

DOTTORATO DI FILOLOGIA E LETTERATURA

PRIMO QUADERNO DEI  
DOTTORANDI

UNIVERSITÀ DI VERONA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E  
LINGUISTICA

## INDICE GENERALE

<i>Giuseppe Chiecchi</i> Presentazione	4
<i>Alessandro Penazzi</i> «L'è andato e le va continuamente giovando»: il Dizionario della Crusca, Bastiano De Rossi e Pietro Crescenzi.	8
<i>Sebastiano Bertini</i> Esperire l'Oltretomba: Il <i>duo</i> di Don Giovanni e Leporello.	32
<i>Filippo Lovatin</i> Atlantide sommersa: Una riflessione su Pascoli esegeta di Dante e di Omero.	62
<i>Patrizia Caproni</i> La verità nella finzione: Anna Karina in <i>Une femme est une femme</i> .	76
<i>Caterina Rossi</i> The Wrestler: Il peso del corpo.	100
<i>Matteo Rima</i> <i>A History of Violence</i> . Dal fumetto al film.	118
Indice dei nomi	144
Indice dei personaggi	146



**GIUSEPPE CHIECCHI**

**PRESENTAZIONE**

In questo Quaderno si raccolgono gli ‘strappi’, compiuti dagli stessi autori, dalle loro ricerche di Dottorato, che, per essere giunto al terzo anno, sta volgendo al termine. A loro stessi spetta il primo impulso, diventato poi richiesta, che ha condotto alla presente pubblicazione, assecondata dai rispettivi tutors, dal Collegio Docenti del Dottorato di Letteratura e Filologia e, soprattutto, dall’intero Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell’Università degli Studi di Verona. La varietà degli argomenti e degli strumenti non può costituire obiezione, semmai offre una parziale immagine della molteplicità dei campi e dei metodi della ricerca, che nel Dipartimento e nel Collegio del Dottorato convivono, intersecandosi e arricchendosi nella reciprocità. Immagine parziale, dicevo, per la rotazione annuale delle discipline, che è sempre stata una consuetudine condivisa e attuata con buon senso e con rispettosa considerazione di tutti i campi della ricerca umanistica. e di ciascun Docente.

Questa rilegatura, come si vedrà, contiene letteratura, cinema e fumetto, e soprattutto varietà di metodi, la cui proprietà si stabilisce in ragione dell’*objet* specifico della ricerca.

Le ragioni via via esplicitate, che hanno avviata e condotta al suo termine l’iniziativa, vanno congiunte con altre, più profonde, che di solito passano sotto silenzio. Almeno una di queste va detta, per obbligo morale, ed è il motivatissimo desiderio, da parte dei giovani studiosi, di esporre qualche risultato di una attività intellettuale raffinata, destinata però a un impatto durissimo con la realtà. Il confronto, anzitutto psichico, tra l’analisi delle forme d’arte e la sua valorizzazione sociale e professionale produce, non solo nei protagonisti-autori della presente raccolta, ma anche in coloro che non si vogliono adattare alla catastrofe, sentimenti e risentimenti vari, che qui si intendono elaborati in civile testimonianza e, direi, in patriottica speranza. In definitiva, la silloge presente risulta uno *specimen* di competenze, conquistate faticosamente per via di intelligenza, e di risorse preziose, perché disponibili alla diffusione e alla trasmissione della cultura, per cui possiamo a buon diritto, cioè per esperienza, sia emettere un giudizio severo sullo sperpero di abilità scientifiche e critiche conquistate in lunghi e impegnativi percorsi, sia trattenere dentro di noi la capacità di guardare avanti su basi non del tutto illusorie.

Ci sarebbe molto di più da dire (e, forse, da fare), se, con Rilke, mettessimo in conto l’unicità del tempo concesso all’umana esistenza, anche dei nostri giovani e

promettenti allievi.

\* \* \*

Gli antichi volgarizzamenti, con la loro tradizione caratteristica, hanno richiesto da sempre alla indagine filologica, una grande capacità di intuizione e di adattamento alle circostanze. Alessandro Penazzi ci informa sul *Liber ruralium commodorum* e sul loro autore, il giudice Pietro Crescenzi (circa 1231-post 1320), per determinare infine l'esistenza di un triplice volgarizzamento, segno indiscutibile della fortuna dell'opera. Dalla ricerca complessiva, che interseca molte linee, storica, sociale, economica e filologica, si estrae la vicenda, che fece confluire il *Libro dell'utilità della villa* nel crivello del Dizionario degli Accademici della Crusca, ma che portò quel testo (forse bisognerebbe dire: quei testi) ad attraversare tappe davvero eccezionali, da Pietro Bembo a Vincenzo Borghini e Leonardo Salviati. L'analisi punta sull'intervento di Bastiano De Rossi, che impose al volgarizzamento molte oscillazioni, tra collazione e contaminazione, tra *codices plurimi* e *codex unicus*, cioè BNCF, II.II.93, latore oltretutto di una lezione non accostabile al resto della tradizione e, perciò, forzatamente integrata, al fine di costituire una *vulgata* e di permettere finalmente gli ingenti travasi da questa nel Dizionario della Crusca.

Sebastiano Bertini punta al centro del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte, riportando per intero, ciò vuol dire con le notazioni di scenografia e di partitura, la scena XI dell'Atto II. Il recinto del cimitero funziona per l'analisi da icona-laboratorio, possibilità di concentrazione e di accumulazione, insomma di potenziamento dello sguardo critico sulla *coppia in dialogo*, ulteriormente isolata dalle tenebre notturne e sperimentata con i reagenti moltiplicati della parola e della musica. Da Ponte, con il dialogo servo-padrone, attinge ad uno schema diffuso (si pensi a Cervantes), quantunque esso declini il più vasto, anzi enorme schema del dualismo, cioè della rappresentazione del molteplice e della conoscenza, latori entrambi del conflitto. Ma non è tutto, a causa della presenza di un terzo, il Commendatore, che moltiplica le pulsioni dialettiche nell'incontro-dialogo con i morti. La variante *duo dispari* riassetta l'interlocuzione «in funzione di due diverse strutture duali», mantenendone inalterata l'architettura, che, ingrandita dall'ermeneutica (esplicita anche per via di coerenti e selezionate indicazioni bibliografiche), si svela ricca di dinamiche oppostive, fino all'estremo conflitto, ossia allo scontro verticale tra il tempo umano, dell'occasione, e il tempo permanente, il tempo-non tempo del divino.

Filippo Lovatin si occupa di Pascoli dantista, o meglio di quel progettato commento integrale del poema, che non si realizzò, ma che produsse alcuni *prolegomena*, che videro la luce tra il 1898 e il 1902 e che provocarono molte e vivaci reazioni, fino alla stroncatura dell'Accademia dei Lincei nel 1904. Le obiezioni, che coinvolsero anche amici di Giovanni Pascoli e lo stesso Carducci e che produssero nel poeta stupore e sconforto, ci orientano invece nell'intimità dell'*accessus* pascoliano, nella quale si avvistano alcuni episodi di eccitazione e, soprattutto, quella solitudine di poeti, escludente, esclusiva e anticlassica, alla quale Pascoli confida tanto la facoltà ermeneutica del testo dantesco e ogni sua lettura poetica dei classici, quanto, paradossalmente, ogni possibilità di coinvolgimento, di comunicazione, di attrazione nell'orbita della poesia. Conseguono indiscutibili le analogie, che legano alla poetica del fanciullino sia la lettura di Dante, sia le traduzioni degli Antichi, eseguite anch'esse mediante veri e propri processi di sovrapposizione e di *transfert* sensitivo. Convincenti esemplificazioni ci conducono da Pascoli esegeta dantesco a Pascoli traduttore dei classici, identicamente volto alla ricerca del canto primitivo, che è essenza intuita e percepita della poesia.

Argomento del saggio di Patrizia Caproni è il film *Une femme est une femme*, terzo lungometraggio di Jean-Luc Godard (1961), ma in realtà la sua prima sceneggiatura (1959). Dopo *A bout de souffle* (1960) e *Le petit soldat*, che però esce solo nel 1963 a causa della censura, Godard tenta quella che lui stesso ha definito tragicommedia, cioè la «commedia in primi piani», cosicché se il contenuto non è nuovo (l'amore a tre), è nuova la consapevolezza estetica che sta a fondamento delle modalità della rappresentazione. A partire dal voluto equivoco tragedia/commedia, l'indagine focalizza altre polarità, che si incentrano soprattutto nel personaggio di Angela, non distinguibile dal volto e dalla voce di Anna Karina, e dalla sua ambivalenza attrice-persona, che la rendono modello inespugnabile anche in ambito della Nouvelle Vague. Si rilevano, ad esempio, le oscillazioni dei gesti tra enfattizzazione e quotidianità, e altre divergenze tra movimento e rigidità, tra fragilità e determinazione femminili. L'attore che esiste nello schermo come individuo traduce il pensiero della superficie, la quale non è negazione della profondità, ma dimostrazione della essenzialità delle apparenze.

Il corpo ipertrofico, quello di Mickey Rourke, che interpreta Randy Robinson nel film *The Wrestler* di Darren Aronofsky (2008), occasiona da parte di Caterina Rossi uno studio complesso sulla fisicità dell'attore, sui significanti incisi sul suo corpo dal combattimento e dalla decadenza, infine sul rapporto tra attore e personaggio in un film di crudele evidenza e nel quale la sovrabbondanza della carne riduce la voce a funzioni minimali e residue. Precede l'approfondimento tecnico, del primo piano, che adegua la macchina da presa alla fisicità eccessiva e alla «deriva espressionistica» del volto, e del campo lungo, che affonda quella stessa fisicità in una desolante solitudine. Segue la

sequenza 'oscena' della preparazione e della riparazione del corpo prima e dopo il combattimento, solo nel quale il combattente esiste e fuori del quale è zavorra incerta e barcollante, oppure simulacro.. Nel tragico finale, l'inquadratura fissa e riprende dal basso l'ultimo volo-precipizio di Rourke/Randy/*The Ram* dal bordo del ring, «consegna definitiva e simultanea della carne, del sangue e del sudore» del l'attore «al personaggio, alla macchina da presa, allo spettatore».

La *History of Violence* è una trama migrante, nell'arco di circa un decennio, dall'America all'Europa, dalla Paradox Graphic Mystery (1997) alla romana Magig Press e, recentissimamente (2011) nella collana Panini Noir, e soprattutto dalla sua originaria forma di fumetto a quella cinematografica. Così ai nomi degli inventori John Wagner (testi) e Vince Locke (disegni), si sostituiscono lo sceneggiatore John Olson e il regista canadese David Cronenberg. Matteo Rima studia queste transizioni, che si sviluppano su molte linee parallele e che autorizzano di conseguenza a significative valutazioni redazionali e comparative. Emerge che le mutazioni derivano dall'interno del soggetto, sono previste e in qualche modo autorizzate fin dall'origine, dal doppio nome del protagonista del fumetto (Joey Muni / Tom McKenna), che prosegue nella versione cinematografica (Joey Cusack / Tom Stall). Le metamorfosi anagrafiche tracciano il solco per altre più interne ai caratteri dei personaggi e alle relazioni che si sviluppano in una famiglia americana, apparentemente normale. Il regista Cronenberg imprime alla prima sceneggiatura di Olson (2003) ulteriori caratterizzazioni e contrapposizioni del doppio Tom / Joey, che a sua volta rappresenta le inquietudini celate sotto le parvenze perbeniste e pacifiche della società americana.

«L'È ANDATO E LE VA CONTINUAMENTE GIOVANDO»

**IL DIZIONARIO DELLA CRUSCA, BASTIANO DE ROSSI E PIETRO CRESCENZI.**

Firenze, 1605. Esce dalle officine dei Giunti, frutto di una congiuntura tanto fortuita di persone e situazioni, quanto caratteristica di quel momento storico, un'edizione del *Libro dell'utilità della villa*, volgarizzamento del *Liber ruralium commodorum* di Pietro Crescenzi. Cura l'opera il segretario dell'Accademia della Crusca detto l'Inferigno, al secolo Bastiano De Rossi; dedicatario del volume è il figlio del principe tedesco Gioacchino Ernesto D'Analth, Luigi, a Firenze fino al 1602. L'opera, originariamente nata per soddisfare l'interesse agronomico del nobiluomo, era destinata a radicarsi anche nel vivo della questione della lingua e della nascita del *Dizionario degli Accademici della Crusca*. In quegli anni, nodali per la raccolta delle voci, gli accademici vivono un'attività frenetica per recuperare il maggior numero possibile di buoni testi secondo i criteri delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, che erano stati accettati perché esteticamente validi e razionalmente riproducibili. Meno consolidato era il canone adottato: le Tre Corone, che ne costituivano il nocciolo duro, non potevano offrire edizioni garantite, mentre gli autori di contorno vivevano condizioni anche più incerte. Le decisioni assunte dai cruscanti, sulla scorta degli stimoli di Lionardo Salviati e Vincenzio Borghini, avranno l'effetto di porre l'idea di lingua dell'Accademia come «pietra di paragone delle numerose discussioni sulla norma linguistica».<sup>1</sup> Uno dei casi più singolari fu proprio Crescenzi e il *Libro dell'utilità della villa*.

L'opera originale latina è essenzialmente un compilazione di agronomia,<sup>2</sup> che abbraccia ogni tipo di oggetti, azioni, persone e luoghi connessi con la pratica dell'agricoltura. Fornite le essenziali notizie biografiche e metodologiche nel *Proemio*, il I libro introduce l'argomento e pianifica le condizioni necessarie alla realizzazione di una campagna ordinata, evocando i criteri per la scelta dei siti, per la disposizione dei fabbricati, per le opere idrauliche e l'amministrazione dei lavoranti. Il II libro, invece, si

---

<sup>1</sup> BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 457.

<sup>2</sup> Definire la collocazione dell'opera in un genere determinato è operazione alquanto problematica, poiché qualunque definizione corre il rischio della riduzione e del fraintendimento.

addentra nel tema principale illustrando principi generali dell'agronomia: richiami di botanica pratica, finalità delle principali operazioni agricole (concimazione, irrigazione, aratura, semina, innesti, rese...), rudimenti di pedologia e di tipologia dei territori, ecc. Con il III libro si passa alla trattazione dell'agricoltura in senso stretto, a partire dalle colture campestri (cereali, graminacee diverse, leguminose e piante tessili). Il libro IV è dedicato interamente alla viticoltura, alla vinificazione e, nei suoi elementi più originali, all'enologia. Il libro V è dedicato, invece, agli alberi da frutta e all'arboricoltura in generale. Il libro VI introduce nel mondo delle erbe e dell'orticoltura. Il libro VII si occupa, molto brevemente, della praticoltura e della silvicoltura. Il libro VIII passa allo studio dei giardini di piacere, all'architettura di complessi giardini fondati sull'associazione delle colture arbustive ed erbacee. Il libro IX esamina tutti i problemi dell'allevamento, dal bestiame grosso fino ai volatili da cortile. Il libro X è dedicato alla caccia e alla pesca. Il libro XI riunisce le fila del trattato stendendo una serie di indici. Il XII ribadisce le operazioni illustrate, disponendole, però, secondo il calendario.<sup>3</sup>

La realtà agricola è presentata negli aspetti più propriamente agronomici (riconoscibili nei libri II, III, V e VI) e secondo le sue numerose articolazioni (pedologia, cerealicoltura, frutticoltura e orticoltura), ma includendo in essi robusti elementi di topiaria (libro VIII), veterinaria e allevamento in generale (libro IX), con qualche nota di caccia (libro X) e di silvicoltura (VII). Appare singolare, per estensione e profondità della trattazione, il libro IV, interamente dedicato alla cura della vite. Articolato in ben sessantotto capitoli, risulta essere uno dei più estesi dell'opera; comprende tutte le fasi della pianta, dall'analisi del terreno e predisposizione delle caratteristiche ideali, all'impianto, innesto e potatura, fino alla raccolta e ai processi di vinificazione, proponendo soluzioni adatte per tutte le esigenze, anche le più disparate.<sup>4</sup> Il terzo capitolo di questo libro esprime al meglio il carattere dell'opera: in una sorta di piccolo prologo, Crescenzi stende una sintesi delle opzioni colturali possibili della vite, lasciando la scelta al lettore in base alle sue esigenze. Nell'ordine, l'autore elenca viti «molto fruttifere», «mezzolanamente», «poco o niente»; che «molto temono la nebbia e la brina» o «poco»; che «temono il secco e venti e alcune che queste cose agevolmente soffrono»;

---

<sup>3</sup> Vedasi PIERRE TOUBERT, *Crescenzi Pietro*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Ist. Enciclopedia Treccani, Roma, 1984, vol. XXX, p. 653.

<sup>4</sup> È particolarmente interessante segnalare, a tal proposito, il capitolo XLII, sulla trasformazione del vino bianco in rosso e viceversa. Si tratta, in sostanza, di una vinificazione per rosé, all'epoca presentata come efficace *éscamotage* per non perdere il prezioso liquore. Oggi, invece, la pratica è divenuta di dominio comune.

che «sono molto feconde» e «alcune poco»; «il cui frutto tosto si matura e alcune che tardi»; che «il frutto suo nel fiore perdono» o «non si perde ma si distende»; che «agevolmente da venti si rompono» o che sono «fortissime; che «temono le piove» o «il molto secco»; «che fanno palmi lunghi grossi» o «piccoli»; con «grandi midolle» o «piccole»; con «foglie molto intercise» o poco; che «fanno uve bianche e alcune rosse e alcune nere»; che «fanno molti acini e piccoli e alcune pochi e grandi»; che «fanno le granella callose» o «morbide», «con dura cortecchia» o «sottile e tenere», «belle e lucide» o «scure», «dolci» o «agre»; che «fanno vini da serbare e alcune che tosto si corrompono».

Come molti altri aspetti dell'opera, neppure questo sistema tassonomico può dirsi originale. La pretesa di esaustività era caratteristica comune alle grandi enciclopedie medievali, per altro esplicitamente impiegate dall'autore.<sup>5</sup> Ma Crescenzi comprese che quei sistemi, pur se esemplari nella loro perfezione, erano troppo farraginosi e teorici per i neofiti dell'agricoltura. A quel punto aggiunse un tocco originale e vincente: saldò il piano teorico dell'università e quello pratico dell'agricoltore, per cui ogni pratica particolare si fondava sull'impianto teorico generale. Si riconosce nel *Liber* la volontà di dare più senso al dettaglio, quando sia compreso all'interno della cornice teorica complessiva e riallacciato ai suoi presupposti teorici. In questo modo, anche la collocazione delle porte e delle finestre della casa ha un suo progresso logico e testuale: date in generale le condizioni fondamentali per la scelta del sito (aria, venti, acque, sito), l'esposizione al sole, la presenza dei venti, la vicinanza delle acque, la scelta migliore è quella di una disposizione ad oriente e a settentrione; che, di fronte a condizioni specifiche, quale la presenza di un fiume, monti, valli, ecc., sarà ancora passibile di ulteriori alternative, comunque valide ma più adatte al caso particolare.<sup>6</sup>

Tali coerenza logica e omogeneità pratica profilano una gestione della tenuta radicalmente diversa da quelle precedenti. La realtà medioevale europea era fatta di ricettari sanitari e manuali pratici, che potevano raggiungere un buon livello di

---

<sup>5</sup> Crescenzi cita espressamente Alberto Magno e Plateario, ma il suo retroterra era costituito anche dalle opere di Vincenzo di Beauvais: P. TOUBERT, *op. cit.*, p. 655.

<sup>6</sup> Nelle citazioni testuali seguenti si impiegherà un primo tentativo di edizione critica del testo, risultato delle ricerche per il XXIV ciclo del dottorato di ricerca, A.A. 2009-2011, presso l'Università degli studi di Verona, indirizzo Filologia e Letteratura. Pertanto si parlerà di *Libro dell'utilità della villa*, lib. I, cap. V - *Del sito del luogo abitabile e del conoscimento della bontà e malizia sua*: «Dopo queste cose è bisogno che lle finestre e le porte siano orientali e settentrionali, e per quello onde più si dee avere solitudine sia che i venti orientali possano entrare per le magioni, e che il sole possa entrare in ogni parte e luogo che quivi è, inperciò che gli è quella cosa che l'aere rectifica»

trattazione, ma mancavano di un piano teorico unitario. Valga per tutti il testo ippiatrico di Giordano Rufo, cavaliere calabrese della cerchia di Federico II, noto come *Mascalcia*,<sup>7</sup> in sostanza una serie di rimedi per le malattie più frequenti degli equini. Entro una organizzazione prettamente tematica, gli elementi di fisiologia veterinaria hanno un ruolo marginale, mentre prevalgono le ricette e i rimedi pratici e sono considerati validi *iuxta propria principia*, perciò esclusi da ogni impianto teorico-generale di sorta. Per ingrassare il cavallo, allora, si indica una mistura di semplici con vino, senza però indagare sui motivi del precedente dimagrimento e senza fornire soluzioni alternative.<sup>8</sup> Per Crescenzi, invece, la gestione della corte si è fatta complessiva e lo spazio agricolo viene inteso come realtà unitaria ed interconnessa, in cui la parte ha senso solo se compreso nel tutto. Così per spazi, colture, animali e uomini nulla viene lasciato al caso ed un certo spazio nella tenuta (ad esempio, i granai) viene organizzato in funzione di un determinato prodotto (aridi in genere) che sarà poi impiegato per il fabbisogno degli abitanti (animali e uomini, a seconda). L'autore del *Liber* non elabora un sistema fatto di frammenti, ma di tessere, riunite dal disegno, ordinato e unitario, della villa, riconoscendovi un valore aggiunto che porta a condizioni di vita migliori e ad un profitto maggiore.<sup>9</sup> È assai indicativa di questo rinnovamento la gestione del tempo, che prevede la sincronia di tutte le attività della corte per evitare l'effetto del ritardo sull'intero sistema. Non sono ammessi, perciò, giorni vuoti; tutt'al più, vanno dedicati ad attività diverse a seconda delle condizioni: se con la pioggia si sistemano ambienti, strumenti e indumenti, nei giorni di festa ci si dedica alle attività più leggere, sempre e comunque prevedendo altre attività per l'utilità della corte.<sup>10</sup> Contribuivano a questa trasformazione

---

<sup>7</sup> Non sarà un caso, tuttavia, che questo testo sia stato vergato nel Regno di Sicilia, sicuramente più aperto al mondo arabo e ebraico del resto d'Europa. Le altre culture mediterranee avevano prodotto studi molto avanzati, soprattutto in campo medico, facendoli penetrare nel continente cristiano attraverso la dominazione normanna, che con la scuola di Salerno ne aveva fortemente sostenuto la diffusione. A raccolte di questo genere si opponevano, e continueranno ad opporsi raccolte di ricette disordinate, ben testimoniate anche nel corso di questo studio dai manoscritti Panciatichiano 70 e dal Riccardiano 1524, nelle prime carte.

<sup>8</sup> GIORDANO RUFO, *Libro della mascalcia*, Catanzaro, Rubettino, 2002, p. 125. Per le ulteriori riflessioni sulle fonti si rinvia a nota 18.

<sup>9</sup> GABRIELLA PICCINI, GIANFRANCO PASQUALI, ALFIO CORTONESI (a c. di), *Uomini e campagne nell'Italia medievale*, Bari, Laterza, 2002; GIANFRANCO PASQUALI, *Agricoltura e società rurale in Romagna nel Medioevo*, Bologna, Pàtron, 1984; RINALDO COMBA, "Le origini medievali dell'assetto insediativo moderno nelle campagne italiane", in *Storia d'Italia, Annali 8: Insediamenti e territorio*, a c. di Cesare De Seta, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, p. 369-404.

<sup>10</sup> *Libro dell'utilità della villa*, lib. I, cap. XIII - *Dell'ufficio del padre della famiglia e in che modo de il campo comperare e dell'opera della villa e ragione adomandare*: «ma che potevi tu in quel tempo operare? Certo, amico mio, tu potevi lavare i vaselli del vino, stuccarli e governargli; e sì potevi purgare la casa, e tramutare il grano, portare fuori il letame e fare la fossa dov'egli si ricogliesse; simigliantemente potevi

il nuovo clima culturale e quello sociale, l'uno profondamente influenzato dal nuovo corso dell'università, l'altro dall'esperienza comunale.<sup>11</sup> Scolastica e aristotelismo stanno costruendo una logica nuova, mentre gli arenghi e le corporazioni decretano forme amministrative inedite. Il controllo della città si estende al contado, facendo diventare la campagna funzionale alle esigenze della città e impegnando quest'ultima a gestirla secondo i moderni criteri, mercantil-commerciali, del profitto e dell'utile. Significava togliere la campagna dal sogno bucolico ed introdurla in un sistema ferreo di uscite ed entrate, di investimenti e di guadagni.<sup>12</sup>

L'autore del testo latino, Pietro Crescenzi,<sup>13</sup> nato intorno al 1231-33 e morto dopo il 1320,<sup>14</sup> può a buon diritto considerarsi un campione del nuovo ceto urbano. Praticò in gioventù gli studi scientifici di Bologna, ma li abbandonò per laurearsi in legge<sup>15</sup> e

---

nettare il seme, racconciare le funi vecchie e far delle nuove, e potevi far ricucire e ripezzare a la famiglia i lor camiciotti e capperoni; e si mi di' che siano molte feste, rispondoti che, in cotali giorni, potevi radere le vecchie fosse, conciare la strada, tagliar i pruni e cavar l'orto; ancora potevi purgare lo prato, legare li vinchi e roncare le spine». Cfr anche cap. XI – *Dell'ufficio del villano*: «apresso procuri di fare sollecitamente et a tempo tutti i suoi lavorii, imperò che l'operazione della villa è di tal condizione che se 'l farà tardi una cosa tutte l'altre opere poi si faranno fuor di tempo» è da notare che l'idea, propriamente, è desunta da Catone, così come tanti altri spunti derivano da Palladio e Varrone. Né la circostanza deve sorprendere: le opere classiche erano ancora le uniche ad offrire un pensiero agronomico ordinato e completo, e quindi anche utile, al piano di Crescenzi. Non si tratta ancora di un'operazione 'umanistica': i testi sono reimpiegati e trasformati, selezionati e aggiornati, i dettami antichi sono inseriti nel nuovo impianto, assumendo un'altra funzione, simile ma non identica, a quella originale. Il passaggio resta ugualmente importante per comprendere i termini della rinascita culturale trecentesca, premessa indispensabile ai movimenti umanistici del secolo successivo: per una discussione sulle fonti cfr. nota 18; e inoltre CHARLES H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1972; EUGENIO GARIN, *Il Quattrocento e l'Ariosto in Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti, 1979, vol. 3, p. 7-56.

<sup>11</sup> G. PASQUALI, *op. cit.*; ANTONIO I. PINI, *Studio, università e città nel Medioevo bolognese*, Bologna, CLUEB, 2005.

<sup>12</sup> È scontato in questo caso il rinvio alle immagini di Ambrogio Lorenzetti per il Palazzo Pubblico di Siena: a partire da una prospettiva pienamente urbano-borghese, è il buon governo cittadino a produrre una campagna ordinata, garantendo in quegli spazi la stessa sicurezza interna alle mura. CHIARA FRUGONI, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze, Le Lettere, 2010; ENRICO CASTELNUOVO, *Il buon governo. Ambrogio Lorenzetti*, Milano, Electa, 1995.

<sup>13</sup> Si trovano anche la forma Piero e le forme Crescentio, Crescenti (o Crescentii), de' Crescenti secondo le possibilità dalla forma latina (*Petrus Crescentius*). In questa sede si adotterà la soluzione Pietro Crescenzi.

<sup>14</sup> Gli estremi biografici sono interamente desunti dalle affermazioni dello stesso Pietro. La nascita è tratta da un'affermazione della lettera a frate Almerico: *Libro dell'utilità della villa*, epistola a frate Almerico, «alla habitatione della villa di settanta anni mi trasposi, et [...] il libro compiere proposi». La data di morte è ricavata invece dalle informazioni del testamento, steso nel giugno del 1320. Incrociando questa indicazione a quelle ricavate dal trattato e alle rimanenze archivistiche (cfr. nota 20) si ottengono le date indicate. Si rimanda alle constatazioni di P. TOUBERT, *op. cit.*, p. 650 e agli studi di Passerini, Zucchini e Livi in *Pietro de' Crescenzi. Studi e documenti*, a cura di P. Tommaso Alfonsi, Roberto Bozzelli, Ludovico Frati, Alessandro Ghigi, Giovanni Livi, Arturo Palmieri, Napoleone Passerini, Lino Sighinolfi, Albano Sorbelli, Francesco Todaro, Gaspare Ungarelli, Dino Zucchini, Guido Zucchini, Bologna, Cappelli, 1933.

<sup>15</sup> La vicenda è illustrata dal *Proemio*, ma si possono avanzare alcuni dubbi, poiché in essa si riconoscono molte convenzioni. Pietro Crescenzi potrebbe aver falsato i propri dati biografici, creando una 'conversione' professionale, per fondare la stesura del trattato in un interesse giovanile coltivato per tutta la vita. Rafforza il sospetto la circostanza che, a differenza degli altri passaggi, nessun documento ci confermi le affermazioni del giudice.

diventare *iudex*.<sup>16</sup> In questa veste lo ritroviamo con numerose testimonianze, sia a Bologna, che in numerose città italiane, visitate nella sua carriera di affiancamento ai podestà.<sup>17</sup> Nei trent'anni di carriera, circondato dalla stima dei superiori e dei sottoposti, il giudice continuò anche ad accrescere i possedimenti terrieri a Urbinazzo, oggi Rubinazzo di S. Piero in Casale, realizzando con progressive acquisizioni una discreta tenuta. Insieme alla villa, Crescenzi continuò a coltivare la passione scientifica della gioventù, trasformandola in una solida esperienza agronomica, fatta di confronti tra le diverse realtà agrarie incontrate e corroborata dalle letture tecniche antiche e moderne.<sup>18</sup> Cercò anche di condensare quest'esperienza sempre più originale in un trattato unitario, ma non gli fu possibile per i molti impegni.<sup>19</sup> Dovette attendere il ritiro dall'attività pubblica<sup>20</sup> e le insistenze degli amici<sup>21</sup> per dare compimento all'opera, che tra il 1304 e il 1309 venne pubblicata, con la dedica al re Carlo II d'Angiò, re di Napoli, ed a frate Almerico da Piacenza, padre generale dei Domenicani.

Crescenzi aveva scritto l'opera in latino, come di prammatica. In quel modo riusciva a garantire al suo *Liber* la massima accessibilità da parte dei circoli culturalmente più elevati di tutta la cristianità e, allo stesso tempo, lo dotava delle

---

<sup>16</sup> Il titolo di *iudex* compare nel testamento: GUIDO ZUCCHINI, *L'ultimo testamento di Pier de' Crescenzi in Crescenzi...*, cit. p. 77. Controverso se, oltre alla pratica, avesse conseguito il dottorato: TOUBERT, *Crescenzi...*, cit. p. 649 e GIOVANNI LIVI, *Autografi di Pier de' Crescenzi nel R. Archivio di Stato di Bologna*, in *Crescenzi...*, cit. p. 63.

<sup>17</sup> L'elenco inizia col 1268, al seguito di Nerio di Rainero de' Guezzi e termina al 1298, al seguito di Albertino Ramponi, passando da Ancona, Bergamo, Chioggia, Cortona, Cremona, Cesena, Forlì, Mantova, Milano, Modena, Padova, Pistoia, Verona: P. TOUBERT, *op. cit.*, p. 649.

<sup>18</sup> Il rapporto tra le fonti e il *Liber* è molto complesso ed ha prodotto molte polemiche inutili in passato. Accantonate le riserve che hanno fatto parlare di plagio, spicca la capacità di Crescenzi di tenere insieme un ventaglio di trentaquattro autori, molto diversi per epoca e interesse: Avicenna è accostato ad Alberto Magno, Rutilio Tauro Emiliano Palladio al già menzionato Giordano Rufo. In questo stato di cose, ricostruire la reale biblioteca di Crescenzi è arduo, ma non impossibile. I testi, secondo la normale prassi medievale, sono impiegati in maniera difforme, alcuni addirittura in occorrenza unica. È da supporre che i primi siano stati effettivamente testi 'di lavoro', mentre i secondi ricoprirono una funzione meramente confermativa se non addirittura esornativa. A conferma, capita spesso che gli autori minori (soprattutto se esotici, come gli ebrei, o rari, come i greci) siano compresi nei primi o fossero disponibili tramite centoni e riduzioni. Pur aggiungendo le numerose omissioni al sistema, la tessitura di riferimenti che si è ottenuta è completamente originale ed innovativa per l'ambito agronomico: per gli agronomi classici cfr. anche nota 10 e per la *Mascalcia* di Rufo p. 13.

<sup>19</sup> *Libro dell'utilità della villa*, lettera A frate Amerigo: «Conciosiacosaché 'l presente libro delle utilità uillereccie, ad honore di Dio onnipotente e del serenissimo re Carlo dilectatione, e di me e di tutti altri dilectatione, incominciasse et amezzasse, con molte e varie occupazioni impedito lungo tempo ad compierlo indugiai».

<sup>20</sup> Gli ultimi estimi catastali sono del 1297, 1304-05; l'ultimo testamento è del 1320: *Crescenzi...*, cit., in particolare i contributi di Frati e di Livi alle p. 61 e 85. *Libro dell'utilità della villa*, lettera A frate Amerigo: «da giudizi e civili occupazioni lo strepito lasciato, per le quali non poteva l'animo, si come ad l'opera bisogna, riposato avere».

<sup>21</sup> *Libro dell'utilità della villa*, lettera A frate Amerigo: «Ma dalla vostra nobile santità acciò che io il compiesse pregato, per lo dominico comandamento volentieri ricevetti».

necessarie credenziali della tradizione latina, repubblicana e tardo imperiale.<sup>22</sup> La scelta produsse, in Italia e in Europa, oltre un centinaio di manoscritti e, dopo il 1470, almeno una decina di edizioni, rivelandosi, così, vincente nell'affermazione della fortuna del trattato.<sup>23</sup> È chiaro che il testo si indirizzava ad un pubblico in grado di servirsi del latino senza eccessive difficoltà e dotato della necessaria base culturale per la sua piena comprensione, ossia quel ceto cittadino e benestante, gravitante intorno alle cancellerie e alle università cui apparteneva anche Crescenzi. Scriverlo in volgare, o tradurlo, non era nelle sue intenzioni, né si trova menzione di una simile volontà. A compiere il travaso da una lingua all'altra furono dunque altri, anonimi lettori/autori. Già Pietro Bembo, nel 1525, sapeva che i latini «dodici libri delle bisogne del contado» circolavano anche «in volgare fiorentino scritti» come traduzione<sup>24</sup>, mentre Vincenzo Borghini rileverà scorrettezze ed imbarazzi tipici del traduttore inesperto.<sup>25</sup> Il *Libro dell'utilità della villa* si configura, dunque, come opera autonoma, derivata ma non assimilabile al *Liber ruralium commodorum*. Oltre alla diversa paternità di stesura, a determinare la separazione dei due percorsi sono anche altri elementi, comuni, questa volta, all'intero genere dei volgarizzamenti. Lo spirito che anima le traduzioni è radicalmente diverso da quello delle opere latine: lo sforzo di creare nuove parole e nuovi significati, di piegare la sintassi alle esigenze della chiarezza, il desiderio estetico, la necessità di spiegare e di essere accessibili a coloro che le avvicinavano, furono elementi imprescindibili di questo nuovo genere, e inevitabilmente ne condizionarono in profondità il carattere. Specchio anch'esse del crescente successo del testo, le traduzioni nelle lingue moderne,<sup>26</sup> che in breve surclassano il testo latino,<sup>27</sup> acquistano crescente autonomia e rispondono efficacemente alle richieste culturali del pubblico. I nuovi lettori, interessati prevalentemente agli aspetti tecnici dell'opera, avviano anche un processo culturale di portata più ampia: il loro gruppo sociale chiedeva di avere una nuova dignità pubblica, attraverso l'acquisizione e la padronanza di conoscenze e competenze teorico-

---

<sup>22</sup> Cfr. PIERGIORGIO PARRONI, "Scienza e produzione letteraria", in, *Lo spazio letterario di Roma antica. I: La produzione del testo.* a c. di G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1998 [1989], p. 469-506, specialmente p. 483-86.

<sup>23</sup> Cfr. LUDOVICO FRATI, *Bibliografia dei manoscritti* e ALBANO SORBELLI, *Bibliografia delle edizioni in Crescenzi...*, cit. p. 259-367.

<sup>24</sup> BEMBO PIETRO, *Prose della volgar lingua*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1960, lib.II cap.2.

<sup>25</sup> Si tratta, in particolare, dell'oscillazione della parola *umido* e dell'ordine lessicale degli indici, che seguono ancora l'ordine latino: *Vincenzo Borghini Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo ideato e curato da Gino Belloni e Riccardo Drusi, Firenze, Olschki editore, 2002, p. 217-220.

<sup>26</sup> Sono note le traduzioni in italiano e francese (del XIV secolo) e in tedesco (XV secolo): cfr. gli studi di Frati e Sorbelli menzionati sopra, nota 23.

<sup>27</sup> Il *Liber* non viene più ristampato dopo l'edizione di del 1538.

speculative.<sup>28</sup> Il passaggio latino-volgare, a sua volta, presuppone, innanzitutto, che il nuovo pubblico sappia padroneggiare il quadro culturale complessivo, in cui l'opera si inserisce;<sup>29</sup> e implica che il bisogno di 'sapere di più' di quello stesso pubblico si configuri come un ampliamento quantitativo ed un accrescimento qualitativo delle conoscenze disponibili. Si tratta nel complesso di abilità non improvvisabili, di fronte alle quali, più che di 'divulgazione' come scadimento della conoscenza, occorrerà avanzare il concetto di 'diffusione' culturale, intesa come padronanza di una cultura da parte di un gruppo di persone più ampio e diverso da quello per cui era stata originariamente pensata. La trasformazione che si attua sta mutando il sapere antico nel fondamento della nuova cultura. Molti altri esempi si allineano a questa tendenza: trattati medici, opere storiche, compendi giuridici sono tra i titoli più richiesti.<sup>30</sup> Il travaso da una lingua all'altra si verificò anche in più tornate per la stessa opera, rendendo evidenti gli sviluppi del genere. È stato osservato che le prime traduzioni - a meno che non si tratti di traduttori/artisti<sup>31</sup> - appaiono ingessate nel rispetto del latino, mentre in seguito, con il moltiplicarsi delle esperienze e l'irrobustirsi della lingua, gli autori si sentono legittimati ad una maggiore autonomia e scioltezza.<sup>32</sup> L'Italia è pioniera in questa operazione e Crescenzi è uno dei casi migliori di queste tendenze.

Contrariamente a quanto creduto da tutta la letteratura critica, vengono prodotti almeno tre volgarizzamenti dell'opera: due nel XIV secolo, per mano di anonimi traduttori di area toscana; ed un terzo nel 1561, a cura di Andrea Sansovino. Quest'ultimo svolge un ruolo molto marginale nella vicenda della tradizione manoscritta; ma la sua comparsa sarà uno dei motivi che faranno scattare i linguisti fiorentini dell'Accademia della Crusca.<sup>33</sup> Invece, i due più antichi sono assai diversi per natura, qualità e fortuna editoriale: il più antico (X2) ha circolazione limitata e vanta un gruppo

---

<sup>28</sup> *Le parole della scienza: scritture tecniche e scientifiche in volgare, secoli 13.-15.* Atti del Convegno, Lecce, 16-18 aprile 1999, a c. di Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo, 2001.

<sup>29</sup> Ciò è tanto più vero se si pensa al grado di competenze necessario per affrontare la lettura di un trattato medico, come il *De regimine corporum* di Maestro Aldobrandino da Siena: ROBERTO BALDINI, "Zucchero Bencivenni, La santà del corpo. Volgarizzamento del Régime du corps di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII 47)", in *Studi di lessicografia italiana*, 15 (1998), pp. 21-300.

<sup>30</sup> CESARE SEGRE, *Volgarizzamenti del Duecento e Trecento*, Torino, Utet, 1967.

<sup>31</sup> Il pensiero va a Brunetto Latini traduttore: GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1994, p. 40-50

<sup>32</sup> C. SEGRE, *op. cit.*, p. 14; CARLO DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti* in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1980, p. 125-178; CLAUDIO GIOVANARDI, "Il bilinguismo italiano-latino del Medioevo e del Rinascimento", in *Storia della Lingua Italiana. II: Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, p.455-467.

<sup>33</sup> Si rinvia a p. 15 per ulteriori approfondimenti sull'argomento.

ristretto di manoscritti; mentre l'altro (X1), più recente, gode di una diffusione più ampia e di un maggior numero di testimoni. È questa ultima linea della tradizione ad approdare, nel 1471, alla stampa, premiando un testo che viene elevato a 'vulgata'. L'altro volgarizzamento, invece, viene completamente oscurato; sopravvive, ma dovrà attendere tre secoli per essere riscoperto, proprio da De Rossi, il quale, però, doveva fare i conti con il testo a stampa che, nonostante il favore attribuito, assorbiva molte distorsioni. Persino Bembo aveva avuto occasione di lamentarsi della sua scarsa qualità.<sup>34</sup> La fine sensibilità lo aveva già messo sull'avviso quando, negli anni '20, preparava le sue *Prose* e gliene aveva fatto fare un uso molto parco.<sup>35</sup> L'opera di restauro gli era parsa, d'altronde, sproporzionata alle sue esigenze e così il testo era rimasto tale e quale; né gli editori se ne erano preoccupati, e avevano tranquillamente continuato ad operare secondo le esigenze del mercato più che della lingua.

Il *Libro dell'utilità della villa* versava in queste condizioni quando cominciò ad occuparsene Bastiano De Rossi.<sup>36</sup> Nato intorno alla metà del '500, era stato fra i fondatori dell'Accademia della Crusca e il suo membro più giovane. Ricoprì per primo il ruolo di segretario e, in quella veste, stese il *Diario*, la testimonianza più preziosa per comprendere le attività del gruppo. Il suo merito maggiore rimane l'organizzazione dei lavori del *Dizionario degli Accademici della Crusca*, intrapreso con decisione a partire dal 1591, dato alle stampe tra il 1610 e l'anno successivo, e definitivamente presentato al pubblico nel 1612. Sempre a lui si deve anche la curatela della seconda edizione del 1623, che fu anche la sua ultima fatica a noi nota.<sup>37</sup> Ed è per la prima edizione che l'attivo segretario si dedica alla filologia dei testi volgari, restaurando il testo di Pietro Crescenzi tra il 1602 e il 1605.<sup>38</sup> L'accademico conosceva bene la sua validità tecnica e

---

<sup>34</sup> In una lettera del 1533 a Giovan Francesco da Gambara il cardinale scrive: «Pietro Crescenzo non ho giamai veduto se non in quella stampa incorrettissima in cui l'avete veduto voi, la quale non ho voluto correggere per non pigliar soverchia fatica; che crederei averlo potuto fare, sì si vede dove ella non istà bene. Né so di alcuno che l'abbia, scritto a mano», in MIRKO TAVOSANIS, *La prima stesura delle Prose della volgar lingua: fonti e correzioni*. Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 53.

<sup>35</sup> *Le Prose della volgar lingua* registrano Crescenzi solo in sei punti e sempre in relazione ad altri autori (Dante, Boccaccio, Villani): BEMBO, *op. cit.*, cit.; ID., *Prose della volgar lingua. L'editio princeps 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di Claudio Vela, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2001.

<sup>36</sup> MARIA D. ZAMPINO, *De Rossi Bastiano*, in DBI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, vol. XXXIX, 1991, p. 182-4.

<sup>37</sup> SEVERINA PARODI, *Quattro secoli di Crusca 1583-1983*, Firenze, presso l'Accademia, 1983, p. 11-51.

<sup>38</sup> Un secondo testo sarà *Tre trattati d'Albertano giudice da Brescia: il primo della dilezion d'Iddio, e del prossimo, e della forma d'onesta vita; il secondo della consolazione, e de'Consigli; il terzo delle sei maniere del parlare, scritti da lui in lingua latina, dall'anno 1235 in fino all'anno 1246 e traslati ne' medesimi tempi, in volgar fiorentino, riveduti con più testi a penna, e riscontri con lo stesso testo latino*, 16

sapeva anche che i lettori lo apprezzavano ancora, esattamente come il principe Luigi. Quello che più personalmente gli premeva era, invece, la particolare coloritura linguistica del testo - e lo rassicurava, in questo, il sicuro giudizio delle *Prose*. Sapeva che l'opera latina, a lui nota,<sup>39</sup> non poteva essergli d'aiuto: le due tradizioni erano troppo lontane, negli esiti, e indipendenti, per genesi, da potersi integrare. De Rossi Doveva necessariamente dedicarsi alla sola opera in volgare e, entro quei confini, trovò strumenti e soluzioni adatti al restauro del testo.<sup>40</sup>

Nelle epistole *Al Principe Luigi d'Analt* e *Ai lettori*, De Rossi dichiara apertamente che il restauro di Crescenzi nacque in modo fortuito come «accidente», per usare le sue parole.<sup>41</sup> Il principe d'Anhalt desiderava averne una copia per condurre alcuni suoi esperimenti agronomici,<sup>42</sup> e De Rossi, suo personale insegnante di lingua, provvide, con una prima, sommaria e parziale rassetatura, a soddisfarne il desiderio:

E similmente avendo veduto con quanto studio, e diligenza, con antichissimi testi a penna, si riscontrava il Crescenzi, e forte piacendole cotale opera del correger questo autore, fece [il principe Luigi] similmente copiar di lui quella parte ch'era corretta, infino allor, ch'ella si parti.<sup>43</sup>

---

dallo 'nferigno accademico della Crusca, Firenze, appresso Cosimo Giunti, 1610.

<sup>39</sup> Nella epistola *Al Principe Luigi d'Analt* di De Rossi si legge «Il proprio autore, che già lo scrisse latino...»: *Trattato dell'agricoltura di Piero de' Crescenzi* [...] già traslato nella favella fiorentina e di nuovo rivisto e riscontro con testi a penna dall'Nferigno accademico della Crusca, in Firenze, appresso Cosimo Giunti, 1605. Vedasi a proposito di questa indicazione la nota 43.

<sup>40</sup> In tal senso l'operazione di De Rossi è ammirevole perché l'unico editore che sentirà il bisogno di discutere i criteri adottati dal fiorentino sarà nel 1851 Bartolomeo Sorio, che correggerà l'edizione giuntina tramite il confronto con il testo latino: *Trattato di agricoltura di Pier de' Crescenzi*, ridotto a miglior lezione da Bartolomeo Sorio P.D.O., Verona, Franchini, 1851, voll. 1-3.

<sup>41</sup> *Trattato dell'agricoltura...*, cit. in lettera *Al Principe Luigi d'Analt*: «Tutte quelle cose, eccellentissimo Signor mio, che sono indiritte a virtuoso e ottimo fine, non solo si vede, per lor medesime, ma e per li vari accidenti, ch'elle si vanno tirando dietro, ch'elle possono arrecare altrui e arrecano del continuo giovamento. Questo agevolmente possiamo credere dovere avvenir del nostro Vocabolario, il quale, avvegnachè e per se medesimo sia per essere il sostegno e 'l mantenimento di questa lingua, eziandio per gli accidenti, che gli vengono appresso, l'è andato e le va continuamente giovando». A proposito di questa indicazione, vedasi nota 43

<sup>42</sup> Ancora dalla lettera *Al Principe Luigi d'Analt* si legge: «Questa fatica [...] si studia di mettere in atto, si come il condur di Firenze le piante, per tanta distanza di viaggio alla casa sua, ce ne può far più che chiara testimonianza». Si tratta in effetti del tentativo, riuscito, di impiantare giardini all'italiana nella regione dell'Anhalt: *Trattato dell'agricoltura...*, cit. in *Al Principe Luigi d'Analt*; KRAUSE GOTTLIEB, *Ludwig, Fürst zu Anhalt-Köthen und sein Land*, Cöthen, Krause und Neusalz, 1877-79, vol. 1-3. Vedasi a proposito di questa indicazione sotto, nota 43.

<sup>43</sup> Il passo è tratto dalla epistola *Al Principe Luigi d'Analt*, premessa al *Trattato dell'agricoltura...*, cit. In casi simili e in quelli analoghi della epistola *A' lettori*, mancando nel volume l'esatta numerazione, si è preferito non suggerire alcuna indicazione, anche in considerazione della brevità del testo, precisando solo l'origine della citazione.

Da quella prima rassetatura, l'accademico dovette farsi un'idea molto precisa delle condizioni del testo, e ancora nel 1605 si rivolge con toni severi a copisti ed editori che lo hanno maneggiato in precedenza. Il un giudizio di valore offerto è già una dichiarazione d'intenti:

per lo mal governo, che n'hanno fatto i copiatori e le stampe s'è, infino a oggi, [...] più tosto s'è potuto conoscer la sua bontà, che trarne gran frutto

L'operazione filologica, a quel punto, divenne una necessità, per

«cercar di ridurla a quell'essere, che si può credere, che ci fosse lasciata dall'autore.<sup>44</sup>

Dalla prima contingenza, sviluppata e potenziata, si giunse in tre anni alla correzione integrale con triplice vantaggio: elogiare il mecenate<sup>45</sup>, accontentare il pubblico e, soprattutto, trarre voci utili al compilando *Dizionario* degli Accademici.<sup>46</sup>

Il *Dizionario*<sup>47</sup> percorre intensamente il *Libro* e arriva a raccogliere ben 2674 citazioni dai primi dieci libri.<sup>48</sup> Restringendo il campo dell'indagine al solo libro I,<sup>49</sup> si dovranno considerare 223 presenze,<sup>50</sup> distribuite con buona regolarità tra le ventitré

---

<sup>44</sup> Epistola *A' lettori*, premessa al *Trattato dell'agricoltura...*, cit., anche per la precedente. Cfr. *sopra*.

<sup>45</sup> Vengono indirizzate espressioni molto lusinghiere nei confronti del principe, che compare come un convinto sostenitore del fiorentino e dell'Accademia: «... a principe non pur favoreggiator dell'idioma Fiorentino, ma intendentissimo di esso, e che non solo regolamente e graziosamente lo scrive, ma in guisa lo favella, e pronunzia, che per tutta la Lombardia, e quel ch'è di più meraviglia, per la Toscana, [...] fu, com'ella può ben ricordarsi, alla loquela sempre scorta per Fiorentina». Poche righe dopo il ruolo del principe si estende anche a membro dell'Accademia: «E che ella sia per gradirla, anche quest'altra me lo fa credere, cioè che ella sia indiritta da accademico della Crusca, i quali accademici so io, che ella ama cordialissimamente, e di ciò n'hann'eglino da lei certissimo segno, poiché quando ella dimorò in Firenze, non isdegnò di voler essere descritta nella loro Accademia, e con tanto ardore, e fervore si mise, insieme con esso loro, a seguirar quegli esercizi accademici, a'quali si dava opera tutto il giorno, che si può quasi dire, che da quell'ardore, e fervore, ella volesse, in quella Accademia, esser cognomi nata l'Acceso»: *Trattato dell'agricoltura...*, cit., lettera *Al Principe Luigi d'Analt*.

<sup>46</sup> Sempre rivolgendosi al Principe, De Rossi precisa di agire nell'interesse degli studiosi della lingua italiana: «Ora volendo io, finita la correzione, per universal beneficio degli studiosi di questa lingua, di nuovo stampato, mandarlo fuori»: *Trattato dell'agricoltura...*, cit., lettera *Al Principe Luigi d'Analt*.

<sup>47</sup> Sono state considerate in questa sede le prime due edizioni, 1612 e 1623, perché direttamente curate da De Rossi. Entrambe sono state interrogate grazie al motore dell'Accademia per i riferimenti all'url <http://www.lessicografia.it/reflist.jsp?cmd=resetall> con la forma 'cresc', in data 6 agosto 2011.

<sup>48</sup> Evidentemente negli ultimi libri, fatti di indici e sommari, De Rossi trovò solo repliche dei termini precedentemente impiegati. Cfr. *sopra* p. 18.

<sup>49</sup> La riduzione si rileva necessaria almeno per due ordini di motivi, indipendenti ancorché connessi. In prima istanza si devono considerare le obbiettive, pessime condizioni in cui versa la tradizione testuale, pesantemente contaminata dalle edizioni degli ultimi quattro secoli. In seconda battuta si considera la già menzionata disponibilità di un primo testo critico, per cui cfr. nota 10.

<sup>50</sup> La cifra nasce dal totale dei riferimenti reperiti dal motore di ricerca (255) privato delle 37 ripetizioni e dei termini *pesco*, *prosperazione* e *correggiola*, che non trovano riscontro nel libro. Di poco inferiori (220) le voci del dizionario coinvolte.

lettere del dizionario e i tredici capitoli dell'opera. Le modalità di raccolta dell'accademico privilegiano sostantivi, aggettivi e verbi strettamente agronomici o medico-scientifici, ma anche accezioni particolari riferite all'agronomia di termini più generali. Tra i termini tecnici<sup>51</sup> trovano largo spazio parole come *assodare* (87), *attignere* (92), *cascaticcio* (161), *castagno* (162), *coltivamento* (194), *colombaia* (193), *coltivatore* (195), *corte* (230), *dilatamento* (264), *doccione* (300), *flussibile* (353), *fossato* (362), *fune* (372), *giuggiolo* (390), *guazzatoio* (409), *infruttuoso* (443), *laboratio* (476), *letamare* (481), *limaccioso* (486), *mazzaranga* (516), *ontano* (572), *palancato* e *palare* (586), *pioppo* (630), *podere* (633), *pollaio* (634), *rena* (693), *rovo* (733), *rovere* (737), *saligastro* (745), *sorba* (819) *steccato* (847), *strame* (854), *tegolo* (875), *tiglio* (886), *tomba* (889), *vanga* (918), *vincida* (940) e *vomero* (953). Fra i numerosi termini medico scientifici sono da registrare le voci *alluminoso* (42), *ammortare* (52), *apostemato* (63), *buccio* (134), *budella* (135), *catarro* (163), *citrino* (186), *corpo* (227), *debilità* (250), *desiderativo* (255), *digestione* e *digestivo* (263), *dimagrare* (267), *equazione* (316), *figurazione* (437), *flussibile* (353), *immagrire* (417), *morice* (541), *opilazione* (573), *penetrazione* (607), *poro* (637), *postemoso* (641), *provocativo* (661), *putrefazione* (667), *risoluzione* (695), *rettificazione* (697), *rogna* (733), *smaltire* (803), *sottigliare* (822), *spasimo* (828), *sublimazione* (861), *tensione* (881), *terrestritate* (883), *triacca* (907), *umidità* (947), *umore* (947), *untuoso* (949), *usare* (955), *vaporosità* (919), *ventosità* (928), *vescica* (933), *vomito* (953). Molto nutrita anche la categoria dei verbi, che presenta *aggirare* (29), *allignare* (41), *annerire* (58), *assodare* (87), *attignere* (92), *attraversare* (93), *attristare* (94), *bollire* (127), *colare* (191), *consolidare* (214), *distillare* (293), *diversificare* (297), *gemere* (380), *inasprire* (426), *incollare* (431), *incorporare* (433), *indebolire* (434), *intridere* (460), *maturare* (516), *modificare* (538), *palare* (586), *pareggiare* (592), *pesare* (618), *premettere* (645), *procurare* (653) *raffreddare* (678), *rettificare* (697), *saldare* (744), *scialbare* (764), *scolare* (767), *seguire* (782), *solvere* (813), *stridere* (857), *stuccare* (859) *studiare* (859), *tenere* (879), *trarre* (901), *ventare* (927), *viziare* (945). Sono interessanti anche gli aggettivi presenti tra cui *acquoso* (17), *asciutto* (82), *congelato* (210), *fangoso* (328), *digestivo* (263), *disposto* (290), *grosso*(404), *inteso* (458), *intriso* (459), *lacunoso* (468), *limaccioso* (486), *lotoso* (491), *meridionale* (524), *misero* (533), *morticante* (543), *pecuniario* (604), *pietroso* (627),

---

<sup>51</sup> Per semplicità si rinvia tra parentesi alla pagina del *Dizionario* nell'edizione del 1612 disponibile all'url di cui sopra.

*putrefatto* (667), *putrido* (667), *rigido* (709), *rimboccato* (712), *rognoso* (733), *servente* (790), *soluto* (813), *tegnente* (875), *tenace* (878), *torbido* (890), *vaporoso* (919), *vernereccio* (932). Pur se in misura minore, non mancano alcuni avverbi, quali *almanco* (42), *assolutamente* (88), *attorno* (93), *inconsideratamente* (432), *intorno* (459), *proporzionalmente* e *proporzionevolmente* (658), *soventemente* (824).

Per ricostruire il testo, De Rossi si serve di sei manoscritti tre dei quali tratti dalla biblioteca dei Medici e tre da quelle, rispettivamente, di Bernardino Segni, di Baccio Valori e di Giuliano Ricci.<sup>52</sup> Fortunatamente, tutti i codici sono sopravvissuti: i tre testimoni della biblioteca medicea corrispondono ai tre manoscritti<sup>53</sup> della biblioteca Mediceo-Laurenziana (Plut. 43.14, 43.15, 43.16); il codice di Valori risulta l'attuale Panciatichiano 70 (già 68.VI.21), conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; il codice di Ricci è confluito nella Biblioteca Riccardiana, n° 1524; per il codice di Segni, invece, che nessun catalogo moderno menziona esplicitamente, conviene spendere qualche ulteriore precisazione. Esiste un sesto manoscritto del *Libro*, conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con segnatura II.II.93,<sup>54</sup> di area toscano-fiorentina, trascritto da due mani nel XIV secolo. Il bibliotecario, che nel 1783 immise il manoscritto nella Biblioteca di Leopoldo di Toscana, nel riportare la nota di possesso di Rosso Antonio Martini detto il Ripurgato, possessore del codice, accademico e segretario della Crusca, conserva il ricordo della nota di possesso precedente, lasciata da Bernardo Segni, soprannominato il Del Netto, in una rasura sul margine della copertina oggi scomparsa, datata al 1593. Il dettaglio collima perfettamente con le indicazioni fornite da De Rossi, che afferma di aver impiegato un manoscritto di Lorenzo Segni, ma ereditato proprio dal fratello Bernardo. In queste condizioni, e sulla scorta di significative coincidenze testuali riscontrate, nel manoscritto BNCF II.II.93 sarà da identificare il sesto testimone impiegato da De Rossi. Sarà possibile, ora, verificare le modalità costruttive adottate da De Rossi per la stesura della sua edizione, proprio a partire BNCF II.II.93.

---

<sup>52</sup> «Essi fatto questo riscontro con sei antichissimi testi a penna, tre della Libreria de' Medici, e gli altri, uno del cavalier m. Baccio Valori, e uno di Bernardo Segni, oggi di Lorenzo suo fratello, e l'altro di Giuliano de' Ricci»: Epistola *A' lettori*, premessa al *Trattato dell'agricoltura...*, cit.. Anche Vincenzo Borghini utilizzò i testi di Ricci e di Valori, ma vedasi in proposito: *Filologia e invenzione...*, cit. p. 214-220.

<sup>53</sup> Un quarto manoscritto, segnato Plut.89.sup112, proviene dalla biblioteca dei Gaddi ed entra nelle collezioni solo dopo il 1775.

<sup>54</sup> Per il quale si rimanda all'immagine in allegato.

La particolarità di questo testo è rappresentata dal fatto di essere la traduzione più antica del *Liber ruralium commodorum* e, perciò stesso, di essere anche opera pienamente autonoma. La radicale differenza tra il codice Segni e gli altri cinque esemplari non viene, però, mai dichiarata da De Rossi; è impossibile sapere, perciò, se lo studioso abbia coscientemente glissato questa differenza o se non avesse le capacità di valorizzarla nel suo rivoluzionario portato. Comunque, proprio l'accostamento di BNCF II.II.93 al resto della tradizione, con cui era sostanzialmente incompatibile, indica con chiarezza che lo studioso tralascia i laurenziani (che rappresentano il ramo «b» della famiglia), accorda la preferenza al Riccardiano (membro del ramo «a» della tradizione, poi confluita nella stampa), integrando e sostituendo le lezioni per lui dubbie con quelle tratte dal manoscritto Valori-BNCF Panc.70 (pure del ramo «b») e dal codice Segni-BNCF II.II.93.<sup>55</sup> La scelta fu dettata certamente dalla disponibilità dei testi, ma molto peso deve aver avuto anche la loro imponenza e provenienza.<sup>56</sup> Il risultato di queste tensioni è un *collage* di lezioni, largamente operato *ope ingenii*, sommando agli errori della tradizione gli ammodernamenti operati dai codici Valori e Segni. Questi materiali sono quelli impiegati nel *Dizionario* e non mancano di far sentire le loro ripercussioni relativamente al I libro.

La preferenza accordata al codice Riccardiano è evidente dalle oltre duecento citazioni. In particolare gli *excerpta* per i termini *grosso* (404), *terrestitade* (883), *ventare* (927), *inridere* (460), *ontano* (572) e l'espressione avverbiale per *singulo* (616) presentano varianti caratterizzanti della famiglia «a». Si confrontino, ad esempio, le quattro redazioni su *ontano*:

<i>Giunti 1605</i>	<i>Riccardiano 1524</i>	<i>Panciaticiano 70</i>	<i>BNCF II.II.93</i>
L'ontano è inutile alle magioni, ma è necessario, se alcun luogo umido si dee,	Et lontano et inutile alle magioni, ma è necessario se alcuno luogo humido si dee ne	Lamedano cioe lontano inutile alle magionj ma e necessario a palj per fondamento	lontano e rio amettere inedificaçione e buono se illuogho humido side fare fondamento at

<sup>55</sup> Diversa l'opinione di Francisco Javier Santa Eugenia in *Filologia e invenzione...*, cit. p. 220.

<sup>56</sup> Ad esempio il Panciaticiano 70 è uno splendido manoscritto, calligraficamente redatto e riccamente decorato, di sicura suggestione, nonché uno dei pochi a conservare integralmente le epistole dedicatorie a frate Amerigo e Carlo II. Il Riccardiano, invece, proveniva da una delle più ampie e autorevoli biblioteche di Firenze.

ne' fondamenti, palare	fondamenti palare:		porlouj
---------------------------	-----------------------	--	---------

Appare come la stampa giuntina privilegi la tradizione del Riccardiano, che, come quella di BNCF II.II.93, omette una integrazione (*l'amedano cioè...*) presente nel resto della tradizione e quindi in Panciatichiano 70.

L'altro testimone privilegiato è il BNCF II.II.93, portatore del volgarizzamento X2. Le sue lezioni ritornano in almeno diciannove luoghi, cioè *abitevole* (7), *ammortare* (52), *attignimento* (92), *belletta* (117), *canna* (149), *doccione* (300), *elemento* (313), *escoriazione* (320), *giovamento* (387), *grossezza* (404), *inasprire* (426), *lacunoso* (468), *poro* (637), *puntata* (665), *schiuma* (763), *scultura* (775) e *tiglio* (886), *stitico* (851), *tensione* (881), *usare* (955). In tutti questi casi, De Rossi ha innestato o sostituito parti del testo tradito dal Riccardiano con lezioni di BNCF II.II.93. Sono esemplari, in tal senso, il sostantivo *canna* e l'aggettivo *stitico*. La definizione di *canna* prevede, tra le sue accezioni, anche la sinonimia con *trachea*. Si adduce a riprova l'attestazione tratta da Crescenzi, I.2.3, che recita «l'aere, ec. indebolisce i nervi e fa grande impedimento alla canna del polmone». Il testo trasmesso dalla tradizione, invece, recita unanimemente «Ma l'aere freddo fa tornare il calore inentro, cioè naturale, e genera catarro, et indebolisce i nervi, et l'arteria tracea sommamente danneggia et impedisce». La versione si spiega nel confronto con BNCF II.II.93 che recita «Laere freddo il calore naturale fa ritornare a membri dentro et fa catarro e debiliscie i nerbi et fa grande impedimento alla canna del polmone», in cui si riconosce il prelievo lessicale della parte finale della frase e la sua saldatura sul testo tradizionale.

Nel caso di *stitico*, l'intervento di De Rossi è anche più radicale e arbitrario. L'aggettivo si rintraccia a I.4.9, che recita «Queste acque, ec. fanno sete, e 'l ventre stitico, e malagevolezza di vomito», lo stesso passo che offre anche il sostantivo 'vomito'. Per entrambi, come nel caso precedente, la tradizione maggioritaria presenta un testo radicalmente diverso: «et il desiderio di mangiare et del bere vince in loro, et i loro

ventri indurano, et malageuolmente possono uomitare». Controllando in BNCF II.II.93, si riconosce ancora una volta l'antigrafo della redazione giuntina: «Et queste aque fanno troppo grande desiderio di manichare, et fanno sete et l' uentre istiticho, et malageuoleçça di vomito». In questo caso, De Rossi ha sostituito completamente la frase del Riccardiano, prediligendo una soluzione che, evidentemente, gli forniva due termini utili all'arricchimento del lessico.

Il ruolo del Panciatichiano 70, infine, in questo sistema è più ancillare, ma si muove con le stesse logiche. Nel caso del termine *scipare* (766) i manoscritti riportano: «Et alle femine aduiene molto uscimento di sangue mestruo, e non si costringe se non con malagevolezza, et spessamente si scipano». Il copista del Panciatichiano, che ammodernava fortemente il testo e integra volentieri con glosse, precisa che «si stipano, o vero si sconciano», volendo spiegare un termine per lui tanto oscuro da essere sostituito addirittura da una *lectio facilior*. De Rossi, pur riconoscendo il fraintendimento occorso, conserva la glossa e la inserisce nel suo testo. Meccanismo simile e per motivi analoghi si riscontra nel caso di *vanga* (918), che nel *Dizionario* compare con la citazione « e soprapposta ivi ancora la detta terra, con le vanghe, o vero con le pale», mentre nei manoscritti figura « et sopra posta ivi ancora la detta terra con le vanghe, o vero con badili ». Ancora una volta il copista del Panciatichiano ha sostituito un termine antico con un uno moderno, probabilmente più comprensibile, che De Rossi accetta e trasmette alla sua correzione, anche a scapito, stavolta, del volgarizzamento BNCF II.II.93 che riporta «et lla terra posta secondo la forma delle ripa sia disposta con vanghe et marronj, e sia fortemente compressa con forti legnj»

La conseguenza più evidente di queste operazioni è, dunque, l'ingresso nel *Dizionario* di una tradizione ibrida, portatrice di tre linee linguistiche, molto diverse per risultato e intenti. La dubbia autorevolezza del testimone rischierebbe di attrarre anche il risultato del repertorio, che fonda su un testo scorretto le garanzie che vuole offrire. Ciò non accade se, a questo punto, si esamina l'operazione di De Rossi più dalla prospettiva del lessico che non da quello della filologia. Lo scopo dell'accademico era di comprendere campioni lessicali di lingua toscana trecentesca: l'operazione, in tal senso, coglie nel segno, perché il testo di Crescenzi è, effettivamente e incontrovertibilmente, un campione di quella lingua; ed è a partire da questa esigenza che muove l'opera di restauro, che mira a recuperare una intera lingua più che un singolo testo. La constatazione moderna, cioè che il testo del 1605 rispecchia un trittico di mani e di lingue

- quella del volgarizzatore principale, quella dell'ammodernatore del Panciaticchiano 70 e quello del volgarizzatore di BNCF II.II.93 -, non inficia, comunque, la bontà delle voci: ai fini del dizionario poco importava che non appartenessero proprio ad una singola tradizione, poiché la loro sola presenza le rendeva, agli occhi del compilatore, degne di comparire nella ideale lingua pura e buona che il dizionario voleva ricostruire. Così il testo si aprì ai contributi di tradizioni altre, appiattendolo la profondità storica delle tre lingue, e sacrificando, anche, l'integrità ecdotica.

Occorre ribadire che, in realtà, la posizione di De Rossi è rovesciata: sono le richieste del *Dizionario* a rendere possibile il restauro, non il contrario. La redazione dei lemmi avrebbe accelerato la conclusione di un lavoro già avviato e l'ingresso del volgarizzamento nel *Dizionario degli Accademici della Crusca* ne avrebbe pienamente legittimato la bontà. È lo stesso segretario a rivelare quanto sia stretto il rapporto tra testo, curatore e repertorio. De Rossi, parlando del *Dizionario*, ammette che avevano già concorso a formarne «il sostegno e il mantenimento... i nostri più sovrani autori ed i più fioriti», i quali il Dizionario «portò occasione d'andar correggendo». <sup>57</sup> Nonostante De Rossi presenti il volgarizzamento

tra le scritture degne di stima... ne primi luoghi... non solamente per la copia, la proprietà, e varietà delle voci [...], ma eziandio per la chiarezza efficace e singolare armonia della dettatura <sup>58</sup>

deve confessare, alla luce del contributo effettivo, che l'intervento di restauro rimane solo un «accidente», pur se funzionale alla stesura del grande repertorio. Il volgarizzamento viene inserito su una tradizione prestigiosa e da essa trae l'autorità necessaria per accostarsi agli autori maggiori. Più che restituire al testo la giusta dignità letteraria e linguistica, De Rossi attua un vantaggioso compromesso: il volgarizzamento rientrerà nel canone, in modo da portare un testimone prezioso al *Dizionario* e la

---

<sup>57</sup> Si può riconoscere in queste affermazioni l'originario - e mai completamente abbandonato - intento dell'Accademia di produrre una serie di edizioni critiche almeno delle Tre Corone. Il tentativo, che per Boccaccio aveva visto gli autorevoli interventi di Salviati e Borghini, si sarebbe dovuto replicare per Dante e per Petrarca. Al primo provvide nel 1594 *La Divina Commedia di Dante Alighieri ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, Firenze*, Officine Manzani con «il primo moderno tentativo di edizione critica»: GIANFRANCO FOLENA, «La tradizione delle opere di Dante Alighieri» in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi (20-27 aprile 1965)*, Firenze, Sansoni, 1965, p. 65 e S. PARODI, *op. cit.*, p. 26; al secondo si pensò nel 1610, ma senza concreti risultati: *ibid.*, p. 43

<sup>58</sup> *Trattato dell'agricoltura...*, cit., epistola A' lettori. Poco prima De Rossi, ricordando l'interesse del principe per il trattato, l'aveva già elogiato «per l'antica semplicità del linguaggio, e per la vaghezza, e nobiltà de' concetti, tanto graziosamente spiegati»: *Ibid.*, lettera Al Principe Luigi d'Analt.

necessaria, autorevole legittimazione al suo curatore.

Consapevole di un risultato così limitato, De Rossi si sente in dovere di porgere anche delle giustificazioni:

Ci si sono lasciati stare alcuni luoghi, che paiono, senza fallo, scorretti, per non gli aver voluti corregger di fantasia, i quali saranno notati addietro.

Ancora si avverte che molti degli errori sono

nati dall'aver avuto il volgarizzatore il testo latino scorretto [...]. Nelle facultà il volgarizzatore ha lasciato stare i propri termini latini, o greci, nella guisa ch'e'gli ha trovati, né noi li abbiamo voluti volgarizzare. Similmente altre voci ha mantenute latine, forse, o per non l'aver intese [...] o per non essere buone latine[...]. E alcune ce ne sono, secondo il nostro credere, allatinate, e proprie del paese dello scrittore, delle quali e delle predette, nel Vocabolario ne darem conto<sup>59</sup>

Nonostante questi limiti,<sup>60</sup> il testo del 1605 istituì una seconda, fondamentale 'vulgata'<sup>61</sup>; e certamente, grazie all'iniziativa di De Rossi, viene ristampato con più largo successo editoriale,<sup>62</sup> nato com'era sotto l'egida bembiana e dell'Accademia della Crusca e con i presupposti filologici esplicitamente esibiti. Queste premesse sottraggono definitivamente il testo da nuove speculazioni editoriali<sup>63</sup> e fissano come canonica la tradizione toscano-fiorentina del volgarizzamento.

L'urgenza della compilazione del *Dizionario* non può spiegare, da sola, l'iniziativa di De Rossi; e tantomeno può riuscirci il dedicatario. Il motore primo di questa iniziativa editoriale sarà dunque, da rintracciare molto più in là del trattato. Fino a un cinquantennio prima, l'ingresso di Crescenzi, e con lui di molti altri autori trecenteschi, nel *Dizionario* non poteva darsi per scontato. I principi estetici elaborati da

---

<sup>59</sup> *Trattato dell'agricoltura...*, epistola A' lettori, per entrambi i luoghi.

<sup>60</sup> Confrontando le sue osservazioni con quelle di Vincenzio Borghini, si colgono i limiti dell'Accademico già a partire dai materiali di lavoro. Vedi *Filologia e invenzione...*, cit. p. 219.

<sup>61</sup> Vedi per queste posizioni *Filologia e invenzione*, cit. p. 220.

<sup>62</sup> Lo dimostrano adeguatamente la presenza dell'edizione in quasi tutte le biblioteche storiche d'Italia, e l'impiego del testo in tutte le pubblicazioni seguenti, dalla napoletana del 1724 alla veronese del 1851: *Del trattato dell'agricoltura di Piero de' Crescenzi* cittadino di Bologna compilato da lui in latino, e diviso in XII libri, ne' quali distintamente si tratta delle piante e degli animali e di tutte le villerecce utilità, già traslato nella favella fiorentina e di nuovo rivisto e riscontro con testi a penna dallo 'Nferigno accademico della Crusca, ed in quella nuova impressione ripurgato da innumerabili errori e dedicato all'illustriss. signor conte D. Leone Pieri [...], in Napoli, presso Felice Mosca, 1724, vol. 1-2; *Trattato di agricoltura...*, cit. per cui si rimanda anche a nota 40.

<sup>63</sup> Come quella del Sansovino, per la quale si rimanda a p. 25.

Bembo erano intesi a costruire una prosa d'arte di levatura superiore, in cui i minori compaiono quasi solo per annuire alle scelte dei grandi. Pure l'idea, geniale, di costruire un sistema per regolarizzare i volgari italiani, aveva riscosso un successo insospettabile e aveva sortito effetti immediati. Gli interventi successivi di Colli, Castiglione, Machiavelli, Varchi, Giambullari, Salviati e Borghini<sup>64</sup> avevano approfondito la discussione, facendola progressivamente virare dai rigidi dettami iniziali a posizioni più miti e concilianti. L'ambiente letterario fiorentino, che tanto attivamente aveva reagito alla proposta del cardinale veneto, si appropriò, in certo senso, della proposta come naturale erede della lingua toscana trecentesca e, secondo un'interpretazione quasi campanilistica,<sup>65</sup> sancì l'allargamento della proposta bembiana a tutti gli autori toscani del secolo buono.<sup>66</sup> Nacque così l'idea di una mitica età dell'oro della lingua, il Trecento, che sarebbe un secolo privilegiato, un'età giudicata meravigliosa, che avrebbe costituito, poi, uno dei fondamenti del purismo intransigente.<sup>67</sup>

L'Accademia della Crusca si inserì con certo ritardo in questo movimento, essendo sorta soprattutto come sodalizio culturale 'leggero', «opposto alle pedanterie dell'Accademia Fiorentina».<sup>68</sup> Solo con l'ingresso di Salviati si registra quella svolta linguistica che nell'arco di un ventennio modificherà profondamente i primi statuti del cenacolo.<sup>69</sup> Le polemiche tassiane degli anni 1584-89, l'edizione dantesca e alcune

---

<sup>64</sup> VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino, 1993; MAURIZIO VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978, in particolare p. 99-110, 'La questione della lingua nel sec. XVI'. VALERIA DELLA VALLE, *La lessicografia*, in *Storia della lingua italiana, I: I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 29-92. In particolare a par. 5, *Dal «Memoriale» di Giacomo Pergamini alle prime tre edizioni del Vocabolario della Crusca*, p. 45-51, dove si afferma che «alle tesi bembiane propugnatrici di una lingua fiorentina basata sull'autorità delle scritture e sul principio ordinatore dell'armonia, si erano aggiunte nel tempo, come presupposti teorici, non solo le scelte del Salviati, ma anche quelle di un altro fiorentino, il monaco benedettino Vincenzo Maria Borghini». Per il ruolo di Varchi e del suo *L'Ercolano*, vedasi anche CLAUDIO MARAZZINI, "Le teorie" in *Storia della lingua italiana, I: I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 231-330. Per Borghini si rinvia invece a VINCENZIO BORGHINI, *Le annotazioni e i discorsi sul 'Decameron' del 1573*, a c. di Giuseppe Chiecchi, Padova-Roma, Antenore, 2001.

<sup>65</sup> Sull'impiego politico della lingua vedasi C. MARAZZINI, *op. cit.*, p. 274-76.

<sup>66</sup> Esemplare l'opera di Leonardo Salviati «il quale, negli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* (1584-86) trasformò la selettiva e aristocratica teoria umanistica e ciceroniana della lingua, propria del Bembo, in qualcosa di molto diverso dal culto delle Tre Corone: accanto a quei tre grandi trovano ora posto minori e minimi, spesso di livello popolare, spesso privi di intento d'arte, i quali non avevano avuto altro merito se non quello di essere vissuti nel Trecento e di essere fiorentini»: C. MARAZZINI, *op. cit.*, p. 279.

<sup>67</sup> A proposito del progressivo irrigidimento del Vocabolario si rinvia a GIUSEPPE PATOTA, "I percorsi grammaticali", in *Storia della lingua italiana, I: I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 93-137.

<sup>68</sup> L'elegante definizione è tratta da *L'Accademia della Crusca*, a c. di Giovanni Graziani, rivista da Severina Parodi, aggiornata da Giovanni Nencioni, Firenze, 1991<sup>4</sup>, p. 7; ben più poderoso S. PARODI, *op. cit.*, p. 13-21.

<sup>69</sup> *L'Accademia...*, cit. p. 7

tensioni interne al gruppo,<sup>70</sup> lasciarono il posto alla progettazione e alla realizzazione del *Dizionario*, che occupò completamente le energie degli accademici.<sup>71</sup> I problemi affrontati coprivano un ambito molto ampio, muovendosi dai criteri di trascrizione, alla presenza delle lingue classiche, ai criteri di scelta e organizzazione dei vocaboli. Uno dei problemi fu la scelta degli autori da comprendere all'interno del canone,<sup>72</sup> ma la risposta era in pratica già stata data e l'accademia si risolse per l'inclusione anche degli autori minori. Fu una soluzione che segnò «il punto definitivo di compromesso nella questione della lingua: la presa di coscienza, cioè, che il fiorentino dei sommi autori trecenteschi era ormai patrimonio nazionale italiano e non doveva né poteva rinchiudersi nel solo ambito originario comune».<sup>73</sup> Le posizioni elitarie e quelle popolari avevano offerto l'idea di un lingua resa perfetta dall'arte, ma nata dal popolo e dalla spontanea trasformazione delle parole; e la prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* non può che riflettere «una visione della lingua che, grazie alla mediazione di Salviati e di Borghini, va oltre le posizioni di Bembo, e risale ad un ideale di lingua fiorentina, pura, naturale, popolare, cristallizzata e legittimata dal “buon uso” degli scrittori eccelsi come di quelli minori».<sup>74</sup>

Pensare, allora, che tutto questo percorso sia stato un semplice «accidente», un po' sorprende. È fuor di dubbio che certi aspetti siano stati determinati dal caso, perché nessuno avrebbe sospettato l'arrivo di un principe tedesco per correggere un volgarizzamento toscano trecentesco. Ma è più probabile che molti altri elementi siano stati, se non frutto di deliberato progetto e ferma volontà, almeno di ben sfruttate coincidenze, per le quali serve più intuito che impegno. Eppure nella concatenazione volgarizzamento-questione della lingua-dizionario sarà da riconoscere un percorso più grande, di nascita e affermazione di una lingua e, insieme con essa, della società che l'ha prodotta. L'italiano è destinato a diventare lingua nazionale, prima della nazione stessa: Crescenzi e De Rossi, nel loro piccolo, avevano contribuito a costruirne almeno un pezzo. Figli entrambi della lunga gestazione medievale, potrebbero essere quell'autunno

---

<sup>70</sup> S. PARODI, *op. cit.*, p. 22-25

<sup>71</sup> *L'Accademia...*, cit. p. 10.

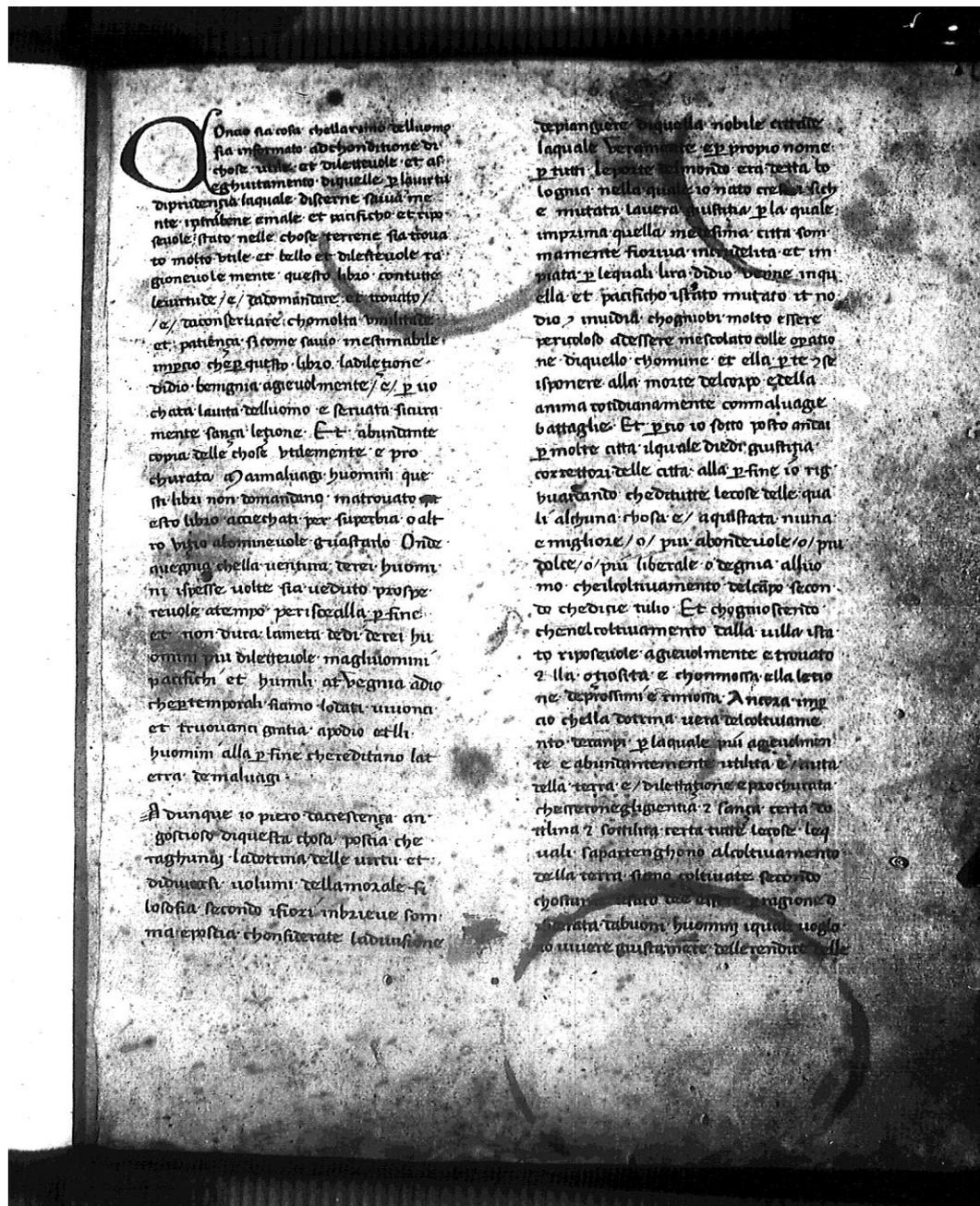
<sup>72</sup> S. PARODI, *op. cit.*, p. 33-34, di cui sono da segnalare almeno i punti 7 e 18 del verb. 12 marzo n° 12 e del 14 aprile n° 10, e p. 38 il verbale del 13 giugno 1603, che attestano chiaramente l'apertura anche agli autori moderni.

<sup>73</sup> S. PARODI, *op. cit.*, p. 35.

<sup>74</sup> V. DELLA VALLE, *op. cit.*, p. 46-48.

che precede l'inverno del Medioevo;<sup>75</sup> ed invece, nelle nuove potenzialità che si formano, saranno da riconoscere i germogli di una forse inaspettata, ma necessaria primavera di quel mondo.<sup>76</sup>

### Allegato: il frontespizio del manoscritto BNCF II.II.93



<sup>75</sup> JOHAN HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Roma, Newton Kompton, 1992.

<sup>76</sup> JACOB BURCKHANDT, *La civiltà del rinascimento in Italia*, Roma, Newton Kompton, 1994.

## BIBLIOGRAFIA

- BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960.
- PIERRE TOUBERT, *Crescenzi Pietro*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Ist. Enciclopedia Treccani, Roma, 1984, vol. XXX.
- GIORDANO RUFO, *Libro della mascalcia*, Catanzaro, Rubettino, 2002.
- GABRIELLA PICCINI, GIANFRANCO PASQUALI, ALFIO CORTONESI, *Uomini e campagne nell'Italia medievale*, Bari, Laterza, 2002.
- GIANFRANCO PASQUALI, *Agricoltura e società rurale in Romagna nel Medioevo*, Bologna, Pàtron, 1984.
- RINALDO COMBA, *Le origini medievali dell'assetto insediativo moderno nelle campagne italiane*, in *Storia d'Italia*, Annali 8, *Insedimenti e territorio*, a c. di Cesare De Seta, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985.
- CHARLES H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1972.
- EUGENIO GARIN, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, in *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti, 1979.
- ANTONIO I. PINI, *Studio, università e città nel Medioevo bolognese*, Bologna, CLUEB, 2005.
- CHIARA FRUGONI, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- ENRICO CASTELNUOVO, *Il buon governo. Ambrogio Lorenzetti*, Milano, Electa, 1995.
- Pietro de' Crescenzi. Studi e documenti*, a cura di P. Tommaso Alfonsi, Roberto Bozzelli, Ludovico Frati, Alessandro Ghigi, Giovanni Livi, Artuto Palmieri, Napoleone Passerini, Lino Sighinolfi, Albano Sorbelli, Francesco Todaro, Gaspare Ungarelli, Dino Zucchini, Guido Zucchini, Bologna, Cappelli, 1933.
- PIERGIORGIO PARRONI, *Scienza e produzione letteraria*, in *Lo spazio letterario di Roma antica. I: La produzione del testo*, a c. di G. Cavallo-P. Fedeli-A. Gardina, Roma, Salerno Editrice, 1998 [1989].
- PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1960.
- Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo ideato e curato da Gino Belloni e Riccardo Drusi, Firenze, Olschki editore, 2002.
- Le parole della scienza: scritture tecniche e scientifiche in volgare*, secoli 13.-15. Atti del Convegno, Lecce, 16-18 aprile 1999, a c. di Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo, 2001.
- ROBERTO BALDINI, *Zuccherò Bencivenni, La santà del corpo. Volgarizzamento del Régime du corps di Aldobrandino da Siena (a. 1310) nella copia coeva di Lapo di Neri Corsini (Laur. Pl. LXXIII 47)*, in «Studi di lessicografia italiana», 15 (1998).
- CESARE SEGRE, *Volgarizzamenti del Duecento e Trecento*, Torino, Utet, 1967.
- CLAUDIO GIOVANARDI, *Il bilinguismo italiano-latino del Medioevo e del Rinascimento*, in *Storia della Lingua Italiana, Scritto e parlato*, vol II, Torino, Einaudi, 1994.
- MIRKO TAVOSANIS, *La prima stesura delle Prose della volgar lingua: fonti e correzioni*, Pisa, Edizioni ETS, 2002.
- Prose della volgar lingua. L'editio princeps 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di Claudio Vela, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2001.
- MARIA D. ZAMPINO, *De Rossi Bastiano*, in *DBI*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, vol. XXXIX, 1991.
- SEVERINA PARODI, *Quattro secoli di Crusca 1583-1983*, Firenze, presso l'Accademia, 1983.
- GIANFRANCO FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso*

*Internazionale di Studi Danteschi (20-27 aprile 1965)*, Firenze, Sansoni, 1965.  
 VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino, 1993.  
 MAURIZIO VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978.  
 VALERIA DELLA VALLE, *La lessicografia*, in *Storia della lingua italiana, I luoghi della codificazione*, vol. I, Torino, Einaudi, 1993.  
 CLAUDIO MARAZZINI, *Le teorie in Storia della lingua italiana*, in *Storia della lingua italiana, I luoghi della codificazione*, vol. I, Torino, Einaudi, 1993.  
 VINCENZO BORGHINI, *Le annotazioni e i discorsi sul 'Decameron' del 1573*, a c. di Giuseppe Chiecchi, Padova-Roma, Antenore, 2001.  
 GIUSEPPE PATOTA, *I percorsi grammaticali*, in *Storia della lingua italiana, I luoghi della codificazione*, vol. I, Torino, Einaudi, 1993.  
 JOHAN HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Roma, Newton Kompton, 1992.  
 JACOB BURCKHANDT, *La civiltà del rinascimento in Italia*, Roma, Newton Kompton, 1994.

### **Indice dei manoscritti e delle stampe antiche citati**

Per ovvi motivi, l'indice non riporta sigle e testimoni utilizzati per la costruzione del testo, per cui si rimanda alla tesi di dottorato *Pietro Crescenzi, Libro dell'utilità della villa. Primi studi* e ad una sua eventuale pubblicazione.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 70  
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.93  
 Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, plut. 43.14  
 Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, plut. 43.15  
 Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, plut. 43.16  
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2135

CRESCENTIUS PETRUS, *Liber Petri Crescentii de agricultura*, Florentie, per Nicholaum Diocesis Vratislavensis, 1478.

*Pietro Crescentio* tradotto nuovamente per m. Francesco Sansovino nel quale si trattano le cose della villa con le figure delle herbe poste nel fine. Con un vocabolario delle voci difficili che sono in questa opera, In Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1564.

*Trattato dell'agricoltura di Piero de' Crescenzi* cittadino di Bologna compilato da lui in latino, e diviso in dodici libri, ne' quali distintamente si tratta delle piante e degli animali e di tutte le villerecce utilità, già traslato nella favella fiorentina e di nuovo rivisto e riscontro con testi a penna dall'Nferigno accademico della Crusca, in Firenze, appresso Cosimo Giunti, 1605.

*Trattato di agricultura di Pier de' Crescenzi*, ridotto a miglior lezione da Bartolomeo Sorio P.D.O., Verona, Franchini, 1851, vol. 1-3.



SEBASTIANO BERTINI

## ESPERIRE L'OLTRETOMBA

### IL DUO DI DON GIOVANNI E LEPORELLO

È possibile guardare a uno dei più limpidi e svettanti capolavori della cultura moderna, *Il dissoluto punito ovvero il Don Giovanni*, di Wolfgang A. Mozart e Lorenzo Da Ponte, da varie prospettive, suggerite dalla complessa stratificazione dell'opera e dalla sua natura di per sé duplice, tra musica e poesia. Esaminando però gli ingranaggi che reggono e muovono la scena è inevitabile rilevare la centralità del ganglio diegetico corrispondente alla coppia di Don Giovanni e Leporello. Al centro della *pièce* sta un *duo*, che si impone con la sua specificità e funzionalità *dialettica*.

Focalizzare su questo aspetto, d'altro canto, significa porre lo sguardo sull'itinerario di una corposa tradizione occidentale - e cito, come esempio tutto 'nostro', la *Commedia* -, che con la struttura minima della *coppia in dialogo* ha saputo sistematizzare, anche all'interno della testura narrativa, uno dei modi speculativi più profondamente innervati nell'uomo occidentale, al punto di esserne costitutivo: appunto, la *dialettica*. *Mètis*, come intendeva K. Kerény affrontando il mito di Teseo: 'congetturalità',<sup>1</sup> intesa come pensiero mobile, che per mezzo del confronto e del contrasto trova il proprio percorso: «quel pensiero, in altri termini, che supera gli ostacoli aggredendoli [...], che lotta contro l'imprevisto elaborando progetti [...] elasticamente speculari e insieme deformanti rispetto all'oggetto della competizione».<sup>2</sup> *Dialettica* quindi, esponendo un naturale riferimento a Platone<sup>3</sup> come ricerca mirata, dedicata alla ricostruzione dei collegamenti che stanno a fondamento del molteplice attraverso il *dialogo* fra gli elementi - e quindi le tesi, i personaggi - . Determinazione degli stessi

---

<sup>1</sup> JEAN.-PAUL. VERNANT E MARCEL. DETIENNE, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, a cura di A. Giardina, Roma, Bari, Laterza, 1984.

<sup>2</sup> C. Bologna, *Introduzione: Kerény nel labirinto*, in KÁROLY KERÉNY, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri, 1983, p. 8.

<sup>3</sup> Cfr. HANS. KRAEMER, *Dialettica e definizione del Bene in Platone*, a cura di G. Reale, trad. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1996 e G. GALASSI, V. VITALI, *La Dialettica dalle origini a Platone*, Milano, Quattroventi editore, 2009.

procedimenti di indagine per mezzo dell'irriducibile mobilità del discorso, attraverso l'incontro, il contrasto.

### «Che bella notte!»

Riportiamo quindi, per intero, la centralissima scena undicesima dell'Atto II; a fianco delle parole del libretto ci siamo curati di aggiungere (in corsivo) alcune notazioni prelevate direttamente dalla partitura musicale, funzionali alla nostra indagine:

[Cimitero circondato da un muro; diversi monumenti equestri, fra cui quello del Commendatore. Chiaro di luna.] 1

Don Giovanni; poi Leporello; la statua del Commendatore.

#### *Recitativo secco*

DON GIOVANNI (entra scavalcando il muro. Ridendo) 5

Ah! ah! ah! ah! questa è buona!

Or lasciala cercar. Che bella notte!

È più chiara del giorno: sembra fatta

per gir a zonzo a caccia di ragazze. 10

È tardi?

(guarda sull'orologio)

Oh, ancor non sono

due della notte. Avrei

voglia un po' di saper come è finito 15

l'affar tra Leporello e Donn'Elvira:

s'egli ha avuto giudizio...

LEPORELLO (di dentro, ad alta voce)

(Alfin vuole ch'io faccia un precipizio.)

DON GIOVANNI È desso. Oh, Leporello! 20

LEPORELLO (dal muro)

Chi mi chiama?

DON GIOVANNI Non conosci il padron?

LEPORELLO Così no 'l conoscessi!

DON GIOVANNI Come? Birbo! 25

LEPORELLO Ah, siete voi. Scusate!

DON GIOVANNI	Cosa è stato?	
LEPORELLO	Per cagion vostra, io fui quasi accoppato.	
DON GIOVANNI	Ebben, non era questo un onore, per te?	30
LEPORELLO	Signor, ve 'l dono.	
DON GIOVANNI	Via, via, vien qua: che belle cose ti deggio dir!	
LEPORELLO	Ma cosa fate qui?	
DON GIOVANNI	Vien dentro, e lo saprai.	35

(Leporello passa il muro e cambia mantello e cappello con Don Giovanni)

DON GIOVANNI	Diverse istorielle, che accadute mi son da che partisti, ti dirò un'altra volta; or la più bella ti vo' solo narrar.	40
LEPORELLO	Donnesca, al certo.	
DON GIOVANNI	C'è dubbio? Una fanciulla bella, giovin, galante, per la strada incontrai. Le vado appresso, la prendo per la man: fuggir mi vuole.	45
	Dico poche parole: ella mi piglia sai per chi?	
LEPORELLO	Non lo so.	
DON GIOVANNI	Per Leporello.	
LEPORELLO	Per me?	50
DON GIOVANNI	Per te.	
LEPORELLO	Va bene.	
DON GIOVANNI	Per la mano ella allora mi prende.	
LEPORELLO	Ancora meglio.	55
DON GIOVANNI	M'accarezza, mi abbraccia: «Caro il mio Leporello... Leporello mio caro...». Allor m'accorsi ch'era qualche tua bella.	
LEPORELLO	(Oh, maledetto!)	60
DON GIOVANNI	Dell'inganno approfitto. Non so come mi riconosce: grida. Sento gente, a fuggir mi metto, e, pronto pronto, per quel muretto in questo loco io monto.	

LEPORELLO	E mi dite la cosa con tale indifferenza?	65
DON GIOVANNI	Perché no?	
LEPORELLO	Ma se fosse costei stata mia moglie?	
DON GIOVANNI (ride molto forte)	Meglio ancora!	70

*Recitativo drammatico*

*Adagio*

*2 Oboi, 2 Clarinetti in si bem., 2 Fagotti, 3 Tromboni (Alto, Tenore, Basso), Contrabbassi.*

COMMENDATORE	Di rider finirai pria dell'aurora.	
DON GIOVANNI	Chi ha parlato?	
LEPORELLO (con atti di paura)	Ah! qualche anima sarà dell'altro mondo, che vi conosce a fondo.	75
DON GIOVANNI	Taci, sciocco! Chi va là? chi va là?	
(mette mano alla spada, e cerca qua e là pe 'l sepolcro dando diverse percosse alle statue ecc.)		80

*Recitativo drammatico, come prima*

COMMENDATORE	Ribaldo audace! Lascia a' morti la pace.
--------------	---

*Recitativo secco*

LEPORELLO	Ve l'ho detto...	
DON GIOVANNI (con indifferenza e sprezzo)	Sarà qualcun di fuori che si burla di noi...	85
	Ehi! Del Commendatore non è questa la statua? Leggi un poco quella iscrizion.	
LEPORELLO	Scusate...	90

	non ho imparato a leggere a' raggi della luna...	
DON GIOVANNI	Leggi, dico!	
LEPORELLO (legge)	«Dell'empio che mi trasse al passo estremo qui attendo la vendetta»...	95
(a Don Giovanni)		
	Udiste?... Io tremo!	
DON GIOVANNI	O vecchio buffonissimo! Digli che questa sera l'attendo a cena meco	100
LEPORELLO	Che pazzia! Ma vi par... Oh, dèi! mirate che terribili occhiate egli ci dà. Par vivo! par che senta, par che voglia parlar...	105
DON GIOVANNI	Orsù, va' là, o qui t'ammazzo e poi ti seppellisco.	
LEPORELLO	Piano, piano, signore: ora ubbidisco.	
<i>N. 24 - Duetto</i>		
<i>Allegro</i>		
<i>Archi, 2 Flauti, 2 Fagotti, 2 Corni in mi.</i>		
LEPORELLO (alla statua)	O statua gentilissima del gran Commendatore...	110
(a Don Giovanni)		
	Padron, mi trema il core: non posso terminar...	
DON GIOVANNI	Finiscila, o nel petto ti metto quest'acciar!	115
<i>Insieme</i>		
LEPORELLO	(Che impiccio! che capriccio! Io sentomi gelar.)	
DON GIOVANNI	(Che gusto! che spassetto! Lo voglio far tremar.)	
LEPORELLO	(alla statua) O statua gentilissima benché di marmo siate...	120

(a Don Giovanni)	Ah, padron mio, mirate che séguita a guardar.	125
DON GIOVANNI (a Leporello)	Mori!	
LEPORELLO (alla statua)	No, no, attendete.  Signor, il padron mio... badate ben, non io... vorria con voi cenar... (la statua china la testa) Ah! ah! ah! che scena è questa!... oh, ciel! chinò la testa!	130     135
DON GIOVANNI	Va' là, che se' un buffone...	
LEPORELLO	Guardate ancor, padrone...	
DON GIOVANNI	E che deggio guardare?	
LEPORELLO  (imita la statua)	Colla marmorea testa ei fa... così... così...	140
DON GIOVANNI	Colla marmorea testa ei fa così... così...	
(alla statua)	Parlate! Se potete, verrete a cena?	145
COMMENDATORE	Sì.	
<i>Insieme</i>		
LEPORELLO	Mover mi posso appena mi manca, oh, dèi! la lena! Per carità, partiamo, andiamo via di qua.	150
DON GIOVANNI	Bizzarra è inver la scena! Verrà il buon vecchio a cena. A prepararla andiamo, partiamo via di qua. <sup>4</sup>	155

<sup>4</sup> LORENZO DA PONTE, *Memorie. Tutti i libretti*, Milano, Garzanti, 1981; di qui in poi il testo sarò indicato con la sigla DG, seguita dalle indicazioni di atto, scena, e nel caso del testo sopra cit. , di riga.

La splendida scena si apre con la diabolica risata di Don Giovanni, quasi consegnandoci in anticipo la cifra complessiva degli avvenimenti che stanno per essere descritti. Notte chiara, un cavaliere *en travesti* entra irruentemente in scena e inonda il silenzioso cimitero che gli fa da palcoscenico con un'irridente prolusione sul favore che il buio concede alle «donesche imprese».<sup>5</sup> Il camposanto gli si offre come rifugio dopo l'ennesimo tentativo di seduzione (e, si noti, per l'ennesima volta fallito): all'apertura del secondo atto Don Giovanni convince il suo servo – o meglio, spalla – Leporello ad uno scambio d'abiti, nel tentativo di adescare la bella cameriera della furiosa e lacerata Donna Elvira. Il *cliché* narrativo – come vedremo, anche luogo di esposizione di una delle linee tematiche caratteristiche della *pièce* – funge da motore per gli avvenimenti successivi, permettendo alla trama di dilatarsi nel doppio filone di accadimenti che interessa la coppia momentaneamente spartita del cavaliere e del suo servo: Don Giovanni, creduto Leporello, impegnato a ingannare il geloso contadino Masetto; Leporello, creduto Don Giovanni, occupato a intrattenere Donna Elvira e poi a sfuggire l'ira vendicatrice di Donna Anna e Don Ottavio. È proprio nel sepolcreto che il *duo* si ricongiunge e a noi si presenta: Leporello, servo pavido, centro comico della diade, si trascina affannato fra le lapidi, coinvolto a forza in imprese del medesimo stampo di quelle del padrone e per questo costretto a una fuga pusillanime; Don Giovanni, aristocratico con «anima di bronzo»,<sup>6</sup> salta lo stesso «muretto», tutto intenzionato a farsi vanto delle beffe che nella notte ha messo in atto (anche ai danni dello stesso Leporello; pare infatti che una sedotta *en passant* potesse essere una bella del servo).

Un rapido scambio di battute ben chiarisce la gerarchia che governa il *duo*: «È desso. Oh, Leporello! / Chi mi chiama? / Non conosci il padron? / Così no 'l conoscessi! / Come? Birbo! / Ah, siete voi. Scusate!».<sup>7</sup> Un riconoscimento che si protrae per dar spazio alla comica dissidenza del servo. Il recitativo secco<sup>8</sup> sostiene il dialogo fra i due, e in particolare il racconto delle imprese di Don Giovanni, fino a quando, con una improvvisa impennata melodica, la risata del cavaliere si alza e inizia a librarsi. Ma appena il fiato arriva a dispiegare il fraseggio, facendolo culminare in un ampio La, questo inaspettatamente viene raggiunto e vinto da una profonda e sovrumana voce, contornata

---

<sup>5</sup> DG, II, xi, 41.

<sup>6</sup> DG, II, i.

<sup>7</sup> DG, II, xi, 25.

<sup>8</sup> MASSIMO MILA, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988, p.219.

da fiati gravi («oboi, clarinetti, fagotti, tromboni e bassi»)<sup>9</sup> «Di rider finirai pria dell'aurora»:<sup>10</sup> sono le parole che echeggiano nella notte con l'incedere di una ineluttabile sentenza. Il cavaliere, turbato e quasi irritato, cerca spiegazioni; Leporello, spaventato, ci fornisce la più limpida spiegazione: «Ah! qualche anima/ sarà dell'altro mondo,/ che vi conosce a fondo».<sup>11</sup> Mano alla spada, per battere le lapidi alla ricerca di chi si sta burlando di loro, e di nuovo l'incontro con la monolitica voce: «Ribaldo, audace!/Lascia a' morti la pace»<sup>12</sup>. La declamazione, maestosa e solenne, discendente, marca uno scarto forte rispetto al leggero e nervoso recitativo che accompagna la coppia. La reazione di Don Giovanni, in didascalia indicata da *indifferenza e sprezzo*, ci permette di iniziare a tratteggiare il personaggio: l'inumano viene in prima battuta escluso da qualsiasi tipo di considerazione; mentre il servo calca la mano – «Ve l'ho detto» – sulla possibile presenza fantasmagorica, il cavaliere chiarisce che «sarà qualcun di fuori / che si burla di noi...».<sup>13</sup> A un tratto però lo sguardo del giovane signore si alza dalle semplici pietre tombali e si sofferma su di una maestosa statua: «Ehi! Del Commendatore/ non è questa la statua?».<sup>14</sup> Leporello viene costretto a leggere l'iscrizione che conferma quella essere proprio l'effigie funeraria del Commendatore, trafitto dal protagonista all'apertura della *pièce*.

La commistione particolare di eventi permette allora al personaggio di Don Giovanni di dispiegarsi, di mettere in atto il gesto che risolve l'intera macchina narrativa: «O vecchio buffonissimo! / Digli che questa sera / l'attendo a cena meco»;<sup>15</sup> il cavaliere invita il morto a cena. Si prefigura già l'ultima scena, il convito finale. L'ultramondano a questo punto non è semplicemente negato (come ci si aspetterebbe, ad esempio, da un libertino magari specificatamente declinato come ateo), ma disposto all'irrisione, sfrontatamente sfidato. Il cavaliere cede al gusto della prevaricazione (e per certi versi si potrebbe pensare che solo questo è il motivo scatenante del gesto) mentre spinge Leporello a formulare l'invito – «Che gusto! che spassetto! / Lo voglio far tremar»<sup>16</sup> - in un canto volubile e leggero, perfettamente opposto a quella «pietrificazione timbrica

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> DG, II, xi, 82.

<sup>11</sup> DG, II, xi, 74 – 76.

<sup>12</sup> DG, II, xi, 78 – 79.

<sup>13</sup> DG, II, xi, 83 – 86.

<sup>14</sup> DG, II, xi, 87 – 88.

<sup>15</sup> DG, II, xi, 99 – 101.

<sup>16</sup> DG, II, xi, 118 - 119.

dello strumentale, a grossi blocchi»,<sup>17</sup> che Mozart riceve da Gluck come formula tipica per l'affacciarsi sulla scena della morte e dell'ultraterreno; il pavido omuncolo porge la richiesta, la statua risponde, china la testa più volte terrorizzando il richiedente, come se non bastasse preso in giro dal padrone che non ne scorge i movimenti. L'intervento di Leporello è forse tutto riassunto sul pentagramma dalla «figuretta tremolante»<sup>18</sup> che, passando dai violini ai legni, sembra capace di incalzare e insieme di imitare la tremante voce. Il nuovo chino è però visto anche da Don Giovanni che, in tutta la sua eroica intemperanza, rinnova l'invito: «Verrete a cena?». La risposta è di nuovo immensa nell'orchestrazione, il semplice «Si» del testo viene tramutato dalla massa orchestrale in un *apax* di intensità tragica, la tonica di Mi maggiore chiude e schiaccia la sensazione di sospensione che la dominante dava alla domanda del cavaliere. Da notare che tutta la sequenza viene preparata da Mozart con una modulazione che mira ad asciugare il *mélange* permettendo al *serio* di spiccare sul *comico*: Jouve parla di una vera «depressione»<sup>19</sup> aperta dall'accordo di flauti e corni, ulteriormente modulata dall'ingresso di un inaspettato do maggiore. Nuovamente però il commento della musica sterza, «frizza e barbaglia»,<sup>20</sup> come dice Abert, commentando nervosamente la duplice reazione dei protagonisti. Di qui le frasi del nostro *duo* si intrecciano in un duetto serratissimo e concitato, momento di forte incontro e contrasto dialogico: mentre uno vuol solo fuggire, l'altro, commentando come semplicemente 'bizzarra' la scena, pensa al modo in cui disporre il futuro banchetto.

Siamo evidentemente di fronte a un *duo* in azione, inserito nella complessità drammatica dell'*occasione* come suo motore. Due attori, calati all'interno di un contesto carico di potenzialità assolutamente fuori dall'ordinario – e mi riferisco in particolare al dialogo con l'oltretomba – , 'dialogando', e soprattutto 'domandando' avviano la macchina narrativa, permettono la sua totale espressione. Un dittico *dispari*, evidentemente, costituito da un personaggio *superior* e da uno *inferior*.

Certo, a questo va aggiunto, moltiplicando i livelli di analisi, che la coppia è gestita secondo un doppio linguaggio: Don Giovanni e Leporello sono personaggi drammatici, provenienti da una lunga e complessa tradizione, e nello stesso momento personaggi cantanti di un'opera in musica, 'buffi' o 'buffi di mezzo carattere', ovvero

---

<sup>17</sup> M. MILA, *op. cit.*, p. 219.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>19</sup> PIERRE JEAN JOUVE, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. it. di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2001, p. 90.

<sup>20</sup> HERMANN ABERT, *Mozart*, trad. it. B. Porena e I. Cappelli, Milano, Saggiatore, 1985, III, p. 467.

bassi o baritoni. La diade nostro argomento è appunto narrata e, forse soprattutto, musicata. La luminosa duplicità dei personaggi consuona con il doppio linguaggio che concorre a definirli. Starobinski parla della commistione di melodie e parole nelle opere di Mozart e Da Ponte come di un grandioso esempio di chiarezza espositiva, sviluppata da un fraseggio continuamente dialogico che rende irriducibili gli estremi, anzi li valorizza nel loro contrasto.

L'importante, per Mozart, era che la musica e le parole insieme occupassero assolutamente ogni istante e fossero sempre in primo piano nello svolgimento dell'avventura scenica. La musica, allora, non era più una sorta di espansione ridondante della parola poetica, ma il suo imprevedibile rilancio. Con un testo di Da Ponte il gioco era fattibile. E non ci limiteremo a dire che, con la loro concisione e la loro leggerezza, con le loro repentine trovate, i libretti di Da Ponte lasciavano a Mozart margini sufficienti per condurre il suo gioco: quei testi avevano in se stessi una tale carica di energia e una così grande carica propulsiva, che la musica, rimbalzando sulla parola e con la parola, poteva aprirsi la strada in uno spazio che assoggettava alle proprie leggi.<sup>21</sup>

Appare allora evidente che mentre il nostro discorso si dispone a concentrarsi su uno specifico testuale, sulla tessitura drammatica che è nel libretto, si fa presente la necessità di mantenere attiva una attenzione alla collaborazione fra i linguaggi, al contrappunto vivo che articola l'opera. Cercheremo quindi di porre attenzione, quando utile, ai nessi significativi.

## **Il carattere del *duo***

Concentriamoci sul nostro libretto, sullo stralcio citato, e cerchiamo di analizzare il nostro *duo* lungo la breve, ma estremamente densa, parabola descritta. Inevitabilmente, il primo passo va compiuto guardando allo sfondo di un soggetto che, come già suggerisce Kierkegaard, affonda le proprie radici nell'Europa cristiana.<sup>22</sup> Come prologo al discorso ritaglio alcune parole di S. Kunze:

Il celebre dramma di Tirso de Molina [...] si era trasformato soprattutto sotto

---

<sup>21</sup> JEAN STAROBINSKI, *Le incantatrici*, trad. it. C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007, p. 69.

<sup>22</sup> SØREN KIERKEGAARD, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. it. R. Cantoni, Milano, Mondadori, 1994, pp. 2 sgg.

l'effetto della Commedia dell'Arte italiana. [...] Dietro Don Giovanni e il suo servo vi sono comunque costellazioni elementari molto più antiche, che nel corso del tempo si sono via via ripresentate in personificazioni esemplari: quella più importante sotto il profilo letterario è la coppia Don Chisciotte e Sancio Pancia. [...] La polarità padrone-servo, antichissimo caposaldo della commedia, è uno dei modelli fondamentali del conflitto sociale. [...] si tratta di un dualismo originario, di una seconda fondamentale possibilità, oltre al legame amoroso, di rappresentare la realtà e il conflitto sociale.<sup>23</sup>

Il critico in una rapida volata mette in campo alcune delle coordinate principali entro cui il nostro *duo* prende le mosse: da Don Chisciotte e Sancio Panza al dramma di Tirso de Molina, verso la Commedia dell'Arte e le innumerevoli realizzazioni e rielaborazioni del materiale letterario. La coppia di servo e padrone è un 'dualismo originario' in grado di 'rappresentare la realtà e il conflitto sociale': una architettura mobile che forse proprio nel soggetto di *Don Giovanni* mostra la sua capacità di resistenza, la sua versatilità e la sua profondità.

Sicuramente il riferimento al grande romanzo di Cervantes è pregnante: se l'opera di Tirso è confezionata, in area madrilenas, alla fine degli anni venti del '600, le gesta di Don Chisciotte e Sancio sono pubblicate tra 1605 e 1615, nella medesima zona. È inevitabile pensare che, in terreno comune, possano sussistere alcuni rapporti di influenza (c'è chi, come A. Soons,<sup>24</sup> ha puntualizzato che il Tirso narratore appare epigono di Cervantes): di fatto il genere cavalleresco - incrociato magari al picaresco e al pastorale - è in entrambi i testi primo spunto, osservato e rielaborato in senso fortemente critico, come già Macchia fa notare.<sup>25</sup> A un primo sguardo di fatto elementi strutturali come la stessa articolazione narrativa, essenzialmente episodica e seriale, e appunto l'organizzazione dei contenuti possono disporre a una comparazione. Tali questioni saranno per noi però in oggetto soltanto nel loro riverberare sul sistema dei personaggi, centro del nostro discorso.<sup>26</sup> Più nello specifico, appunto come osserva Kunze, è certo che la diade servo-padrone alle porte dell'età moderna si pone come presenza letteraria forte, con le sue dinamiche basilari di 'incontro-scontro', proprio grazie al *Don*

---

<sup>23</sup> STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart*, trad. it. di L. Cavari, Venezia, Marsilio, 1990, p. 407.

<sup>24</sup> ALAN SOONS, *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro*, London, Tamesis book, 1976, p. 100.

<sup>25</sup> GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 22.

<sup>26</sup> Allargando lo sguardo, si potrebbe notare che tra le *Novelle esemplari* (M. de Cervantes, *Novelle esemplari*, trad. di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1956) trame come quella di *Riconetto e Cortadillo*, o del *Dialogo dei cani*, sono ancora costruite su un sistema di personaggi duale. Anche l'aggettivo "esemplari" non lascia dubbi sulla possibilità di accostare questi testi all'*exemplum* costruito da Tirso.

*Chisciotte*. Auerbach, a proposito, parla della presenza di «un motivo vecchissimo e ancor oggi efficace nelle farse, nelle caricature, nei circhi e nelle pellicole, questo dei due tipi comici o semicomici che se ne vanno insieme e contrastano».<sup>27</sup> Diamo uno sguardo ai personaggi. In generale, diciamo che don Chisciotte è un gentiluomo, pressoché povero, tenacemente dedito alla lettura di romanzi cavallereschi, al punto di trasformare questa passione in una folle mania. Sancio Panza è un povero contadino, grossolano e bonario. Ricordiamo il passo in cui si compone il *duo* di Cervantes, capitolo VII:

In quei giorni, don Chisciotte parlava spesso con un contadino suo vicino, uomo perbene (se l'espressione vale anche per un poveraccio), ma con pochissimo sale in zucca. Alla fine, tanto gli disse, insistette e promise da convincerlo a partire con lui per fargli da scudiero. Fra le altre cose, Don Chisciotte lo invitava a seguirlo perché in una avventura o in un'altra avrebbe guadagnato facilmente una qualche isola di cui lo avrebbe nominato governatore. Con queste e altre promesse simili, Sancio Panza, così si chiamava questo contadino, lasciò la moglie e i figli per diventare scudiero del suo vicino.<sup>28</sup>

L'accordo fra cavaliere e scudiero è frutto di un lungo *dialogare*, fatto di insistenza e di improbabili promesse. Sancio accetta di fornire la propria assistenza in cambio di una notevole ricompensa: il governo di un'isola. I termini del contratto di collaborazione sono già funzionali a precisare i tratti caratteristici dei personaggi: Sancio ha «pochissimo sale in zucca» e si immerge immediatamente nella pazzia di don Chisciotte, senza comprenderla ma accettandola in tutto e per tutto. L'*hidalgo* deforma e interpreta la realtà: «per il troppo leggere e il poco dormire gli s'inaridì il cervello fino a perdere il giudizio».<sup>29</sup> Ritroviamo chiaramente i caratteri del nostro *duo*, un padrone monomaniaco e un sottoposto, legato per interesse, che andrà nel corso del viaggio a fare la collaboratore e da controcanto ironico al personaggio principale. Cosa molto importante è che la *disparità* fra i personaggi sia già costitutiva del rapporto e caratterizzante. Quindi il modello appare consonante a livello strutturale.

Guardiamo il nostro testo, trascorrendo da Tirso a Da Ponte: abbiamo già visto

---

<sup>27</sup> ERICH AUERBACH, *Dulcinea incantata*, in *Mimesis*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956-2000, p. 110.

<sup>28</sup> MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Manica*, trad. di V. La Gioia, Milano, Frassinelli, 1997, p. 58.

<sup>29</sup> M. DE CERVANTES, *op. cit.*, p. 23.

come entro il perimetro del camposanto, quasi un atipico *hortus conclusus*,<sup>30</sup> lo scambio delle prime battute chiarisca i rapporti fra gli agenti. Lo possiamo di fatto leggere come vero e proprio luogo di composizione (o meglio ri-composizione) della coppia.

[...]  
DON GIOVANNI      È desso. Oh, Leporello!      20  
LEPORELLO (dal muro)  
                         Chi mi chiama?  
DON GIOVANNI      Non conosci il padron?

Proprio mentre il giovane signore si interroga sulla sorte del proprio servo, Leporello si cala dal muro che cinge il cimitero. Don Giovanni, fra le lapidi, esordisce con un «Oh, Leporello» a piena voce che evidentemente colpisce e sorprende il facilmente suggestionabile servitore: non può che rispondere con una domanda fremente «Chi mi chiama?». La risposta che riceve è una chiara affermazione di superiorità, sarcasticamente vestita da domanda retorica: «Non conosci il padron?». È chiaro, nel rapido giro di tre battute, che la coppia non è orizzontale, si specifica in un personaggio *inferior* e un *superior*, come tradizione vuole. Una rapida scorsa agli eventi che abbiamo già descritto fornisce conferma: Don Giovanni è l'elemento trainante, guida Leporello e dispone di lui senza alcuna remora. Si noti, quindi, che anche in questo stralcio del dramma si ritrovano in effetti i tratti dei personaggi che possono dirsi più generici; se pensiamo alle parole di Leporello all'inizio e alla fine del dramma, al «Notte giorno faticar/ per chi nulla sa gradir» e al «Ed io vado all'osteria / a trovar padron miglior», emergono appunto, chiaramente visibili, le tradizionali dinamiche servo-padrone, cioè *inferior-superior*, richiamate pensando al *Don Chisciotte*.

Approfondiamo con una considerazione, volta a valutare il carattere 'contrastivo' già accennato riguardo al rapporto Don Chisciotte-Sancio. Diciamo che il rapporto di tipo 'lavorativo' - ma, va chiarito, nel procedere della storia esso diviene ben più complesso e profondo - che lega i personaggi aiuta a specificare l'importanza delle prospettive attribuibili ai singoli componenti della coppia: da una parte mania, dall'altra soldi. Nel *Don Chisciotte* il ganglio servo-padrone richiama, dall'alveo dei meccanismi basilari della tradizione comica, una 'disarmonia' in cui le angolature particolari

---

<sup>30</sup> Cfr. *I luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 133 sgg.  
44

emergono e creano un contrasto *dialettico*. Basti pensare alle divergenze nel comportamento, alle discussioni e ai battibecchi fra i personaggi, o all'evoluzione di Sancio Panza, che nella seconda parte del romanzo supera il ruolo della spalla comica dell'*hidalgo* e ne diviene il principale ingannatore. «Due uomini così diversi fra loro», si legge nel capitolo decimo della seconda parte.<sup>31</sup>

Già nel testo di Tirso la questione è evidente: non è un caso che Don Giovanni arrivi a dover richiamare Catalinón, puntualizzando che «un servo è un po' un giocatore che deve fare, se vuole vincere, perché nel gioco più guadagna chi più fa».<sup>32</sup> Così, ancora a titolo esemplificativo, notiamo che in Molière, Sganarello dichiara: «È tremendo che un gran signore sia malvagio, poiché, nonostante quel che penso di lui, sono tenuto ad essergli fedele».<sup>33</sup> Tornando al testo del librettista veneto - ma considerando con esso tutta la tradizione del soggetto - è possibile trovare di fatto continuità: ripensiamo a uno stralcio di testo in cui è possibile ravvisare una prima discussione intorno al *duo*, condotta dai contraenti stessi. Momento di apertura del secondo atto, prima scena:

DON GIOVANNI	Ehi via, buffone, non mi seccar
LEPORELLO	No, no, padrone, non vo' restar
DON GIOVANNI	Sentimi, amico:
LEPORELLO	Vo' andar, vi dico.
DON GIOVANNI	Ma che ti ho fatto, che vuoi lasciarmi?
LEPORELLO	Oh, niente affatto: quasi ammazzarmi!
DON GIOVANNI	Va', che sei matto! Fu per burlar.
LEPORELLO	Ed io non burlo, ma voglio andar.
(Va per partire)	
DON GIOVANNI	Leporello.
LEPORELLO	Signore.
DON GIOVANNI	Vien qui, facciam la pace: prendi...
LEPORELLO	Cosa?
DON GIOVANNI	Quattro doppie.
(gli da del denaro)	
LEPORELLO	Oh sentite, per questa volta [ancora]
	La cerimonia accetto.
	Ma non vi ci avvezzate: non credete di sedurre i miei pari,
	Come le donne, a forza di danari.

<sup>31</sup> «dos hombres tan diferentes hincados», M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, p. 557.

<sup>32</sup> TIRSO DE MOLINA, *L'ingannatore di Siviglia*, trad. it. di R. Paoli, Milano, Garzanti, 2004, II, ix.

<sup>33</sup> MOLIÈRE, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, trad. it. di S. Bajini, Milano, Garzanti, 1993, I, i.

DON GIOVANNI	Non parliam più di ciò! Ti basta l'animo per quel ch'io dico?
LEPORELLO	Purchè lasciam le donne.
DON GIOVANNI	Lasciar le donne! Pazzo!
	Lasciar le donne? Sai ch'elle per me son necessarie
	Più del pan che mangio,
	Più dell'aria che spiro! <sup>34</sup>

Dopo la baraonda del primo finale Leporello appare ben deciso a lasciare il padrone. Il breve litigio si conclude facilmente grazie a «quattro doppie»: Don Giovanni paga il servo affinché resti, questi senza molto onore intasca e ritorna sui suoi passi. Chiaramente, un accordo di convenienza: siamo in linea con Don Chisciotte e Sancio Panza. Il passo chiarisce quanto già accennato: l'*azione* comune, il viaggiare e duellare, il sedurre e beffare, trovano di fatto spunto negli interessi strettamente soggettivi dei personaggi. Il contrasto fra i ristretti campi visivi è, oltre che caratterizzante dei personaggi, fondamentale punto di partenza per effetti comico-ironici.<sup>35</sup> In generale, limitandoci a questa scorsa superficiale, possiamo quindi notare che i punti di contatto fra i sistemi dei personaggi sono forti, tanto nell'impianto quanto nel modo dell'azione. Infatti, in entrambi i casi, una coppia spiccatamente *dialettica* è il filo rosso del racconto e, più propriamente, ne è il primo motore: le tipicità degli agenti sono gli iniettori di un rapporto problematizzante con la realtà.<sup>36</sup>

Come già accennato, è possibile insistere sul fatto che tutti questi ultimi rilevamenti di fatto evidenziano caratteri che molta parte della tradizione del burlador acquisisce e, come è noto, grazie agli scenari della Commedia dell'Arte e a Molière, traghetta e diffonde. Alcune delle nostre ipotesi potranno quindi continuare a essere associate, in generale, al 'mito' di Don Giovanni. Rientrando però nello specifico della

<sup>34</sup> DG, II, ii.

<sup>35</sup> Cosa notevole è anche che, una volta pacificati gli animi, sono proprio le condizioni di questa collaborazione ad essere messe in discussione: alla domanda "Ti basta l'animo di far quel ch'io ti dico?" il servo risponde "Purché lasciam le donne". La risposta del nobile è ovviamente negativa. La musica sottolinea l'atmosfera ridanciana, impostando la scena sulla ripetizione delle frasi musicali da un personaggio all'altro: i due, insomma, si fanno il verso. Così, aggiungendo questa prospettiva, la richiesta di Leporello, *inferior*, appare ancora più inconsistente. In realtà, guardando a quel che accadrà fra le tombe poco avanti, le parole del servo possono fungere da sottile anticipazione, di sicuro effetto: il pubblico a cui Mozart si rivolgeva conosceva già benissimo la trama di questo melodramma, sapeva che di lì a poco "le donne" sarebbero momentaneamente "lasciate", che la sfida alla Statua avrebbe scoperto la vera sostanza, atea ribellione ai valori, di questa *pièce*. Il racconto di Da Ponte, in questo senso, coglie in tutto e per tutto i tratti tradizionali del soggetto. Con il "Purché lasciam le donne", il *duo* si incrina, viene immediatamente ripreso ma lascia tralucere, per mezzo del personaggio *basso*, il futuro incontro con realtà che stanno ben al di là del collezionismo erotico.

<sup>36</sup> Cfr. CESARE SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 194 sgg.

nostra scena del cimitero, alcune differenze forti devono essere evidenziate: va notato che nel *Don Chisciotte*, non è possibile individuare un chiaro *refrain* tematico che ci permetta di arrivare al ‘dialogo con in morti’ fulcro del nostro percorso.<sup>37</sup> Il contatto con il divino e il soprannaturale rimane al di fuori delle problematizzazioni, al massimo divenendo oggetto di discussione quando si manifesta nel folle orizzonte del cavaliere tramite i perfidi ‘incantatori’ che sembrano perseguitarlo. Il nostro testo, differentemente, vede due personaggi prendere reale contatto con l’aldilà, intrattenendo un vero e proprio dialogo. Questi elementi ci portano fuori da Cervantes.

Cerchiamo di abordare la questione indagando le caratteristiche del rapporto che lega Don Giovanni e Leporello, all’interno del quadro drammatico, e quindi del *dialogo* fra i due e con il Commendatore. Entriamo nel camposanto; torniamo alla prima domanda dell’*inferior*, il «Chi mi chiama?» di Leporello. In queste parole possiamo riconoscere un puro atto conoscitivo, legato al contesto narrativo. Tale atto assume però vera profondità se guardiamo agli avvenimenti immediatamente precedenti alla scena undicesima, che vedono il *duo* agire separato. In fondo il cimitero diventa il luogo di un riconoscimento - collocato non a caso prima dello snodo fondamentale della trama - che è anche però un conoscenza ‘originale’. Chiarisco: l’opera si apre con una coppia Don Giovanni-Leporello già data, suggerita dal bel lamento notturno del servo; il loro rapporto sembra da subito ascrivibile a quelli che provengono dalla tradizione, il monomaniaco e il suo contrappunto ironico. Qui però, dopo gli antecedenti *en solitaire*, un rapido giro di battute ha il compito specifico di chiarire e ribadire i rapporti, e la qualità di essi, che legano i personaggi. È questa una delle rare parti di testo in cui il dittico è in argomento:<sup>38</sup> con *atto dialogico*, rispondente al nesso domanda-risposta, il nucleo dinamico del *duo* è qui calcolato e riassetato, forse proprio in funzione della scena ‘a tre’. Certamente per il pezzo è forte l’importanza della tradizione, che ha praticamente sempre visto servo e padrone uniti, ma è pur plausibile immaginare che l’intreccio, date le premesse fornite dalle prime scene del secondo atto, sarebbe potuto tranquillamente continuare con un Don Giovanni che sfida la statua da solo. Proprio lo spicchio di episodi buffoneschi *a solo*, posto tra l’apertura del secondo atto e la scena del cimitero, crea la differenza forte tra Da Ponte e il vicinissimo libretto di Bertati, del

---

<sup>37</sup> Ancora guardando alle *Novelle*, anche il già citato *Dialogo dei cani*, ad esempio, che pur gioca sul limite inscenando un evento tutto soprannaturale relazionato a un malato - quindi, diciamo, un “quasi morto” - , il tutto si risolve in artificio letterario.

<sup>38</sup> DG, II, ii.

carnevale 1787, che è stato individuato come fonte diretta e principale - e di fatto distanza dalla tradizione nel suo complesso, pur non essendo materiale esattamente originale - ; una particolarità strutturale che può quindi far emergere in maniera particolarmente evidente la coppia e ciò che accade fra le pietre tombali.

Proseguiamo seguendo lo sviluppo narrativo. L'*occasione* si presenta nella serie particolare – qualcuno direbbe improbabile, qualcun altro ‘provvidenziale’ – di coincidenze che vede padrone e servo casualmente nello stesso luogo, e proprio nel sepolcreto che racchiude la fatale pietra funeraria. Le vaghe potenzialità sottese alla situazione drammatica vengono assiologizzate, disposte per essere realtà dinamica, proprio dal *duo* qui ricomposto. La scelleratezza dell’invito a cena è di fatto il dispiegamento narrativo della coppia: l’apice è raggiunto proprio nel *dialogo*, nella *domanda*, che è modo articolativo essenziale di una diade certamente ‘parlante’. In ogni istante la coppia dialoga: basti pensare che anche mentre Leporello si fa ambasciatore ai piedi della statua, la sua melodia saltellando smette con frequenza di rivolgersi alla «statua gentilissima» per puntualizzare al «Padron» che gli «trema il core». Si può quindi ancora insistere su uno stretto legame, che appare ipotizzabile, fra ‘il folle volo’ di Don Giovanni e l’agire del nesso duale.

Se allarghiamo lo sguardo all’intera trama possiamo notare, come già hanno fatto in molti, che il solo atto legalmente punibile messo in scena è l’omicidio del Commendatore, atto che di per sé vincola solo in parte lo sviluppo narrativo. Di fatto, invece, lo scatto drammatico definitivo coincide proprio con ciò che accade fra le tombe, e avviene tutto nelle parole: l’oltraggio è una vendetta derisa. L’omicidio di quel che sarà appunto il castigatore, i fallimentari tentativi di seduzione sono corollari. La coppia *dispari* raccoglie l'*occasione* interpretando ‘a parole’ le potenzialità che sono racchiuse nel momento; l’esperito è nel *dialogo non paritario* soggetto ad un’azione euristica che ha lo scopo, o la risultante, di preparare quella escatologica. Così Leporello e Don Giovanni, casualmente nello stesso cimitero che ancora casualmente è il luogo della sepoltura del Commendatore, accesi dalle parole echeggianti dello stesso, colgono l'*occasione*: attraverso il *dialogo* analizzano la contingenza e con una serie di *domande* da *inferior* a *superior* compiono il misfatto, rivolgendosi appunto all’oltremondo.

Questo mi pare altro segno forte: l’interrogazione. Se esiste una cifra del dialogo con il divino, nella tradizione cristiana, questa è quella della *disparità*: il *basso*, terreno, guarda all’infinitamente *alto*, celeste, alla ricerca della Grazia. Dante personaggio, ancora

come esempio, è sempre guidato, legato ad un personaggio *superior* che nel rispondere alla sua pulsione conoscitiva permette il movimento verticale del viaggio ultramondano. Esiste cioè necessariamente una distanza, una differenza ontologica, che crea spazio dinamico: lo spazio umano di un *dia-logos* che è tensione verso l'alto.<sup>39</sup> Indubbiamente motore dello slancio cinetico, insito nella sfalsatura di una diade *non paritaria*, l'interrogazione, corrisponde sempre ad una, seppur minima, pulsione conoscitiva. Quando questa si muove verso il sovrumano, da *inferior* a *superior*, diviene, necessariamente, elevazione. Il nostro *duo*, mentre *domanda*, alza di molto lo sguardo, lascia a terra burle e seduzioni - e Molière aveva già spinto su questa possibilità<sup>40</sup> - e si pone sulla linea di un confronto inaudito.

Prima però di guardare alla questione fondamentale, cioè appunto l'indagine sulla portata della blasfemia dongiovannesca, mi pare opportuno aggiungere alcune osservazioni sulle dinamiche regolatrici di questo *duo*, in linea a quanto già detto e in funzione di un maggiore chiarimento del rapporto fra sistema dei personaggi e *plot*.

Si noti che l'assetto non paritario del *duo* si ritrova di fatto nella diade padrone – servo ma si ridispona in due verticalizzazioni alternative: Leporello – Commendatore e Don Giovanni – Commendatore. La movimentazione *basso – alto* è quindi ancora più evidente se notiamo che le due coppie si succedono con gradualità ascendente: i due compiono una sorta di doppia aggressione, il secondo proseguendo e amplificando l'azione del primo. Possiamo cioè notare come, seppur il *dialogo* fra i due non sia mai realmente interrotto, con l'intervento di un terzo personaggio - sempre in posizione di *superior* - l'interlocuzione venga momentaneamente riassetata in funzione di due diverse strutture duali. In questo frangente Don Giovanni cambia il proprio *status*, nei confronti del Commendatore si pone come *inferior* interrogante, ma mantiene il proprio scarto di quota su Leporello, dato che lo 'supera' completando l'atto di invito. C'è in sostanza una 'sequenzialità' che mantenendo inalterata la misura fra Don Giovanni e Leporello attesta con ancor maggiore evidenza l'importanza del *duo dispari*: alterato in funzione dello specifico nesso narrativo esso permane come architettura vincolante.

Come già visto, Leporello è un buffone sciagurato, vincolato dai guadagni; il «Mes gages, mes gages»<sup>41</sup> che il servo sbraita alla fine dell'opera di Molière echeggia

---

<sup>39</sup> Cfr. EMMANUEL LEVINAS, *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1990.

<sup>40</sup> Cfr. UMBERTO CURI, *Filosofia del Don Giovanni*, Milano, Mondadori, 2002, p. 138 e JÜRGEN WERTHEIMER, *Don Giovanni e Barbablù*, trad. it. di G. Giuliani, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 20.

<sup>41</sup> MOLIÈRE, *op. cit.*, V, vi.

chiaro nel «Ed io vado all'osteria / a trovar padron miglior»,<sup>42</sup> posto fra gli ultimi versi del nostro libretto. Don Giovanni è un 'datore di lavoro' indiscutibilmente unico, che paga per avere assistenza nelle atipiche imprese. Tali e quali alla coppia di Cervantes. Al di là del soldo però, e molto oltre l'affinità psicologica, il loro rapporto è ben più complesso, come abbiamo già notato. Leggendo del travestimento che nelle scene di apertura del secondo atto crea un gioco di inversioni, di scambi d'immagini e di ruoli, può immediatamente porsi come ipotizzabile un processo di sdoppiamento. Basta una rapida risalita al primo atto, e precisamente alla scena ottava, per incorrere in tratteggi che ben precisano un chiaro riflesso dongiovannesco sul servo: appena i due si imbattono nella festa nuziale dei contadini, Masetto e Zerlina, il nobile esordisce con un «Che bella gioventù! Che belle donne!» che trova pronta risposta nel «Tra tante per mia fé / vi sarà qualche cosa anche per me»<sup>43</sup> di Leporello. Seguendo:

[...]

DON GIOVANNI:            Cara la mia Zerlina! V'esibisco  
la mia protezione.

(A Leporello che fa scherzi alle altre contadine):

Leporello  
Cosa fai lì, birbone?

LEPORELLO:            Anch'io, caro padrone  
Esibisco la mia protezione.<sup>44</sup>

Il *daimon* del seduttore ha contagiato quel servo che all'inizio sapeva porsi anche come moralista – «Caro signor padrone, / la vita che menate / è da briccone»<sup>45</sup> – . Sulla scena compare un vero e proprio doppio, rendendo questa coppia un *duo* esponenziale: non più somma ma moltiplicazione di individualità, riproduzione omogeneizzante. Lucia Strappini, su questa linea, arriva a affermare che questa duplicità permette al personaggio di Don Giovanni di trovare nel servo Leporello «lo strumento per l'affermazione

---

<sup>42</sup> DG, II, xv.

<sup>43</sup> DG, I, viii.

<sup>44</sup> DG, I, viii.

<sup>45</sup> DG, I, iv.

esistenziale più piena».<sup>46</sup> Ecco che il primo carattere di questa diade è allora un disorientante gioco di riflessi, che vorticosamente scende restringendosi da polo *superior* a polo *inferior*. Otto Rank già aveva parlato di 'identità' fra i due, frutto della possibile divisione di un unico carattere.<sup>47</sup>

In un certo senso è possibile pensare che tale duplicazione provenga da un certo carattere, diciamo, 'infettivo' di Don Giovanni. Cerchiamo, in questo senso, di dedicare un breve spazio al protagonista dell'opera. 'Burlador', seduttore, ateo e il libertino, poi 'negatore' e «pervertitore dell'*agape*»:<sup>48</sup> tutto questo, e molto altro, dalla sua nascita alla fine del secolo XVIII, è il personaggio di Don Giovanni. Un eroe dell'eccesso, inevitabilmente sovvertitore dell'ordine, capace di spargere il morbo di cui è portatore su tutta la società (e qualcuno ha detto «società borghese»<sup>49</sup>), capace di trasformare, prima di tutto, il suo Leporello in un perfetto riverberare di sé stesso. Come appunta Wertheimer, che riconosce l'aggressione in dimensione sociale di Don Giovanni risalendo dalla traccia che questo lascia nel Baudelaire dei *Fiori del Male*,<sup>50</sup> il passaggio del 'dissoluto' corrisponde ad una deflagrazione capace di segnare ogni tipo di rapporto o legame. Il finale corale dell'opera, testimonianza di un'umanità «stravolta, che nella luce del mattino si riconosce appena»,<sup>51</sup> è il luogo in cui è più notoriamente visibile la strage a tuttotondo che Don Giovanni compie. Volendo insistere sullo stesso stralcio, l'analisi compiuta da Pirrotta conferma quel carattere 'infettivo' del nobile condannato anche a livello musicale: basta rilevare come il gioco di ripetizioni che interessa i personaggi sia funzionale a far passare su tutti un tremito sconvolgente. Scelgo di riprendere l'esempio del «Ah, certo è l'ombra / m'incontrò» di Donna Elvira, che in maniera «meccanica e assurda»<sup>52</sup> è immediatamente ricantato da tutte le vittime: «Mozart se ne serve per far passare su tutti, meglio che con il racconto di Leporello, il brivido dell'evento misterioso che si è appena compiuto».<sup>53</sup> Non è superfluo notare che dopo questo passaggio tutte le voci si accordano in una discesa cromatica che si sospende interrogativa sull'accordo di dominante. La musica stessa *domanda* spaurita, pone forse un 'che sarà di tutti noi?' che nasce di fronte al vuoto lasciato dalle voraci fauci degli inferi. Questa breve sigla ci aiuta

---

<sup>46</sup> LUCIA STRAPPINI, *La tragedia del Buffone*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 58.

<sup>47</sup> OTTO RANK, *La figura del Don Giovanni*, trad. it. di F. Marchioro, Varese, Sugarco, 1994, pp. 29 - 35.

<sup>48</sup> Prendo a prestito i termini da N. Pirrotta e da U. Curi.

<sup>49</sup> J. WERTHEIMER, *op. cit.*, pp. 17 - 20.

<sup>50</sup> *Ivi* p. 19.

<sup>51</sup> *Ivi* p. 20.

<sup>52</sup> NINO PIRROTTA, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1991, p.184.

<sup>53</sup> *Ibid.*

a direzionare il nostro sguardo e a avvalorare la nostra ipotesi preliminare; possiamo infatti dire di essere di fronte a un *duo* nato per sdoppiamento. La duplicità strutturale trova una consonanza tematica forte: il motore dell'opera si affida al processo di duplicazione come ad un coadiutore dinamico che nel *duo* mette in campo appieno le proprie potenzialità. Con questo, d'altro canto, si conferma la centralità assoluta del personaggio di Don Giovanni, la sua posizione di punto d'origine. Tutto nasce da lui, la trama si sviluppa e si conclude in funzione delle sue avventure; lo stesso ingranaggio del *duo*, sul quale noi vogliamo bilanciare appunto tutta la macchina narrativa, è creato come emanazione del personaggio principale. La 'sequenzialità' di cui sopra, appunto relativa a molta parte della tradizione del 'mito', sembra quindi essere generata proprio da questo posizionamento del fulcro strutturale sul personaggio di Don Giovanni: Leporello è, nelle parole di Mila, solo «proiezione escrementale»<sup>54</sup> del padrone.

### **Il dialogo con l'Oltretomba**

Aprondo quindi la questione lasciata poche pagine sopra in sospeso, anche osservazioni come quelle appena concluse ci inducono a scavare proprio attorno alla figura principale, cercando di comprendere la portata dell' 'invito a cena' e quindi dell'intera costruzione drammatica. Va riconfermato il fatto che, inevitabilmente, riflettere sul valore del 'peccato' di Don Giovanni, comporta, ancora, la possibilità di allargare le osservazioni al 'mito', per esteso, del burlador.

Per uno sguardo d'insieme, prendiamo le mosse da un lavoro di I. Watt, *I miti dell'individualismo moderno*, che si cura di associare il complesso insieme delle tradizioni di quattro particolari figure: Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni e Robinson Crusoe. I primi tre, in particolare, sono appunto comparati come esempi tra i più noti di individualismo *pre-mainstream*, in opposizione alla settecentesca affermazione politica e culturale di questa tendenza, ritrovabile nel romanzo di Defoe.

Faust, Don Chisciotte e Don Giovanni sono tutti caratterizzati dall'impulso positivo e individualistico del Rinascimento, vogliono andare avanti sulla loro strada, senza curarsi degli altri. Ma si trovano in conflitto, ideologico e

---

<sup>54</sup> M. MILA, *op. cit.*, p. 250.

politico, con le forze della Controriforma e per questo sono puniti.<sup>55</sup>

Su queste figure aleggia, evidentemente, una familiarità con il concetto di ‘violazione del limite’, corrispondente allo scontro ideologico e socio-culturale. Ogni personaggio è in sé spunto e forza motrice degli eventi in quanto portatore di disequilibrio nel sistema dei valori. Stringendo sul nostro argomento di studio, ritroviamo corrispondenza piena: il beffatore è di fatto, come abbiamo già visto, un eroe della destabilizzazione sociale e morale.

Il tema della ‘violazione’, della forzatura dei limiti imposti, sappiamo, è ampio e profondamente integrato nella tradizione europea, che lo articola con varietà estrema, dalla riscrittura infernale dell’Ulisse di Dante, ai miti della modernità.<sup>56</sup>

È semplice trovare conferme nel testo. Torniamo sulla scena, sempre riferendo al libretto di Da Ponte. Dopo numerosi indugi il fraseggio tremante di Leporello riesce a portare a compimento l’invito: «Signor, il padron mio.../ badate ben, non io.../ vorria con voi cenar...».<sup>57</sup> La richiesta è solo anticipazione di quella che verrà nuovamente inoltrata da Don Giovanni; la funebre statua china in assenso il capo ripetutamente, l’*inferior* trema e vien cacciato da parte, il *superior* alza lo sguardo e senza esitazione interroga: «Parlate se potete: / verrete a cena?».<sup>58</sup> Qui è tutta la grandezza del dissoluto: la sua *domanda* è irrisione estrema, eroica nel momento in cui capiamo che si muove verso l’alto, verso il divino. Di fronte a Don Giovanni è ben evidente il ‘limite’: nella statua animata l’ultraterreno si fa realtà sensibile, si abbassa e si accorda con il piano percettivo che è più congeniale all’eroe. Il miscredente, blasfemo, libertino – per citare solo alcuni degli epiteti che sul protagonista sono caduti – incontra il ‘limite’ quasi con il solo scopo di superarlo con un nuovo ‘folle volo’: una feroce volontà ‘di superamento’ domina la sua domanda. Una assiologia fondata sul movimento, che è *ubris*. Ci rassicura Starobinski – in *Le incantatrici*<sup>59</sup> – che si cura di seguire la parola tematica ‘eccesso’ in tutto il dramma di Da Ponte. Basti citare che, alla prima apparizione del cavaliere sulla scena, la parola compare tra le note del servo moralista: «Qual misfatto! Qual

---

<sup>55</sup> IAN WATT, *I miti dell’individualismo moderno*, trad. it. di M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelle Editore, 1998, p. 14.

<sup>56</sup> E uno sguardo alla fittissima tradizione del solo “dissoluto punito”, ce ne da conferma. Si veda, a titolo esemplificativo, la raccolta di testi di G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*.

<sup>57</sup> DG, II, xi, 130 - 133.

<sup>58</sup> DG, II, xi, 145.

<sup>59</sup> J. STAROBINSKI, *Le incantatrici*, trad. it. di C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007, pp. 112 - 116.

eccesso!».<sup>60</sup> 'Eccesso' come tracotanza, come l' 'oltrepassare il giusto limite'.<sup>61</sup>

La questione riguarda, però, anche la direzione di questo 'sorpasso'. Diciamo che entro la grande orma dell'*ubris* esiste un gene, estremamente attivo, che arrivando fino a Faust, fa emergere il carattere del 'violatore' *sapientae cupidus*. E sappiamo che se esistono parenti stretti di Don Giovanni e Leporello non può che trattarsi di quel dotto e di Mefistofele.<sup>62</sup> Il secolo che produce entrambi i miti, di fatto, è il secolo della nuova scienza, di una nuova attitudine razionale verso la realtà.

Uno studio di L. Bramani<sup>63</sup> ci suggerisce di battere questa pista. La studiosa ha condotto un approfondito sondaggio nella biblioteca di Mozart e nella cultura massonica, e ci riporta una panoramica complessa di letture e riferimenti a *Don Giovanni* che suggeriscono la particolare tonalità di cui sopra. Riporto solo alcuni, tra i più evidenti, rilievi. Nel *Sethos* di J. Terrasson, 1731, già individuata fonte del *Flauto Magico*, è possibile riconoscere come fondo tematico un'indagine sul rapporto fra conoscenza e virtù, fra «sapere e memoria». <sup>64</sup> La riflessione, che incrocia il *Menone* di Platone, porta in campo statue animate - e qui è forse parentela con la nostra Statua - che fungono da intercessori fra l'umano e il divino: Bramani specifica che nell'ambito del discorso «conoscenza e arte risiedono nella verità, che ha natura immortale, della quale l'uomo può partecipare, se solo la sua anima non sceglie l'oblio dimenticando la virtù»;<sup>65</sup> la domanda sulla reale potenza del piano umano del sapere è qui chiaramente presente. La lettura è illuminata, di lato, dal fatto che proprio Terrasson, nella *Dissertation critique sur l'Iliade* del 1715, giudicata poco positivamente da Voltaire, asserisce che la filosofia del XVIII secolo, grazie particolarmente alla scienza di Cartesio, ha ormai superato di gran lunga i sapienti greci. Cioè, lo scarto è realizzato dall'emersione della razionalità scientifica. In un altro testo del periodo, presente sugli scaffali del compositore, l'*Automathes* del reverendo Kirby, 1745, che ancora riferisce a macchine antropomorfe semovibili, c'è appunto una interrogazione sul sapere inteso come emanazione dall'alto, sull'uomo creato e illuminato. A questo si può associare il Mendelssohn del *Fedone*, per il quale l'uomo «attraverso le virtù raggiunge felicità e divinità» e la morte, come catarsi

---

<sup>60</sup> DG, I, i.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> GEORGE BERNARD SHAW, Introduzione a *Man and superman*, London, Constable, 1947, p. xii. Cfr. ARTURO FARINELLI, *Don Giovanni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», Torino-Roma, 1986, XXVII, p. 2.

<sup>63</sup> LIDIA BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2005.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 127.

e ascesa, diviene «chiave della nostra felicità».<sup>66</sup> Certo, questi pochi esempi non forniscono assicurazioni, ma ci suggeriscono tratti di un ambiente culturale in cui la riflessione sull'uomo e il suo rapporto con il divino è necessariamente, anche, epistemologica. Al di là di possibili, e magari poco probabili riferimenti, il secolo che va chiudendosi, erede del precedente, è quello della razionalizzazione, della lente scientifica puntata sull'uomo e Dio.

Diciamo, quindi, che il nostro nobile è un sobillatore, un 'consigliere fraudolento', che con le parole seduce e induce, che, soprattutto, sfugge ogni trascendenza mentre dichiara una fede appassionata nella razionalità; crede solo che «due più due fa quattro, Sganarello, e che quattro più quattro fa otto»,<sup>67</sup> come scrive Molière. È forse quindi lecito, sulla base di quanto detto da Bramani, porre la questione - non dimenticando che in questo discorso la tradizione che converge in Mozart è pienamente coinvolta - : oltre al carattere di 'violatore' è possibile indagare la rimanenza di quella sorta di 'prassi operativa' propria dello spirito dei tempi, *sapientae cupidus*, sul *burlador*? Alcune riflessioni di Wertheimer sorreggono questo spunto; il critico identifica nella coppia di Don Giovanni e Leporello uno sdoppiamento che porta alla negazione dell'identità, a una anonimità che rende le relazioni intessute veri «esperimenti con le emozioni altrui».<sup>68</sup> È notevole il fatto che il termine 'esperimenti' ci porti a una percepire un rimando vagamente epistemologico, basato sull'applicazione di una sorta di 'metodo scientifico' (e per un personaggio nato nei primi anni del secolo XVII si tratta di una affermazione forte); I testi di Terrasson e di Kirby sono di fatto testimonianza di una volontà di ricerca sul valore della conoscenza, sulla possibilità umana - la 'virtù' più volte citata - di rifinire razionalmente la percezione del tutto. Così Don Giovanni, come già notato, si applica con un rigore lucido e metodico al proprio obiettivo. Di fatto tutto il complesso delle azioni dei due culmina in quell'atto elaborativo che è la 'lista': l'*actio* di uno viene considerata e catalogata dall'altro, sottoposta a enumerazione. Il nostro *duo* realmente procede delimitando il dominio di analisi, imponendo condizioni alle variabili e classificando i risultati con applicazione rigorosamente algebrica. La seduzione, o meglio la 'violazione' a giro intero, è allora 'scienza applicata': Macchia parla appunto di «compiacenza tecnica»,<sup>69</sup> relativa all'atto

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>67</sup> MOLIÈRE, *op. cit.*, III, i.

<sup>68</sup> J. WERTHEIMER, *op. cit.*, p. 30.

<sup>69</sup> G. MACCHIA, *op. cit.*, p. 22.

di inganno. Accanto a questo, cercando una sponda, possiamo osservare che il viaggio della diade produce realmente 'informazioni': di fatto, mentre apre una ferita nel mondo individuale e sociale ne mette a nudo la realtà profonda. Certo, Don Giovanni e Leporello molto probabilmente non comprendono quale sia il reale effetto delle loro azioni, né arrivano a sistematizzare, a proiettare nel generale - come vorrebbe il metodo sperimentale - i loro dati, ma è evidente che il loro passaggio sconvolge perché scopre, svela, gli ingranaggi dei rapporti personali, e in particolare del rapporto amoroso. Di fatto, lungo il dramma di Da Ponte, ci troviamo davanti a un gran campionario di amori, sfatati o confermati, tutti presi in analisi: l'amore ostinato e tenuto di Don Ottavio, debole e sempre pronto a far buon viso al cattivo gioco imposto da Donna Anna, l'amore geloso di Masetto per la sfuggente e cedevole Zerlina, l'amore disperato e arrabbiato di Elvira, l'oscuro legame erotico che sembra legare Donna Anna a Don Giovanni e, infine, l'amore paterno che intercorre fra la prima delle donne e il Commendatore suo padre, capace di trasformarsi in sintomo dell'amore di Dio per l'uomo. Inoltre, mi pare che proprio la prospettiva della 'lista' contribuisca a spiegare l'inseparabilità del *duo*, la sua azione costantemente comune: Don Giovanni agisce e produce dati, quindi ha bisogno che questi vengano matematizzati da Leporello. Tutta la leggenda del *burlador* è percorsa dalla 'lista', ragione fondamentale dell'agire dei personaggi centrali. La 'doppia' domanda del cimitero si può quindi spiegare per analogia: servo e padrone agiscono sempre insieme, la loro sperimentazione risulta efficace se entrambi gli agenti contribuiscono; davanti alla statua, al divino, all'*agape*, continuano a 'sperimentare' con il metodo che è loro consono, il servo agendo in funzione del padrone.

Tutto questo mi pare in linea con quell'importante contributo di Molière: possiamo dire con Abert<sup>70</sup> che grazie al drammaturgo francese il *burlador* si libera del ruolo di blasfemo che lo costringe tutto sommato a uno 'schierarsi contro' dall'interno del tessuto morale e sociale, e sporto verso l'ateismo diventa di fatto uno sperimentatore *super partes*.<sup>71</sup> Questo certo non cancella la dimensione 'esemplare' della narrazione ma di fatto la porta, nel secolo dei lumi, a accordarsi a uno sguardo più aperto e sociale, più indagatore. L'*esprit fort* - come è qualificato Don Giovanni in Molière - che nasce e cresce, prima in Francia e poi in Europa, nell'alveo del libertinismo erudito non si lega appunto a pensatori come Gassendi o Bayle, con Cartesio a far da sponda, che hanno il

---

<sup>70</sup> H. ABERT, *op. cit.*, III, p.383.

<sup>71</sup> *Ibid.*

merito di aver traghettato le conquiste della nuova scienza nel nuovo approccio alla realtà esistenziale, verso il settecento dei lumi? In fondo, la vicenda di Don Giovanni, condannato «libero pensatore»,<sup>72</sup> e Leporello rappresenta ancora un ‘viaggio conoscitivo’.

A puntellare questa tesi interviene una delle trame profonde, fondante del soggetto, fin da Tirso: il già citato «Tan largo me lo fiáis!»,<sup>73</sup> ovvero, il *tempo*. All’apertura della scena undicesima, nel libretto di Da Ponte, il cavaliere «guarda sull’orologio» - è una precisazione in didascalia - e canta: «Oh, ancor non sono due della notte».<sup>74</sup> P. Vescovo, riflette su questo gesto di «quotidianità fin disarmante»;<sup>75</sup> Don Giovanni è colto mentre consulta uno strumento, probabilmente quello che abitualmente porta nel taschino, necessario alla ‘misurazione’ del *tempo*. Il testo fornisce una indicazione precisa del tempo della *fabula*, chiarisce l’esatta posizione degli avvenimenti - magari anche con un occhieggio metateatrale al momento della rappresentazione - . Certo è che il dato assume peso nel momento in cui consideriamo che, proprio nel prosieguo di questa scena, il conto alla rovescia delle ore terrene del libertino soffre una brusca accelerata verso il totale esaurimento; viene posta in evidenza la dimensione sensibile, misurabile, del *tempo* in rapporto al *non - tempo* che attende di qui a poco l’eroe. Al centro della scena, però, al momento, è il pienamente umano, matematico e quindi pienamente scientifico in senso ‘galileiano’, computo degli attimi di una giornata: dietro a tutto questo sta un atto conoscitivo puramente razionale.

Allarghiamo lo sguardo. Il ‘C’è ancora tanto tempo’, ‘la scadenza è ancora lontana’ – seguendo a riguardo Ian Watt<sup>76</sup> – che chiude il discorso di invito alla statua nel dramma di Tirso de Molina è sigla tematica importante al punto da divenire titolo di una versione breve del testo, probabilmente parallela alla più conosciuta.<sup>77</sup>

Riporto il testo:

Don Juan: Larga esta venganza ha sido.

---

<sup>72</sup> M. MILA, *op. cit.*, p. 36.

<sup>73</sup> A. Baldissera, Introduzione a T. DE MOLINA, *op. cit.*, xi.

<sup>74</sup> DG, II, xi, 12 - 14.

<sup>75</sup> PIERMARIO VESCOVO, *L’orologio di Don Giovanni*, in *Quaderns d’Italià*, 7, 2002, pp. 177 - 186.

<sup>76</sup> I. WATT, *op. cit.*, p. 85.

<sup>77</sup> La questione appare, in realtà, tutt’oggi insoluta a causa delle difficoltà di attribuzione e di datazione: Calderón ne era stato designato autore, ma l’*autoría* è ancora incerta anche a causa dei problemi di collocazione temporale, che molto oscilla tra gli anni che precedono e quelli che seguono la stesura di Tirso, circa 1625. Sull’argomento: A. Farinelli, *op. cit.*, pp. 1 sgg.

Si es que vos la habéis de hacer,  
Importa no estar dormido,  
Que si a la muerte aguardáis  
La venganza, la esperanza  
Agora es bien que perdáis,  
Pues vuestro nojo y venganza  
*Tan largo me lo fiáis.*<sup>78</sup>

L'espressione torna almeno una dozzina di volte nel testo ed è il vero motto del 'burlador' : dietro di essa si trova una giuliva scrollata di spalle, decorata da riso sfrenato e sfacciato. Nessuno è risparmiato dalla derisione di Don Giovanni. Il giovane nobile nel succedersi degli accadimenti, non mostra alcuna intenzione di smettere di sghignazzare: non fa che rimandare ogni possibilità di pentimento, forse pur cosciente che il *tempo* che lui crede di avere a gran disposizione è il tempo che lo separa dal momento del giudizio, della morte e del 'conteggio' dei peccati. Ironicamente - e anche qui voliamo su tutta la tradizione del soggetto - quando i suoi atti hanno già carbonizzato il suo *tempo* terreno, egli vi si avvinghia: il 'no' che secco si contrappone alla richiesta di ravvedimento del monumento ambulante è l'impotente, e per questo eroica, imposizione di una prospettiva tutta terrena; mentre l'orrido spalanca le sue fauci il crepitio delle fiamme è comunque coperto dall'eco del suo 'no'. La musica di Mozart, tornando nello specifico della conclusione della nostra opera, corre gestendo una dinamica di brusche contrapposizioni, *piano* e *forte* senza crescendo (ne possiamo rilevare solo uno, nella battuta in cui principia l'intimazione del Commendatore), frasi nette e severe<sup>79</sup> che nel modularsi da Re minore a Re maggiore rendono chiarissimo, di «implacabile maestosità»,<sup>80</sup> l'ultimo grido del cavaliere. Don Giovanni lotta per il suo *tempo umano*, vive e opera in una prospettiva terrena, sensibile prima che sensuale. La sua culla è il trascorrere storico degli eventi, l'intreccio molteplice del reale nel quale sa tuffarsi e riemergere trascinando con sé trame e filamenti; l'*eternità* è ignorata perché significa la fine delle 'burle'. Ancora per Starobinski,<sup>81</sup> nel *tempo* Don Giovanni può tornare a cercare, a provare, a

---

<sup>78</sup> "Che aspettate a vendicarvi? Se voi cercate vendetta, vi conviene stare sveglio, e se affidate alla morte la rivalsa, disperate, almeno per il momento, perché la scadenza è lunga.", T. DE MOLINA, *op. cit.*, III, xiii, p. 211.

<sup>79</sup> M. MILA, *op. cit.*, p. 249.

<sup>80</sup> H. ABERT, *op. cit.*, p. 476.

<sup>81</sup> J. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 107.

forzare, forse proprio a ‘burlare’.

La misura ‘uomo’ è quindi il nostro terreno di gioco: ancora Curi, scegliendo una strada diversa e parallela alla nostra, torna a darci spunti mentre ritrova in Don Giovanni una eco potente e originale come quella di Edipo,<sup>82</sup> l’eroe che nell’incontro con il soprannaturale, con la Sfinge, definisce ‘l’uomo’. All’apertura del testo di Tirso, confrontandosi con Donna Anna, il nostro protagonista si qualifica «un uomo senza nome»,<sup>83</sup> semplicemente uomo, senza qualifica o specificità. Poche righe avanti, all’allarmato «chi sei?» del Re di Napoli risponde «e chi dovremmo essere? Un uomo con una donna»: una sconvolgente banalità, quasi capace di echeggiare l’indovinello e la risposta che il re di Tebe fornisce. C’è forse allora qualcosa, per il critico, del ‘burlador’ che diverge dal *sapientae cupidus*: Don Giovanni volge lo sguardo, e qui azzardiamo, ‘dietro’ a Odisseo, di fatto non cerca la sapienza, né elevazione, ma difende la dimensione tutta ‘terrena’ dell’uomo, quasi a legittimare inconsapevolmente la speculazione ‘scientifica’ dell’itacense. Non a caso, come già accennato, la sperimentazione del nostro *duo* non produce ‘teorizzazione’, né esiste coscienza di questo. Essa guarda alla radice del metodo, non alle sue risultanti. E forse anche per questo è condannata: troppo libera, potenzialmente infinita. Forse, troppo umana.

E si tenga presente che quello di Mozart e Da Ponte, è un acme, e insieme canto del cigno, mentre già si mostrano all’orizzonte i segni di quel Romanticismo che chiederà qualcosa di diverso alla letteratura.

Mi pare che tutto questo si ritrovi e venga chiarito nel lavoro *Il mito di Don Giovanni* di Rousset: «improvvisatore dinanzi alla Permanenza»<sup>84</sup> è una dicitura che definisce una delle coppie di correlazione o di opposizione entro cui il lavoro del critico si articola. Don Giovanni, come l’Ulisse dantesco o i suoi numerosi persecutori, è colui che agisce *all’improvviso*, colui che coglie le possibilità dell’attimo, che vede l’occasione e in essa ‘si fa’. Di fronte a questi ‘uomini’ sta però la *Permanenza*, l’assoluto con tutte le sue esigenze nei confronti dell’umano, il *non – tempo* che ognuno di loro interroga in un modo particolare: la tracotanza è il loro peccato. Il dittico di Don Giovanni e Leporello raccoglie la potenza della coppia dialettica, e la dirige a terra, e poi giù, verso gli inferi. Allora l’umano, in questo caso parlando di quella specifica frangia dell’esistenza umana che idealmente si dibatte fra il *sapientae cupidus* e il *burlador*, si

---

<sup>82</sup> U. CURI, *op. cit.*, p. 11.

<sup>83</sup> T. DE MOLINA, *op. cit.*, I, i.

<sup>84</sup> JEAN ROUSSET, *Il Mito di Don Giovanni*, trad. di A. Marchi, Parma, Pratiche Edizioni, 1980, p. 11.

esplica nell'atto materiale e temporale del contatto conflittuale con il divino, in una dialettica che prima di essere falciata dalla tragedia si assesta in verticale. La diarchia basilare *alto – basso* trova un orizzonte di espansione massima nel *tempo* 'minimo' dell'*occasione*.

## BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI DANTE, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leopardi, Bologna, Zanichelli, 2006.

BERTATI GIOVANNI, *Don Giovanni*, Perugia, Nuova Era, 1999.

CERVANTES MIGUEL, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di V. La Gioia, Milano, Frassinelli, 1997.

DA PONTE LORENZO, *Memorie. Tutti i libretti*, Milano, Garzanti, 1981.

MOLIÈRE, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, a cura di S. Bajini, Milano, Garzanti, 1993.

TIRSO DE MOLINA, *L'ingannatore di Siviglia*, trad. it. di R. Paoli, Milano, Garzanti, 2004.

MOZART WOLFGANG AMADEUS, *Don Giovanni*, a cura di W. Plath e W. Rehm, Bärenreiter, Kassel, 1968.

OMERO, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2005.

JOHNSON SAMUEL, *Storia di Rasselas principe di Abissinia*, trad. di V. Orsenigo, Palermo, Sellerio, 1994.

*Da Beaumarchais a Da Ponte*, a cura di R. Angermüller e E. B. Parodi, Torino, Einaudi, 1994.

*I luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Mondadori, 2003.

ABERT HERMANN, *Mozart*, trad. it. B. Porena e I. Cappelli, Milano, Saggiatore, 1985.

AUERBACH ERICH, *Mimesis*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956-2000.

BÉVOTTE GEORGE GENDARME, *La légende de Don Juan*, Ginevra, Slatkine reprint, 1906, 1993.

BÉVOTTE GEORGE GENDARME, *Le Festin de pierre avant Molière*, tradotto in E. Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese. I testi*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1977.

BOITANI PIETRO, *Ulisse - uno nessuno ognuno*, Torino, Utet, 2001.

BRAMANI LIDIA, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2005.

CALASSO GIAN PIETRO, *Ipotesi sulla natura del comico*, Firenze, La nuova Italia, 1992.

CARANDINI SILVIA e MARITI LUCIANO, *Don Giovanni, o l'estrema avventura del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003.

CURI UMBERTO, *Filosofia del Don Giovanni*, Milano, Mondadori, 2002.

- D'AMICO FRANCESCO, *Intorno al Don Giovanni di Mozart*, Roma, Bulzoni, 1978.
- DENT EDWARD JOHN, *Il teatro di Mozart*, trad. di L. Ferrari, Milano, Rusconi, 1979.
- DI BENEDETTO ARNALDO, *Fra Germania e Italia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- EINSTEIN ALFRED, *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, trad. di R. Lotteri, Milano, Ricordi, 1955.
- FARINELLI ARTURO, *Don Giovanni, note critiche*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XXVII, Torino-Roma, Loesher, 1986.
- GALASSI GIANCARLO, VITALI VIRGINIA, *La Dialettica dalle origini a Platone*, Milano, Quattroventi editore, 2009.
- JOUVE PIERRE JEAN, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2001.
- KERÉNY KÁROLY, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri, 1983.
- KIERKEGAARD SØREN, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. di R. Cantoni, Milano, Mondadori, 1994.
- KRAEMER HANS, *Dialettica e definizione del Bene in Platone*, a cura di G. Reale, trad. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
- KUNZE STEFAN, *Don Giovanni von Mozart*, Munchen, Fink Verlag, 1972.
- KUNZE STEFAN, *Il teatro di Mozart*, trad. di L. Cavari, Venezia, Marsilio, 1990.
- LANSON GUSTAVE, *Storia della letteratura francese*, a cura di G. Macchia, Milano, Longanesi 1961.
- LEVINAS EMMANUEL, *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1990.
- MACCHIA GIOVANNI, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978.
- MARAVALL JOSÉ ANTONIO, *Teatro e letteratura nella spagna barocca*, trad. di P. Picamus, Bologna, Il Mulino, 1995.
- MELOGRANI PIERO, *WAM*, Roma, Laterza, 2003.
- MILA MASSIMO, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988.
- MINOIS GEORGES, *Piccola storia dell'inferno*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- NYGREN ANDERS, *Eros e Agape. La nozione cristiana dell'amore e le sue trasformazioni*, trad. it. N. Gay, Bologna, Il Mulino, 1976.
- PAUMGARTNER BERNHARD, *Mozart*, trad. di C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1945, 1994.
- PIRROTTA NINO, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 17.
- RANK OTTO, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973.
- RANK OTTO, *Il Mito della nascita dell'eroe*, trad. di F. Marchioro, Milano, Sugarco, 1987.
- ROUSSET JEAN, *Il mito di Don Giovanni*, trad. di A. Marchi, Parma, Pratiche Editrice, 1980.
- SHAW GEORGE BERNARD, *Man and superman*, London, Constable, 1947.
- SOONS ALAN, *Haz y envés del cuento risibile en el siglo de oro*, London, Tamesis book, 1976.
- SPRANZI ALDO, *Il teatro di Mozart*, Milano, Unicopli, 2006.
- STAROBINSKI JEAN, *Le incantatrici*, trad. di C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007.
- STRAPPINI LUCIA, *La tragedia del Buffone*, Roma, Bulzoni, 2003.
- TERMANINI STEFANO e TROVATO ROBERTO, *Teatro comico del Cinquecento*, Torino, Utet, 2005.
- VESCOVO PIERMARIO, *L'orologio di Don Giovanni*, in *Quaderns d'Italià*, 7, 2002.
- WATT IAN, *I miti dell'individualismo moderno*, trad. di M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelle Editore, 1998.
- WERTHEIMER JÜRGEN, *Don Giovanni e Barbablù*, trad. di G. Giuliani, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

FILIPPO LOVATIN

## ATLANTIDE SOMMERSA

### UNA RIFLESSIONE SU PASCOLI ESEGETA DI DANTE E DI OMERO

Durante gli ultimi anni del XIX secolo e i primi del XX Giovanni Pascoli pensò di lavorare all'opera che prima e, forse, sola fra le altre gli avrebbe garantito la gloria e l'immortalità poetica: in una serie di tre, forse quattro, poderosi volumi il professore e poeta di Castelvecchio avrebbe esposto la propria completa e articolatissima esegesi della *Commedia* di Dante, interpretata in modo del tutto nuovo e, secondo lui, finalmente risolutivo.

Nel 1898 esce, per i tipi dell'editore Giusti di Livorno, il primo volume, intitolato *Minerva Oscura. Prolegomeni: La costruzione morale del poema di Dante*, cui subito segue, nel 1899, il saggio *Intorno alla Minerva Oscura* (pubblicato su *Flegrea*) scritto per confutare i giudizi negativi presto espressi circa i suoi studi danteschi, sorti soprattutto in ambiente fiorentino. Del 1900 è il secondo volume, *Sotto il velame. Saggio di un'interpretazione generale del poema sacro*. Chiude la trilogia *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia*, pubblicata nel 1902 e posteriore di qualche mese a una *Prolusione al Paradiso* tenuta in Orsanmichele, il canto del cigno per il Pascoli dantista: quest'ultimo lavoro doveva essere il primo capitolo di *La poesia del mistero dantesco*, summa dei suoi studi sulle opere dell'Alighieri e compimento di un vagheggiato commento integrale al poema. Il mancato apprezzamento da parte della critica, se non addirittura il suo silenzio, le stroncature (tacite o esplicite) da parte di amici come Ermenegildo Pistelli, Francesco D'Ovidio o Luigi Pietrobono, e la definitiva bocciatura dell'opera da parte dell'Accademia dei Lincei nel 1904<sup>1</sup> avrebbero trasformato in "gloriola" gli accarezzati sogni di trionfo del professore e lo avrebbero indotto a orientare altrove i propri studi.

---

<sup>1</sup> Pascoli presentò i propri lavori all'Accademia Nazionale dei Lincei due volte, nel 1899 e nel 1904, sperando di ottenerne il riconoscimento e il premio in denaro: tutt'e due le volte la Commissione giudicatrice espresse giudizio negativo sulla sua interpretazione del poema di Dante e ne decretò, di fatto, il mancato compimento (le commissioni erano composte da amici e conoscenti del Pascoli come Carducci, Comparetti, Nigra, Schiaparelli, Ascoli, D'Ovidio: la cosa acuì la delusione del professore dantista).

La fiducia e lo slancio iniziali, la passione e la tenacia con cui il poeta lavorò nascevano dalla convinzione di aver trovato, egli solo ed egli per primo, la chiave per penetrare l'edificio del poema dantesco, quella che ne avrebbe permesso, dopo sei secoli, l'esauritiva interpretazione e la giusta esegesi. La prima opera, *Minerva oscura*, raccoglie e amalgama gli studi e gli interessi di Pascoli per l'opera di Dante (non solo la per la *Commedia*) degli anni universitari e dei primi anni di insegnamento liceale e non contiene ancora, infatti, sostanziali elementi di novità. È del 1899 la scoperta che avrebbe segnato l'inizio di una nuova via per il Pascoli dantista: egli si convince che la fonte precipua della *Commedia* (si noti: non 'una' delle fonti, ma 'la' fonte prima e fondante) sia il *Contra Faustum Manicheum* agostiniano. Il poeta approda non a caso a questa convinzione: in un periodo difficile della sua vita (è di quegli anni il fallimento delle trattative per il riacquisto, da parte della famiglia, della casa natale a San Mauro di Romagna), cercando rifugio nel silenzio e nella solitudine, trova conforto nello studio della letteratura patristica ed è leggendo l'interpretazione mistica data da Sant'Agostino alla vicenda di Giacobbe (*Contra Faustum*, cap. XXII) che Pascoli ha un'illuminazione: i sette anni di servitù presso Lia e gli ulteriori sette anni occorrenti per poter sposare Rachele sono, secondo il vescovo di Ippona, il cammino di Giacobbe dalla vita attiva (Lia) alla vita contemplativa (Rachele), proprio così come la *Commedia* è il passaggio, per il Dante personaggio, dal «corto andare» a «l'altro viaggio», la contemplazione. Il pellegrino, cioè, attraverso i sette peccati capitali dell'Inferno e i sette del Purgatorio, passa anch'egli dalla vita attiva (Matelda, l'arte), cui è giunto grazie allo *studium* (Virgilio), alla vita contemplativa (Beatrice, la Sapienza). Si dipana, a partire da questa intuizione, una complessa e finissima lettura del poema dantesco in chiave mistica, nella quale il poeta si immerge facendo tabula rasa di tutto il dantismo che lo aveva preceduto, chiose e commenti che vanno da Jacopo Alighieri al Parodi, fino a Comparetti e allo stesso Carducci; quel dantismo, a sua detta, si era accumulato come un'incrostazione sul 'Poema Sacro' e ne aveva occultato il significato, perché gli studiosi erano partiti dal testo della *Commedia* e non dal suo scrittore; in altri termini (o meglio, in termini pascoliani) essi avevano tralasciato di comprendere quel complesso di sentimenti e di immagini che nascondevano l'anima del poeta, come l'oceano nascondeva nell'abisso Atlantide.<sup>2</sup> Il procedimento pascoliano è infatti antitetico a quello che comunemente

---

<sup>2</sup> L'immagine è suggestiva ed era apparsa nel volume VI del «Convito», datato giugno 1895. Scrive Pascoli: «Io volevo vedere l'Oltremondo delle pene e dei premi, come lo vide Dante. Volevo vederlo in 63

seguivano i dantisti: egli prima cerca di comprendere il significato profondo del poema dantesco (partendo da una propria intuizione, in verità) e poi ne individua le fonti, anziché partire da queste per dedurne il significato.

Un approfondimento (o un discernimento) sul Pascoli dantista non è l'obiettivo di questa riflessione: la materia è vasta e complessa e richiede ben altre energie e ben altre competenze. Ciò su cui si vuol porre l'attenzione è uno degli aspetti più interessanti di questo muoversi del Pascoli negli interstizi della *Commedia* e attorno alla figura di Dante, un aspetto che, come si dirà poi, potrà applicarsi anche al Pascoli classicista, lettore e traduttore di Omero o di Orazio. Si parta da una delle critiche mosse all'opera pascoliana di esegesi dantesca, cioè l'estremo soggettivismo della sua lettura. Dal giudizio (negativo) dei Lincei a *Minerva oscura*:

Giovanni Pascoli nella *Minerva oscura* si propone di esporre e rappresentare la costruzione morale del poema di Dante; egli vuole ignorare il molto che è stato scritto sulla Divina Commedia, e le si pone di fronte solo, con poderose citazioni tomistiche, scolastiche, di santi padri, convitando quasi i lettori ad assistere al modo onde il processo della costruzione si è generato e svolto nella sua mente. [...] Il libro del Pascoli pullula d'ipotesi ingegnose, e suggestive; è ricco anche di non pochi semi di verità: ma non tutta la faccia dell'oscura Minerva è illuminata, e assai spazio resta ai Prolegomeni per raggiungere la meta. È scritto con austera eleganza.<sup>3</sup>

È come se, liquidando di fatto il lavoro pascoliano ed escludendolo dalla gara, la commissione giudicatrice, forse per mascherare o addolcire la "scudisciata",<sup>4</sup> ne consigliasse comunque la lettura, invitando a considerarla più come opera letteraria che di critica testuale (lo stesso Pascoli, in realtà, avrebbe parlato poi della "sua" *Commedia*, a proposito dei propri volumi danteschi, quasi fossero un nuovo poema in prosa). Ciò che sta alla base di questa lettura, però, è in prima istanza l'immedesimazione di Pascoli con Dante e, in secondo luogo, come scrissero appunto i Lincei, il suo invito rivolto ai lettori ad assistere al processo di costruzione della sua mente e a seguirlo in questo suo viaggio.

---

quella propria forma in cui egli certo lo vide prima di porre mano al Poema Sacro. Non impresa mai ebbe maggior ardimento. Ché, per non dire d'altro, nella mia coscienza non era più quel complesso di idee e di sentimenti, nel quale l'anima di Dante era vissuta. Quello era come un'Atlantide sommersa. Un Oceano ampio e profondo si stendeva sopra essa con le sue calme e le sue tempeste».

<sup>3</sup> GIOVANNI PASCOLI, *Intorno alla Minerva oscura*, «Flegrea», s. I, n. 5-6, 1899, pp. 425-448.

<sup>4</sup> Così definisce Pascoli la bocciatura dell'opera da parte del suo maestro Carducci, in una lettera a Gildo Pistelli datata 26 luglio 1889 (oggi in PASQUALE VANNUCCI, *Pascoli e gli Scolopi*, Roma, Pistelli, 1950, p. 70).

Si ragioni, ora, sul primo di questi due punti: il senso della sua esegesi non può prescindere da una sua partecipazione quasi sensoriale al viaggio dell'Alighieri. Dante, dice Pascoli, «eclissa nella profondità del suo pensiero: volontariamente eclissa»<sup>5</sup> e il poeta di Castelvecchio è intenzionato a «seguirlo in una di queste sue sparizioni, nella quale [...] egli lascia i nostri occhi in mezzo alla caligine».<sup>6</sup> Quello di Pascoli con Dante è un viaggio compiuto in uno stato di semicoscienza o di sonnolenza, uno stato onirico che gli consente, però, di vedere e di sentire con Dante:

*Sentii* come il ventare nuovo e interrotto della terra lontana, che volevo scoprire; e per molti segni capii che tra poco ella sarebbe stata in *vista* dell'ardito navigatore. E l'oscura Minerva mi *dimostrò* un lampeggiar di riso.<sup>7</sup>

Come sottolinea Giovanni Capecchi,<sup>8</sup> il viaggio di Pascoli con Dante è prima di tutto visionario, un viaggio in cui il Pascoli *sente* con Dante ed è grazie a ciò se si può svelare a lui l'oscuro mistero della Minerva. Scrive il poeta nell'introduzione:

Era da cinque o sei anni il mio lavoro segreto e prediletto: lo meditavo per giorni interi e ne sognavo (sorrída o rida chi vuole; ma è vero!) le notti. Era la mia compagnia, il mio conforto, il mio vanto. Dai dispregi che mai non mi sono mancati, io mi rifugiava nell'oscuro Tesoro delle mie argomentazioni e divinazioni; le contavo e ripetevo, e ne uscivo raggianti di solitario orgoglio. Aver visto nel pensiero di Dante!<sup>9</sup>

Si noti questo *aver 'visto'*, un verbo di percezione, e lo stesso *ne 'sognavo'*, che implica pure una percezione visiva, anche se di tipo onirico. E il verbo più ricorrente in queste prime pagine dell'opera, come non manca di far osservare il Capecchi, è 'vedere', nelle varianti del modo e della forma: «E io, la vera sentenza, io l'ho 'veduta'!»<sup>10</sup> «Se 'vedo' questa volta [...] 'vedrò' sempre»;<sup>11</sup> Pascoli 'vede' come sia punita la superbia<sup>12</sup> nella Ghiaccia di Cocito, 'vede' i pozzetti dei simoniaci e le fangose genti nella palude dello Stige, e 'vede' Dante cadere come corpo morto nel cerchio della lussuria.

---

<sup>5</sup> GIOVANNI PASCOLI, *Minerva oscura* (da qui in avanti MO), *Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*, Livorno, Giusti, 1898, p. 1.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> G. PASCOLI, MO, p. 107.

<sup>8</sup> GIOVANNI CAPECCHI, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, Ravenna, Longo, 1996, pag. 83 sgg.

<sup>9</sup> G. PASCOLI, MO, p. V.

<sup>10</sup> G. PASCOLI, MO, p. VI.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>12</sup> Secondo la lettura pascoliana l'ultima sezione dell'*Inferno* è il luogo in cui è punita la superbia.

Così come dice di vedere, dice anche di poter 'udire': «'Udii' in fatti nella settima cornice del Purgatorio una delle due schiere di lussuriosi sopra gridar "Soddoma e Gomorra"». <sup>13</sup>

Non mancano le percezioni sensoriali tattili: dopo il passaggio all'Acheronte, che legge come un ulteriore passaggio dalla vita alla morte e dalla morte alla vita, Pascoli avverte il freddo e la vertigine dell'abisso («Noi profundiamo nel miro gurge; e 'sentiamo' il freddo e la vertigine dell'abisso. Noi scendiamo nel cupo del pensiero Dantesco, per la prima volta dopo sei secoli.»<sup>14</sup>) e si sforza di seguire Dante nella sua sparizione, di «seguir lui e di non perderlo di vista e di udito». <sup>15</sup>

L'ardito interprete della *Commedia*, però, ancora non si accontenta e si propone di andare oltre: vuole precedere lo stesso Dante e vuole vedere più di quello che l'Alighieri dice di aver visto. Ecco, quindi, che il poeta di Castelvecchio è costretto, talvolta, a fermarsi dubbioso («Ma qui mi soffermavo prima dubitando e poi mutando a mano a mano il dubbio in 'ammirazione' profonda e lunga»<sup>16</sup>) e, una volta risolto il dubbio, il poeta torna alla narrazione o alla situazione su cui aveva indugiato («E 'tornavo' a Vanni Fucci»,<sup>17</sup> «E così 'tornavo' al punto in cui avevo perduto la speranza dell'altezza»,<sup>18</sup> «Così 'tornavo' al luogo e all'ora oscura dell'inferno»<sup>19</sup>). Pascoli, infine, 'ricorda'<sup>20</sup>: Malebolge, con il suo esser di pietra e di color ferrigno, gli ricorda «la ripa e la via della seconda cornice del Purgatorio»,<sup>21</sup> le branche di Gerione gli fanno ricordare la faccia a due colori di Lucifero, la vicenda del conte Ugolino gli richiama al pensiero quella di Francesca e, secondo lui, l'Antinferno corrisponde all'Antidite (queste sono solo alcune delle numerose, finissime assonanze che ricorrono nella mente di Pascoli e con cui il poeta intreccia, nel poema, quelle corrispondenze che ne saldano l'unità).

Leggendo Dante, Pascoli viaggia quindi con lui, guarda e ascolta con lui, sente

---

<sup>13</sup> Ibid., pp. 81-82.

<sup>14</sup> GIOVANNI PASCOLI, *Sotto il velame* (da qui in avanti SV), in *Opere*, II, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 1473.

<sup>15</sup> G. PASCOLI, *MO*, p. 9.

<sup>16</sup> Ibid. p. 62; Pascoli vede i Centauri collocati da Dante nel settimo cerchio del primo girone, a cacciar gli uomini: è *Inf.* XII, 56-57.

<sup>17</sup> Ibid., p. 62.

<sup>18</sup> Ibid., p. 85.

<sup>19</sup> Ibid., p. 85.

<sup>20</sup> Il verbo ritorna frequentemente nei suoi scritti e, come precisa Capecchi (op. cit., p. 90), indica il tessere «connessioni finissime» tra «i più piccoli particolari dell'Oltremondo dantesco»; per fare questo, «la mente del Pascoli vaga liberamente e vola da un estremo all'altro della *Commedia*», per cui ecco come è possibile che le branche di Gerione, per essere due, gli *ricordino* la faccia bicolore di Lucifero che, però, il pellegrino-lettore incontra solo successivamente.

<sup>21</sup> G. PASCOLI, *MO*, p. 49.

con lui il freddo, il puzzo e le grida infernali e si spinge addirittura più in là, a vedere ciò che lo scritto dantesco tiene nascosto, velato, per arrivare oltre quello che Dante voleva lasciar intendere – non sempre con immediato successo e non sempre con la sicurezza della liceità di tale azione! Scrive, infatti, prudentemente:

Oh! Se fosse lecito penetrare, nella mente del poeta, in quella mente, e cercarvi le parole che non disse e le immagini che non espresse, e che egli portò con sé nell'eterno silenzio, come Michelangelo le statue che vide nelle rupi e non vi scoperse! Se fosse lecito!<sup>22</sup>

Il risultato di questa sua lettura è una nuova, grande e complessa rivisitazione della *Commedia* e del suo significato, oltre che del suo messaggio; è una rivisitazione per certi versi sorprendente, ma affascinante e volutamente coinvolgente. Il poeta, però, non si contenta di immergersi da solo e non gongola del fatto di aver per primo avvicinato la chiave giusta alla serratura della porta del castello dantesco. Egli è indubbiamente e determinatamente intenzionato a farsi accompagnare dal lettore: lo invita a seguirlo, gli pone i suoi dubbi e le sue riflessioni e stupisce con lui delle proprie scoperte e del conseguimento dei propri risultati. È un Pascoli protagonista, forse non 'sesto', certo "estremo tra cotanto senno", esegeta ispirato del poeta fiorentino e buon maestro, al pari di Virgilio per Dante, dei suoi lettori giovani e inesperti – o eruditi e di lungo corso che fossero.

A questo punto, si prova a stendere un ponte tra le due rive, quella del Pascoli dantista e quella del Pascoli classicista: negli stessi anni, a cavallo tra i due secoli, il poeta lavora ai suoi *Poemi Conviviali*, magnifica e, a volte, toccante rivisitazione dei suoi "antichissimi", di recente esaustivamente commentati da Giuseppe Nava. Scrive il commentatore nell'introduzione:

A imporre i Conviviali all'attenzione dei lettori europei [...] è la rivisitazione dei grandi testi classici, da Omero a Esiodo a Saffo a Platone, che il Pascoli compie per riscoprire le origini della nostra civiltà, e insieme per creare una serie di miti personali, dal destino di solitudine e di erranza del poeta all'angoscia per la morte individuale e agli incubi in essa legati.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> G. PASCOLI, *SV*, p. 1487.

<sup>23</sup> GIOVANNI PASCOLI, *Poemi Conviviali* (da qui in avanti PC), a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008, p. VII.

La concezione pascoliana del mondo antico presuppone indubbiamente la *Scienza Nuova* di Vico (mutuata da Platone: la metafora dell'uomo antico che, come il fanciullino, antropomorfizza i fenomeni naturali ha le sue radici nel *Fedone*) e il Leopardi dei *Canti* e dei *Pensieri*, perciò non costituisce elemento di assoluta novità. Ciò che più sorprende, quindi, è l'altro aspetto, quello che appare più chiaro proprio alla luce di quanto si notava a proposito degli studi danteschi: Pascoli rilegge i classici, viaggia, soffre, si gloria o patisce con Omero, Virgilio, Saffo od Orazio in modo tanto genuino (e, direi, quasi apparentemente ingenuo) da arrivare a riproporne i contenuti in chiave post-romantica senza il timore di rovesciarne l'ispirazione o il motivo poetico iniziale, o senza preoccuparsi di tradirne la fonte mitico-storica.<sup>24</sup>

Pascoli si inabissa con Dante, viaggia con Ulisse o con Esiodo ed esce con loro dalla realtà sensibile per addentrarsi in una dimensione puramente contemplativa (egli stesso definisce il suo un *excessus mentis*) che gli consente di arrivare a dire dell'Oltretomba dantesco e di Ulisse e di Esiodo più di quello che Dante, Omero e lo Pseudo Dionigi<sup>25</sup> avessero scritto. Le tre scrivanie della casa di Castelvecchio, per le quali si vorrebbe vedere il poeta lavorare nella stessa stanza, ma in punti e momenti ben distinti, alla poesia italiana, a quella latina e agli studi danteschi, sono in realtà la fucina di un lavoro condotto con modalità molto simili. Quando ripropone il viaggio di Ulisse nel lungo Poema Conviviale *L'ultimo viaggio*, il Pascoli non sembra forse togliere il velame che ne copriva il senso più vero e profondo così come quando conduce il suo lettore a scoprire il mistero del viaggio dantesco? Il Poema Conviviale è la rivelazione di ciò che, con Omero, il lettore (o l'auditore) aveva vissuto come in un sogno, la giusta, anche se disillusa e amara, lettura del viaggio di Ulisse, lo svelamento del suo significato più profondo.

E quando Pascoli arriva a dire della visione dantesca più di quello che lo stesso Dante dice di aver visto, non è lo stesso Pascoli che guarda nella mente di Ulisse e di Alessandro Magno<sup>26</sup> tanto a fondo da scorgervi più di quello che Omero o Curzio Rufo o Plutarco o Diodoro avessero scritto, e cioè l'angoscia immedicabile con cui scoprono che «alla tensione della volontà, costitutiva dell'eroe, non corrisponde che il nulla»<sup>27</sup>, svelando così al suo lettore il vero epilogo della gloria epica o storico-epica dei due eroi?

---

<sup>24</sup> Di 'tradimento' delle fonti a proposito del Pascoli dei Conviviali ha parlato Guido Avezzi in *Una corona per Esiodo*, «Aevum antiquum», IX, 1996, pp. 235-242.

<sup>25</sup> Sarebbe l'autore dell'*Agone* poetico tra Omero ed Esiodo, secondo alcuni filologi.

<sup>26</sup> È l'*Alexandros* dei PC.

<sup>27</sup> Nava, op. cit., p. 322, nota IV.

Nel primo capitolo dell'incompiuta *Intorno alla Minerva oscura* Pascoli, di fronte al dilemma testuale di *Inf.*, IV 67 'sonno' vs 'sommo',<sup>28</sup> parteggia senza riserve per il primo e, anzi, dichiara che «questa paroletta [...] deve essere una delle più certe per sceverare i migliori codici danteschi dai peggiori»,<sup>29</sup> in un «bellissimo esempio di chiosa filologica asservita al postulato interpretativo che, come sempre nel Pascoli, anticipa e trascende il momento critico-testuale», come nota il Perugi;<sup>30</sup> parimenti, cantando ne *Il poeta degli Ilioti* il ritorno di Esiodo da Calcide ad Ascra dopo la vittoria su Omero, Pascoli scrive:

E tu nel canto ogni cantor vincesti,  
anche il vecchio di Chio cieco e divino,  
col tuo ben congegnato inno di guerra.

«modificando la versione tradizionale per poter rappresentare la conversione di Esiodo alla poesia del lavoro dopo l'incontro con lo schiavo»,<sup>31</sup> piegando di fatto il dato storico alle proprie esigenze di didatta e asservendolo al messaggio politico di un socialista.

E ancora l'interpretazione nuova del secondo verso della *Commedia*, secondo cui 'mi ritrovai' starebbe a indicare un rinsavimento del poeta e non il trovarsi perduto nella selva oscura ('mi ritrovai', cioè ritrovai me stesso, rientrai in me, ché prima mi ero perduto) è quella dello stesso esegeta che legge l'ultimo verso del carme I, 11 di Orazio (il *Carpe diem*) come una constatazione dell'ineluttabilità della rapina del tempo, piuttosto che un esplicito invito a cogliere l'attimo presente:<sup>32</sup> ancora una volta il poeta si rivolge al suo lettore, lo trascina con sé nel vortice, lo rende partecipe della propria visione della vita, distogliendolo da quella epicurea del poeta augusteo, e lo guida verso una lettura del viaggio dantesco tutta nuova fin dai primi versi.

Mentre viaggia con i classici o si inabissa con Dante, il nostro poeta vuol trascinare con sé (*trascinare*, sì, perché *coinvolgere* è fiacco) anche il lettore, sia egli un erudito collega di università o uno studente o un amico poeta: Giovanni Pascoli sembra

---

<sup>28</sup> Si confronti, per un riepilogo sulla questione, il commento A.M. Chiavacci Leonardi in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di, *Inf.* IV, Bologna, Zanichelli, 1999, nota al verso, p. 68.

<sup>29</sup> G. PASCOLI, *Opere*, p. 1459.

<sup>30</sup> *Ibid.*, nota 1, pag. 1459.

<sup>31</sup> Nava, *op. cit.*, p. 181, nota 13.

<sup>32</sup> Cfr. *Pensiamo a vivere*, in GIOVANNI PASCOLI, *Traduzioni e Riduzioni* (da qui in avanti TR), Bologna, Zanichelli, 1913, p. 122. Per una migliore comprensione di questo passaggio, si vedano anche FRANCESCO CITTI, *In margine all'edizione di Traduzioni e Riduzioni*, «Rivista Pascoliana», XIX, 2007, pp. 65-66, e FILIPPO LOVATIN, *Note su Pascoli traduttore: due odi da Orazio*, in G. Sandrini-M. Natale (edd.), *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Verona, Fiorini, 2010, pp. 180 e sgg.

costantemente preoccupato di richiamare all'attenzione il suo devoto (o che lui vorrebbe tale) lettore, servendosi del 'noi' («vediamo dunque», «sentiamo», «contempliamo»),<sup>33</sup> sia all'indicativo e che al congiuntivo esortativo) e delle apostrofi dirette (domande e interiezioni) che ostacolano il fluire del discorso o del verso e che costringono il lettore a fermarsi e a rispettare i tempi della sua riflessione o della risoluzione del suo dubbio. Il Pascoli che costella di esclamazioni e di interiezioni la sua prosa di dantista di poco si discosta da quello che ne ricama i versi dei Conviviali, dei Canti e anche delle traduzioni poetiche.<sup>34</sup> L'esclamazione, come scrive Giuseppe Nava, è il miracolo della poesia e l'elemento fondante della stessa, ciò da cui essa scaturisce e ciò di cui essa è costituita. Pascoli stupisce davanti a ciò che vede e vuole che se ne stupisca anche chi lo legge: lo invita a guardare il mondo con gli occhi del fanciullo, lo prende per mano e lo trattiene, pone un ostacolo allo srotolarsi armonioso del verso, obbligando chi ne seguiva il fluire ritmico a fermarsi, a contemplare.

Da questa volontà di scendere nell'abisso col poeta e di trascinarvi insieme il lettore o lo studente, nasce per Pascoli la necessità di intervenire sui testi non solo come esegeta, ma anche come traduttore. Nelle antologie per i licei egli vuole accompagnare i suoi giovani discenti alla lettura e allo studio «del bello e del buono» (così nella *Nota agli studenti in Sul limitare*) e sembra volerli condurre per mano, mostrando loro, attraverso la propria lente, quello che Omero aveva raccontato di Ulisse che incontra la madre nell'oltretomba<sup>35</sup>, o di Patroclo che compare in sogno ad Achille;<sup>36</sup> li induce a piangere con lui e con Catullo la morte del fratello sulla sua tomba;<sup>37</sup> li invita a condividere l'orgoglio dell'immortalità poetica con Orazio o ad ascoltarne il monito sul tempo che fugge ineluttabile<sup>38</sup> o ancora ad ascoltare il canto del 'rosignuolo' nascosto nell'impenetrabile boscaglia di Dioniso, in un coro di Sofocle.

Si osservino, a titolo di esempio, i passi seguenti.

---

<sup>33</sup> G. PASCOLI, *MO*, *passim*.

<sup>34</sup> Negli stessi anni, il poeta professore lavorava alle sue antologie per i licei, ricche di brani tratti dalle letterature classiche e, molto spesso, presentati nella traduzione del raccoglitore stesso: l'opera andò oltre le esigenze delle antologie e sarebbe confluita poi, più completa, in *TR*, pubblicata postuma da Maria nel 1913 per l'editore Zanichelli di Bologna. Le antologie sono *Sul limitare*, 1900, e *Fior da Fiore*, 1901, cui seguirono ulteriori edizioni e ristampe negli anni seguenti fino al 1906.

<sup>35</sup> *La madre nel mondo di là*, *TR*, p. 85.

<sup>36</sup> *Il pianto dell'amico*, *TR*, p. 14.

<sup>37</sup> *Alla tomba del fratello*, *TR*, p. 121.

<sup>38</sup> *Pensiamo a vivere*, *TR*, p. 122.

*inde (fide maius) glabrae coepere moveri* (Ovidio, *Met.*, III, 106)

Ecco (ma lo crederai?) cominciarono un moto le zolle (Pascoli, *TR* 1913, p. 108)

Si noti come il poeta non si lasci sfuggire l'occasione di rafforzare questo contatto con il lettore, già di Ovidio in verità,<sup>39</sup> ma reso dall'interrogativa diretta più dinamico, quasi teatrale, come quando l'attore esce dalla finzione della scena per rivolgersi al pubblico, anche solo per una battuta, e lo interpella: ciò sembra scaturire dalla necessità di avere una conferma dell'attenzione del lettore, o di assicurarsi della sua presenza, quasi fisica.

*Nunc te cognovi; quare etsi impensius uror  
multo mi tamen es vilior et levior.  
Qui potis est? inquis. Quod amantem iniuria talis  
cogit amare magis, sed bene velle minus.* (Cat., *Carm.* LXXII, vv. 5-8).

Ora ti so. Sicché più forte, è vero, la febbre  
m'arde, ma cara non puoi essermi, femmina, più.  
Come? Perché fa tanto un tradimento, a chi ama,  
bene volere di meno ... ah! ed amare di più! (Pascoli, *TR* 1913, p. 120)

Al Pascoli bastano pochi accorgimenti per spezzare la *callida iunctura* del verso catulliano e far uscire il poeta da dietro le quinte: si noti 'è vero', incidentale che non ha un preciso ascendente nel testo latino; si noti la forte tmesi, con *hìsteron pròteron*, tra 'essermi' e 'più'; tra il secondo e il terzo verso, infine, sembra si nasconda qualcosa, un'obiezione non scritta ma sollevata dal lettore (o dalla 'femmina') che stupisce, incredulo: «Com'è possibile?»; i puntini del quarto verso sono un sospiro privo di speranza.

In un passo sofocleo<sup>40</sup> il poeta traduttore arriva persino a introdurre una domanda che il testo greco non prevede.

τοπν αφργηετα Κολονοπν, ε[νθ φ  
αθ λιπγεια μινυπρεται  
θαμιπζουσα μαπλιστ φ αφη-  
δωπν χλωραιε∇ υθπο; βαπσσαι∇ (Σοπη.; *OX*, 670-674)

È Colono, il giocondo  
nel suo candor, Colono.  
Non odi? In queste valli  
usa il rosignuolo,

<sup>39</sup> «Allora (va oltre il credibile) le zolle presero a/smuoversi» traduce Ludovica Koch per P. OVIDIUS NASO, *Metamorphoses*, a cura di A. Barchiesi, Milano, Valla, Mondadori, 2005.

<sup>40</sup> Per un'edizione commentata di questo abbozzo di traduzione, finora inedito, si può ora vedere FILIPPO LOVATIN, *Colonos*, «Rivista Pascoliana», XXII, 2011, pp. 183-194.

che le bacche dell'edera  
purpurea pasce [...]

È la versione poetica di una manciata di versi dal primo stasimo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle. La versione del verso 3, di cui il manoscritto conservato all'archivio di Castelvecchio riporta anche una variante, contiene una domanda e un verbo che il testo greco non possiede:<sup>41</sup> quella che potrebbe sembrare un'enfaticizzazione dell'aspetto sonoro-uditivo del verso sofocleo, alla luce di quanto appreso a proposito di Dante, potrebbe essere in realtà un richiamo all'attenzione del lettore finalizzata a un suo più diretto coinvolgimento nel momento corale, un invito a osservare quel paesaggio, quasi ad unirsi al canto (dei vecchi di Colono, di Sofocle, e di Pascoli). Pascoli quindi, come Dante,

non è quel pellegrino che narra il suo viaggio come chi, dopo lungo incerto errare nell'ombra e nella penombra, vide poi chiara a giorno fatto la via non veduta bene quando la percorreva nella notte all'alba, e la descrive altrui quale la scorse al sole e non quale la intravide al buio o nella caligine; ma come chi guidando per un cammino già trito da lui un altro uomo nuovo di quello, voglia lasciargli provare tutti i dubbi e gli sconforti della via, per non menomargli la gioia del giungere, dopo aver brancolato; cioè di scoprire, dopo aver ignorato.<sup>42</sup>

In conclusione, questa chiave di lettura ci dà la possibilità di rivalutare alcune scelte del Pascoli traduttore, e proprio a questo punto si voleva arrivare. Il poeta di Castelvecchio, quasi come un archeologo, scopre il velame che oscura la *Commedia* così come leva la coltre, impolverata dall'antichità e tradizione, che occulta e renderebbe altrimenti vecchia la letteratura antica. Egli rivela una nuova visione di quel canto primitivo e scrive una nuova pagina della sua esegesi; ripresenta i classici con un atteggiamento che è sicuramente anticlassico, proponendo l'antico come sempre nuovo, là dove la sua poetica lo ha riplasmato. Ciò gli è possibile grazie alle "libertà" che si concede, libertà di movimento che sono a lui concesse dalla scoperta – dovuta, si torna a ripetere, a lui solo e a lui per primo – della fonte precipua della *Commedia* e dalla nuova

---

<sup>41</sup> «Al fondo di conche virenti / geme senza requie / l'usignolo canoro», traduce Franco Ferrari (ESCHILO, SOFOCLE, EURIPIDE, *Tragedie*, Milano, BUR, 2006, p. 1291); «è qui che l'usignolo / nel verde della conca piange / con voce chiara, piano, di continuo» è la versione di Andrea Rodighiero (SOFOCLE, *Edipo a Colono*, traduzione e commento di A. Rodighiero, Venezia, Marsilio, 1998, p. 99).

<sup>42</sup> G. PASCOLI, *MO*, p. 10.

veste (anche metrica) con cui presenta l'epica e la lirica classiche.<sup>43</sup> Che poi questo suo *modus operandi* sia considerato con poco entusiasmo, specialmente dalla critica tradizionale, o che, oggettivamente, si presenti come quasi fantasioso, ha poca importanza: è coerente con la poetica (una vera *poivhsi*) del *fanciullino*, in cui contano le intuizioni, più che le dimostrazioni; è una tesi che trova conferma in se stessa e con la quale il *fanciullino* Giovanni Pascoli finisce per presentare come fosse ancora problematico ciò che in realtà, per lui, è già certezza.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Di «libertà di riscrittura» che caratterizza il Pascoli maturo, e di cui si possono cogliere alcuni elementi-  
spia già nei lavori del giovane Zvanì, ha scritto molto recentemente anche Citti, a proposito di alcune  
traduzioni giovanili molto classicheggianti (FRANCESCO CITTI, *Due traduzioni oraziane giovanili di  
Giovanni Pascoli*, «Studi e problemi di critica testuale», 2011, p. 219).

<sup>44</sup> Cfr. ancora G. CAPECCHI, p. 88.

## BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI DANTE, *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 1999.
- AVEZZÙ GUIDO, *Una corona per Esiodo*, «Aevum antiquum», IX, 1996, pp. 235-242.
- CAPECCHI GIOVANNI, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, Ravenna, Longo, 1996.
- CITTI FRANCESCO, *Due traduzioni oraziane giovanili di Giovanni Pascoli*, «Studi e problemi di critica testuale», 2011, pp. 211-220.
- CITTI FRANCESCO, *In margine all'edizione di Traduzioni e Riduzioni*, «Rivista Pascoliana», XIX, 2007, pp. 33-70.
- ESCHILO, SOFOCLE, EURIPIDE, *Tragedie*, Milano, BUR, 2006.
- LOVATIN FILIPPO, *Colonos*, «Rivista Pascoliana», XXII, 2011, pp. 183-194.
- LOVATIN FILIPPO, *Note su Pascoli traduttore: due odi da Orazio*, in G. Sandrini-M. Natale (edd.), *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Verona, Fiorini, 2010, pp. 180- 194.
- OVIDIUS NASO PUBLIUS, *Metamorphoses*, a cura di A. Barchiesi, Milano, Valla, Mondadori, 2005.
- PASCOLI GIOVANNI , *Minerva oscura, Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*, Livorno, Giusti, 1898.
- PASCOLI GIOVANNI , *Sotto il velame in Opere*, II, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.
- PASCOLI GIOVANNI , *Traduzioni e Riduzioni*, Bologna, Zanichelli, 1913.
- PASCOLI GIOVANNI, *Intorno alla Minerva oscura*, «Flegrea», s. I, n. 5-6, 1899.
- PASCOLI GIOVANNI, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008.
- SOFOCLE *Edipo a Colono*, traduzione e commento di A. Rodighiero, Venezia, Marsilio, 1998.
- VANNUCCI PASQUALE, *Pascoli e gli Scolopi*, Roma, Pistelli, 1950.



PATRIZIA CAPRONI

## LA VERITÀ NELLA FINZIONE

### ANNA KARINA IN *UNE FEMME EST UNE FEMME*

#### Il primo soggetto

*Une femme est une femme* è il terzo lungometraggio di Jean-Luc Godard, uscito nel 1961, ma in realtà il primo che scrisse: fu infatti pubblicato sui «Cahiers du cinéma» già nel 1959. Da quel soggetto nel 1960 fu Philippe De Broca a trarne un film, *Les Jeux de l'amour*, che esce nelle sale nello stesso periodo di *A bout de souffle* (il primo lungometraggio di Godard, 1960). Il regista francese rispetta e conferma pienamente la sua caratteristica di velocità di produzione: *Le petit soldat* (il secondo lungometraggio) è ancora tra le maglie della censura (uscirà nelle sale solo nel 1963) e Godard inizia subito a lavorare al suo 'primo' soggetto. *Une femme est une femme* non è originale nel tema, l'amore a tre, ma sicuramente nella modalità della messa in scena. Godard può disporre di maggiori possibilità produttive: il budget sarà triplicato rispetto al primo lungometraggio e la produzione si avvicina a quelle di 'serie A'. Questo gli darà la possibilità di utilizzare delle costose innovazioni tecniche. Il cinemascope, il colore, il suono in presa diretta senza per questo riavvicinarsi ad una scrittura trasparente o che si richiama al cinema classico ma mantenendo alta la ricerca di uno stile proprio attraverso l'esibizione della finzione cinematografica.

Il lavoro del regista ruota continuamente attorno alla ricerca di verità all'interno della finzione filmica ed in questo terzo film Godard si rivolge qui ad un 'genere' che per eccellenza esibisce la finzione: la commedia musicale. L'idea generale nasce, come afferma Godard, da una frase di Chaplin: «La tragedia è la vita in primi piani; la commedia è la vita in campi totali». Mi sono detto: «Farò una commedia in primi piani;

così il film sarà tragicomico»<sup>1</sup>. Il film non è veramente una commedia musicale ma piuttosto «l'idea della commedia musicale. Ho esitato molto prima di fare scene veramente musicali. Alla fine ho preferito suggerire l'idea che i personaggi cantino utilizzando la musica, ma continuando a farli parlare normalmente. Del resto, la commedia musicale è morta»<sup>2</sup>.

### Sinossi

Angela Récamier (Anna Karina), ballerina e cantante in un locale di striptease, ha litigato con suo marito Emile (Jean-Claude Brialy), giornalista e ciclista dilettante. Lei vorrebbe un bambino, lui non è d'accordo. Ma non per questo Angela accetta la corte del loro estroverso amico Alfred Lubitsch (Jean-Paul Belmondo). Nel locale in cui lavora, e dove si esibisce in un numero musicale vestita alla marinara, una collega le porta un apparecchio per calcolare i giorni fertili: lo userà non per evitare la gravidanza ma per restare incinta. La sera, nel loro piccolo appartamento, Angela ed Emile sembrano riconciliati e lei ne approfitta per ripetere la sua richiesta ma quando lui rifiuta ancora Angela gli prospetta la possibilità di fare il bambino con il primo venuto. Emile per dispetto la prende alla lettera ma poiché il primo uomo che incontrano è un poliziotto decidono insieme, per puntiglio ma senza vera convinzione, di rivolgersi piuttosto ad Alfred. Ma anche questi, rapidamente convocato, non riesce a credere alla proposta e anzi finisce che i due uomini escono insieme lasciandola da sola. Passeranno la serata con due amiche, ma nel locale dove lavora Angela. Questa, indispettita, decide allora che andrà fino in fondo e quando l'indomani Alfred le telefona, perché anche lui ci ha ripensato, accetta un appuntamento in un bar dove restano a lungo incontrando tipi bizzarri, sentendo canzoni al juke-box, parlando di ogni argomento e infine anche del loro problema. Angela spera però sempre di rifare la pace con Emile e torna a casa promettendo all'amico che in caso contrario ritornerà da lui: gli segnalerà come vanno le cose alzando o abbassando le tende della finestra. Ma Alfred, rimasto in strada ad aspettare, non capisce più nulla: le tende si alzano e si abbassano continuamente, poiché Angela e Emile litigano e si amano allo stesso tempo. Tutto si conclude però con una nuova rottura e Angela finirà per mettere in atto il suo proposito. Anche Emile però si è concesso una scappatella con una prostituta. Quando entrambi si ritrovano a casa lei cerca di confessargli cosa è successo, lui cerca di non saperlo. Anche perché rimane un'altra possibilità,

---

<sup>1</sup> JEAN-LUC GODARD, *Il cinema è il cinema*, Milano, Garzanti, 1971, p.187.

<sup>2</sup> *Ivi*, p.188.

fare subito l'amore in modo che il bambino possa eventualmente essere figlio di Emile invece che di Alfred. In un caso o nell'altro Angela ha ottenuto quello che voleva: «Tu es infame» dice Emile ad Angela. E lei risponde: «Non, je suis une femme».

Se nel film precedente, *Le petit soldat*, il polo documentaristico è sottolineato dal contesto politico in cui Godard inserisce i suoi protagonisti/attori/individui, qui invece il lato finzionale è eccedente. La commedia musicale si fa per eccellenza veicolo di tale eccesso. I personaggi sono esibiti in ruoli al di sopra delle righe. Nello stesso tempo, però, le tematiche affrontate e i dialoghi ricadono nel quotidiano e nell'esistenza di ognuno di noi. Ancora una volta, quindi, la figura dell'attore e dell'attrice va analizzata alla luce e all'interno della dialettica<sup>3</sup> tra finzione e verità, termini continuamente in relazione e inevitabilmente intrecciati. Ma come viene costruito questo film? Lo spiega bene Antoine De Baecque, nella preziosa e recente *Biographie* dedicata a Godard.

«Godard va procéder selon une forme de collage, faisant se rencontrer avec une certaine hétérogénéité un personnage digne d'un stéréotype de magazine féminin, «la jeune-femme-qui-veut-un-enfant», deux acteurs amis laissés en liberté, un genre artificiel par excellence, la comédie musicale, et la vie quotidienne d'un jeune couple vivant dans le quartier Strasbourg-Saint-Denis, l'ensemble provoquant une série de saynètes archétypales. Cette manière de filmer l'existence, la société, le genre, les personnes ou les personnages, tout en prenant une distance ironique, ce sentimentalisme ludique, voire potache, permettent au cinéaste d'être de son temps tout en conservant un regard critique sur les clichés et les instantanés d'époque».<sup>4</sup>

### **La donna-bambina: lo sguardo maschile**

*Une femme est une femme* è costruito in dieci scene tra Emile e Angela in cui Godard enfatizza ed estremizza con un'esibizione di finzione filmica tutte le forme del rapporto di coppia. Sembra interessante l'osservazione che De Baeque fa a proposito della donna nei film di Godard: *Une femme est une femme* «conforte le personnage

---

<sup>3</sup> Si utilizzeranno termini quali dualità, dialettica, dualismo. Tali termini non vogliono mai indicare una staticità di due poli tra loro irraggiungibili, bensì esattamente il contrario: si tratta di una dinamicità nel rapporto tra due ambiti, che nella loro relazione creano una nuova significazione. Della forma dualistica del mondo e dell'essere si è occupata la filosofia sin dalla sua nascita ma è quella del Novecento che ha messo l'accento sul concetto di relazione, come momento significante e produttore di nuovo senso. (cfr. Merleau-Ponty, Nancy, Deleuze).

<sup>4</sup> ANTOINE DE BAEQUE, *Biographie*, Paris, Grasset 2010, p.170.

féminin typiquement godardien et en propose une inflexion notable: moins misogyne, *Une femme est une femme* est le portrait d'une indépendante, Angela, qui demeure cependant dans la ligne des jeunes femmes chez Godard: à la fois femme-enfant [...] et femme-objet, pur fétiche qu'on ne peut aimer que par fragments»<sup>5</sup>. Interessante perché parla di donna-bambino e donna-oggetto. Ma è questo il tipico personaggio femminile in Godard, come dice De Baecque? Esiste una tipicità nel primo Godard e, se sì, in quali caratteristiche si ritrova? *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier* di Geneviève Sellier, testo che guarda al cinema francese degli anni '60 dal punto di vista femminile, risponde parzialmente a queste domande. Come sottolinea l'autrice, dal 1956 con il successo di *Et Dieu...créa la femme*<sup>6</sup>, «la Nouvelle Vague est associée par le médias à l'émergence d'une nouvelle figure de femme»<sup>7</sup>. Il punto di vista, però, resta maschile. Secondo Geneviève Sellier esistono due modalità differenti di costruire i personaggi femminili: una parte dallo sguardo del o dei protagonisti maschili, che incarnano in qualche modo un *alter ego* del regista (per Godard vedi *A bout de souffle* e *Le petit soldat*); l'altra, minoritaria secondo l'autrice, «où les femmes sont les protagonistes principales de l'Histoire: le regarde de l'auteur fonctionne alors comme celui d'un «sociologue», qui décrit, avec plus o moins de pitié ou de distance, l'aliénation sociale et sexuelle du personnage féminin»<sup>8</sup> e per quanto riguarda Godard è questo il caso, sempre secondo la Sellier, di *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie* e *Une femme mariée*.

Le attrici della Nouvelle Vague, come gli attori, nascono con essa, perché incarnano una maniera nuova di fare cinema che passa per corpi, voci e sguardi nuovi. Le attrici, però, rispetto agli attori, stabiliscono un altro tipo di rapporto con il regista. Godard nel film precedente filma per la prima volta Anna Karina come in contemplazione, se ne sta innamorando; nella vita diventeranno una coppia ma questa maniera di guardarla passa anche attraverso la macchina da presa.

«L'ouvre devient un moyen de fixer le sentiment amoureux qui se confond souvent avec une posture de Pygmalion: la femme aimée accède à l'existence (cinématographique) grâce au talent de son créateur. Jeanne Moreau et Anna

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p.171.

<sup>6</sup> *Et Dieu...créa la femme* (1956) di Roger Vadim; uscito in Italia con il titolo *Piace a troppi* 2 anni dopo con 10 minuti di tagli de censura; nel 1987 lo stesso regista gira il film ad Hollywood.

<sup>7</sup> GENEVIÈVE SELLIER, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, Cnrs, 2005, p.129.

<sup>8</sup> *Ivi*, p.132.

Karina peuvent être considérées comme les deux pôles opposés de cette galaxie: l'une parvient à s'imposer comme la «star» de la Nouvelle Vague (au sens médiatique et économique du terme [...]), alors que l'autre au contraire incarne le modèle inexportable d'un seul créateur»<sup>9</sup>.

Anna Karina è un modello inexportabile, al di fuori delle opere che realizza con Godard. Mi sembra questa una buona chiave di lettura che si lega anche al concetto di esistenza: Godard incarna al tal punto attrice e persona, esistenza cinematografica ed extra-cinematografica in maniera tale da creare relazioni inexportabili. Come inexportabili sono le relazioni personali nell'esistenza singola di ciascun individuo. Il cinema per Godard è come l'esistenza: irripetibile, inexportabile, impossibile creare delle strutture a priori che ne traccino linee definite e impossibile non rimettere in discussione ad ogni film parti di se stessi.

Non è la prima volta che un regista e un'attrice stabiliscono una relazione amorosa. La scrittura filmica di Godard però, che intreccia fortemente realtà e finzione a tutti i livelli, pone questa relazione da protagonista della sua vita a protagonista dei suoi stessi film. Non è un caso che il primo periodo di Godard venga anche chiamato *Les années Karina*, nell'opera a cura di Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*<sup>10</sup>.

I legami tra finzione cinematografica e vita reale sono fin troppi a partire dai personaggi: quando Godard sceglie Anna Karina (all'inizio pensava a Brigitte Bardot) lo fa dopo che lei ha girato il film con Michel Deville, dopo che è diventata attrice 'professionista'. È ciò che sottolinea Richard Brody nella sua recente biografia su Godard. «Le rôle qu'elle doit tenir dans *Une femme est une femme* est précisément celui d'une «professionnelle», strip-teaseuse dans un cabaret miteux, une femme qui prend son travail au sérieux, organise ses numéros avec soin et s'efforce de ne pas mélanger sa vie privée avec son travail sur scène et son rôle d'artiste. Le personnage qu'elle a adopté dans la vie après le film de Deville – celui d'une artiste professionnelle»<sup>11</sup>.

Nella scrittura dei dialoghi Godard ricalca la loro vita di coppia, che si alterna in maniera turbolenta. Per concludere i legami tra intra-filmico ed extra-filmico, durante le riprese Anna Karina resta veramente incinta e, terminato di girare il film, i due si sposeranno. La vita di coppia però non sarà adatta: Anna Karina ha un aborto e rischia la

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p.133.

<sup>10</sup> ALAIN BERGALA (sous la direction de), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1950-1984 [tome I]*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

<sup>11</sup> RICHARD BRODY, *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma*, Presses de la Cité, 2010, p.141.

vita. Ciò porterà Godard e Karina a distanziarsi notevolmente e questo avrà dei riflessi nei film successivi<sup>12</sup>. Per questi motivi è inevitabile vedere tutto il cinema di Godard come emanazione della propria esistenza e, quindi, leggere la recitazione e il ruolo di attrice di Anna Karina come un modo di essere anche al di fuori dello schermo. Come dice ancora Brody, nel cui libro si pone molta attenzione ai legami tra dentro e fuori lo schermo cinematografico, «le pathos bizarre d'*Une femme est une femme* est dû à la contradiction sur laquelle repose le film: alors qu'il est conçu à l'origine comme une simple comédie, Godard finit par utiliser ce cadre pour exprimer des vérités difficiles à dire sur des rapports naissants avec Anna Karina. Godard est très explicite, très tôt et publiquement, à propos de leur vie commune, mais ses procédés créent une telle distance, ils sont si perturbants et si inhibants que le film est voué d'emblée à l'échec»<sup>13</sup>.

### **Una nuova bellezza**

La Nouvelle Vague propone attrici nuove, che rompono con l'erotismo dei primi anni '50. Non è più forse il corpo che veicola la bellezza femminile ma il volto e la voce<sup>14</sup>.

Come dice Geneviève Sellier, «les jeunes cinéastes affirment leur pouvoir créateur et inventent de nouvelles images de femmes dont il semble que la séduction émane moins de leurs «appâts» objectifs que de la capacité des hommes qui sont derrière la caméra à en révéler les charmes secrets. Beaucoup d'entre elles n'auront d'ailleurs pas vraiment de carrière et dehors de la Nouvelle Vague»<sup>15</sup>. Oltre ad inventare una nuova figura di donna probabilmente riescono ad esprimere uno spirito dell'epoca dove la donna non è più quella di dieci anni prima e anche la sua bellezza esprime uno spirito rivoluzionario legato al contesto storico.

Geneviève Sellier dedica un paragrafo specifico al rapporto tra Godard ed Anna Karina, sottolineando come non sia certo la prima volta che un regista e la sua attrice stabiliscono una relazione amorosa ma è invece raro «que l'actrice soit totalement

---

<sup>12</sup> Un approfondimento sulla relazione tra Godard e Karina si trova soprattutto in A.DE BAECQUE, *op.cit.*, nel paragrafo «*Mais où est ton mari?*», pp.177-183.

<sup>13</sup> R.BRODY, *op.cit.*, p.148.

<sup>14</sup> Cfr.STEFANO MASI, *Il divismo europeo dagli anni sessanta* in GIAN PIERO BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi (Parte II)*, Torino, Einaudi, 1999, pp.953-991. Masi sottolinea come a cavallo della fine degli anni '50 e inizi anni '60 la tipologia di donna non è più la donna-madre con le forme generose ma piuttosto si ritrova una componente infantile della femminilità.

<sup>15</sup> G.SELLIER, *op.cit.*, pp.133-134.

«fabriquée» par le cinéaste»<sup>16</sup>. In questo l'autrice ritrova più un antenato nella pittura che nel cinema dove, una volta che il pittore cambia modella, essa torna nell'anonimato. Sellier cita Yosepha Loshitzky secondo la quale «Godard's image of woman, especially during the New Wave period, is that of a child-woman. Jacques Rivette said: “Have you ever noticed that he [Godard] never uses women over twenty-five? Godard was asked to direct *Eva* (before Joseph Losey), but he refused because of Jeanne Moreau. An adult woman frightened him”. In *Le petit soldat*, Michel Subor [Bruno Forestier] claims that no woman should ever pass twenty-five»<sup>17</sup>.

La citazione rimanda al tema della donna-bambina e della donna-oggetto sollevato da De Baeque. Bisogna forse prima chiedersi se Godard costruisce una figura femminile a prescindere da Anna Karina o è proprio l'essersi innamorato di lei che fa sì che la costruzione dei suoi personaggi femminili sia quella e non un'altra? O ancora, si è innamorato di lei proprio perché Anna Karina ricalca la figura femminile che vuole per i suoi film? In realtà si può rispondere solo parzialmente a questo tipo di questioni: la nascita di Godard regista coincide, quasi, con quella di Anna Karina attrice della Nouvelle Vague. Godard conosce, scopre e si innamora di Anna Karina già nel suo secondo film, pertanto le caratteristiche, se una tipizzazione si può trovare, della donna in Godard saranno inscindibili dalla figura di Anna Karina, anche nei film di questo primo periodo dove lei non sarà presente<sup>18</sup>, così come lei è un modello inesportabile al di fuori dei film di Godard. È ancora una volta una sorta di indiscernibilità tra realtà e finzione.

In *Le petit soldat* i tratti di abbigliamento e comportamento, sottolinea la Sellier, evidenziano la figura della donna-bambina: «Ses cheveux longs que Karina coiffe constamment comme une petite fille narcissique fascinée par sa beauté, ses chemisiers agrémentés de broderie anglaise, ses jupes bouffantes, son accent étranger très prononcé qui donne à toutes ses phrases la maladresse d'une enfant qui apprend à parler, viendront tout au long du *Petit soldat* renforcer cette connotation infantilisante de la figure féminine et miner la valeur de son engagement politique». Quando Bruno fotografa Veronica in *Le Petit soldat* «nous retrouvons là la situation typique de l'artiste face à son

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p.136.

<sup>17</sup> YOSEPHA LOSHITZKY, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Wayne State University Press, Detroit 1995, p.137. Citato in G.SELLIER, *op.cit.*, p.136. L'opera di Loshitzky si occupa del primo Godard nel paragrafo “*The Last Romantic Couple*”: *Images of Women in Godard's New Wave Period*, pp.138-144, in cui analizza soprattutto *Le Mépris*, *Une femme mariée* e *Pierrot le fou*.

<sup>18</sup> Come dirà per *Le Mépris* Michel Marie.

modèle, et Bruno, en tant que photographe, est l'*alter ego* du cinéaste dans la fiction»<sup>19</sup>. In *Une femme est une femme* Godard «semble changer de ton»<sup>20</sup> secondo la Sellier. Certo il tono cambia, perché se *Le petit soldat* aveva un tono tragico, o comunque serio e impegnato anche politicamente, qui il tono utilizzato è quello della commedia.

Godard fa una parodia della commedia musicale e nel farlo estremizza anche la tipizzazione della figura femminile. Una sequenza che ci mostra bene i 'toni' che Godard utilizza in questo film è quella all'inizio, nel locale in cui lavora Angela. Il momento dello spogliarello non rivelerà alcuna eroticità, piuttosto un aspetto ludico, legato, appunto, all'essere donna-bambina più che donna adulta.

#### Sequenza spogliarello

Angela è vestita alla marinara, con gonna bianca ed una camiciola bianca con righe azzurre ai polsi e sul collo. Ha un foulard rosso annodato al collo come una cravatta. In testa un cappello da marinaio con un pon pon rosso. L'entrata sul palcoscenico viene mostrata da Godard in un'inquadratura occupata a destra e a sinistra da tendoni rossi di scena. In mezzo alle due tende Angela, che si colloca quindi al centro del quadro, in un piano medio. In questa messa in scena si evidenzia l'utilizzo che Godard fa del colore e del cinemascope: bianco, rosso e blu saranno i 'suoi' colori ricorrenti, che enfatizza, mentre il grande drappo rosso che occupa buona parte dell'inquadratura evidenzia la proporzione allungata tipica del cinemascope. Godard non lo utilizza per mostrare più cose ma più colore. Angela avanza verso il pubblico ed inizia a cantare. Quando canta il sonoro esterno viene sospeso e c'è solo la sua voce. È una sottolineatura importante che evidenzia ancora una volta l'artificio tecnico cinematografico. Lo spettatore non dimentica mai di essere al cinema con Godard. Questa sospensione del sonoro del locale sottolinea la voce bassa di Angela/Anna, quasi sussurrata anche quando canta.

---

<sup>19</sup> G.SELLIER, *op.cit.*, p.137.

<sup>20</sup> *Ibid.*

Angela entra in scena oscillando le braccia e con un gesto deciso si toglie il cappello con il braccio destro, lo sventola con la mano, sorride. Il suo sorriso è ampio, la bocca si apre. Gli occhi guardano in basso

ANGELA (*canta, stringendo le guance e le spalle, è ferma ma le braccia oscillano parallelamente a destra e a sinistra*) La gente si chiede perché (*si toglie il cappello e lo getta alla sua destra. Sorride*) gli uomini impazziscono quando mi vedono.

Un controcampo mostra il locale con tre persone sedute ai tavoli, due al bancone del bar ed il barista

ANGELA (*canta*) Non è difficile...

Primo piano di Angela che avanza nel locale. Le ciglia sono lunghe e truccate, l'ombretto azzurro evidenzia la forma allungata degli occhi. Sta cantando e la bocca è semi aperta. I capelli sono sciolti e cadono sulle spalle, leggermente mossi. Con la mano destra fa il gesto di toccarsi i capelli.

ANGELA (*canta*) la ragione è evidente. (*Si tiene i capelli sollevati ed ancheggia, noi però in un primo piano lo capiamo dal movimento delle spalle. Il gesto più che erotico sembra scherzoso, un gioco*)

Controcampo su un avventore del locale.

Angela si volta e si rivolge verso il palco che scopriamo essere un allestimento fisso non con tende ma pannelli rossi. Getta alla sua destra il foulard rosso. Ancheggia ma la gonna che porta è lunga fino alle ginocchia e non mostra particolari forme.

Controcampo su un altro avventore del locale.

Angela si volta di scatto, facendo fare alla gonna ampia un movimento centrifugo. Notiamo le sue calze rosse. Porta le mani al petto e mentre si volta i suoi capelli oscillano.

ANGELA (*canta*) I miei seni fanno ululare gli uomini (*fa scivolare le mani lungo il corpo, inizia a slacciarsi la camiciola, lo sguardo guarda in basso lateralmente*) e i miei occhi sono ametiste. (*rialza lo sguardo e sorride*) Un vestito da marinaio (*si tocca il colletto e stringe le spalle*) e mutandine di... (*si volta di schiena, alza la gonna e mostra delle mutande di pizzo che però non sembrano avere nulla di provocante. Si toglie la camiciuola e ora vediamo le spalle nude. Fa oscillare continuamente le braccia*)

Detesto quando la mattina...

Controcampo del locale

Primo piano di Angela, inquadrata appena sotto le spalle, nude.

ANGELA mi alzo dal letto...(avanza verso la mdp guardando quindi lo spettatore. Allarga le braccia)

Controcampo su un avventore che sta scrivendo qualcosa sul taccuino

ANGELA ...ma adoro quando mi accarezzano la schiena.

Primo piano di Angela mentre sventola la camicia che passa più volte davanti alla mdp. È inquadrata lateralmente e il suo movimento a volte fa sì che si inquadrino solo la parte superiore del volto. Le labbra si muovono continuamente, stringendosi od allargandosi in un sorriso. Gli occhi sono socchiusi quando Anna Karina/Angela ride. Si volta con gli occhi che guardano in basso, quasi socchiusi, come si notava anche nella sequenza analizzata per *Le petit soldat*. Si prende una ciocca di capelli e ci gioca. Il sorriso è ampio e vediamo la dentatura.

ANGELA Io dico sempre di sì, quando un tizio dice: «Vieni, bellezza»...

Controcampo su due avventori

Primo piano di Angela che si copre il volto con i capelli

ANGELA ...perché se un tizio è affettuoso non è il momento di discutere. (Angela indica al barista di cambiare le luci)

Controcampo sul barista che armeggia intorno alla macchine per le luci

Primo piano Angela che gioca sempre con i capelli e sorride.

Primo piano sul Variocolor che gira

Primo piano di Angela che ora è illuminata da una luce azzurra

ANGELA Non mi comporto bene. Sono molto crudele.

Gira il volto lateralmente, lo sguardo è fisso verso la mdp, la luce blu contrasta con il rosso dietro.

Controcampo sul Variocolor

ANGELA (primo piano) Però gli uomini non protestano mai,

Ora Angela è illuminata da una luce rossa

ANGELA perché sono...(Angela guarda fissa nella mdp mentre si tocca i capelli con la mano destra) molto bella (Angela si alza i capelli con entrambe le mani, gli occhi truccati sempre fissi in camera, la bocca ora è chiusa e sorride, formando delle piccole fossette ai lati).



Come si è visto ci sono dei tratti che riprendono gestualità che si trovano già nel film precedente, *Le petit soldat*: Anna/Angela (là era Anna/Veronica) gioca con i capelli, ha lo sguardo malinconico, a volte assorto, molto spesso gli occhi guardano in basso oppure, all'opposto, fissi nella mdp. Qui il tono del film, però, volutamente più scherzoso, giocato sul filo della commedia, lascia il corpo molto più libero di giocare con se stesso. Nel film precedente c'era una sorta di interrogatorio della mdp, qui invece un gioco delle parti. Una riproposizione, forse, delle fasi del rapporto tra Godard e Karina che in *Le petit soldat* si stavano innamorando e qui, invece, sono all'apice della loro relazione.

*Une femme est une femme* sembra essere, infatti, un regalo per Anna Karina: come dice Antoine De Baeque «elle trône en diva, jouant dans des déshabillés parfaitement seyant, obtenant sa scène de strip-tease à la fois glamour et particulièrement chaste, ayant même droit à une maquilleuse, ce qui entre en contradiction avec la philosophie godardienne du plateau»<sup>21</sup>. Ricordiamo che è il primo film in cui Godard ha a disposizione un notevole budget e si trova ad allestire una produzione che assomiglia a quelle di 'serie A'. Il risultato cinematografico finale, però, è tutt'altro che classico. Ed anche la maniera di filmare Anna Karina va contro il concetto classico di 'divismo'.

Nella scena analizzata sopra dello streap-tease dov'è la classicità e dove la modernità? Il volto di Anna Karina viene inquadrato in primo piano, come si fa con le

---

<sup>21</sup> A.DE BAEQUE, *op.cit.*, p.172.

dive (che per contratto ad Hollywood avevano anche un numero di primi piani prestabiliti), ma la scelta di montaggio di alternare continuamente il volto a controcampi del locale semi-vuoto impedisce la costruzione di qualunque tipo di aura divistica. Inoltre non sempre c'è un'inquadratura frontale, a volte è laterale, altre addirittura viene inquadrato solo metà volto. Lo streap-tease non ha nulla di erotico: se il film è l'idea astratta della commedia musicale, questa sequenza è l'idea astratta di uno spogliarello. Come dice Sellier

«Godard affirme son pouvoir de transgression des codes en parodiant le numéro de cabaret ou de strip-tease quasi obligé de beaucoup de films populaires des années 1950. Anna Karina tourne en dérision les conventions du sex-appeal, d'abord en chantant avec un costume de préadolescente (marinière et jupe plissée blanche), puis en l'enlevant tout à trac pour apparaître avec un bustier blanc gansé de rouge parfaitement pudique. Ses mimiques et sa chanson font rire, comme venant d'une petite fille maladroite qui essaierait d'être délurée. Cette insistance sur des comportements enfantins tout au long du film (maladresses, naïveté, bouderies, rires et larmes) la rend touchante, attendrissante, mais ne nous incite pas vraiment à la prendre au sérieux».<sup>22</sup>

Dopo *Le Petit soldat* Godard non voleva più girare film con Anna Karina. Non le propone infatti subito di essere lei la protagonista di *Une femme est une femme*. Lei gira, quindi, sul set di *Ce soir ou jamais* di Michel Deville e Godard, quando vede il film, la trova formidabile. La vuole nel suo film ma, come dice anche Brialy, si tratta di un regalo d'amore per Anna.

«A l'époque Anna Karina était complètement inconnue, c'était son premier film, un véritable cadeau pour elle. Et l'on comprend le choix de Jean-Luc, tant Anna était belle, avec sa voix rauque, ses grands yeux noirs. Et cette fragilité qui émanait d'elle; elle me faisait penser à une feuille qui se détache de l'arbre. Jean-Luc était amoureux et c'était touchant de les voir. Très vite, ils mêlèrent rapports professionnels et personnels. Ils se déchiraient, s'engueulaient, s'aimaient, se détestaient, se hurlaient dessus...C'était aussi passionné sur le plateau que dans la vie! Elle partait, il la rattrapait, on attendait, ils revenaient. C'était par moments difficiles à suivre. C'était leur façon de s'aimer. J'étais parfois surpris de voir cette fille jeune, belle comme le jour, se mettre à abreuver de mots très crus ce cher Godard, ce type

---

<sup>22</sup> G.SELLIER, *op.cit.*, p.141.

brillant, intouchable, que j'admirais, qui m'impressionnait. Puis l'orage passait et l'on continuait à s'amuser».<sup>23</sup>

In realtà guardando il film di Deville si nota una profonda differenza: in quel film il personaggio interpretato da Anna Karina è una donna adulta. Ha una sceneggiatura da imparare prima di girare e questo condiziona molto la sua recitazione: è poco spontanea, controllata, quasi 'armonica' nei movimenti. Il contrario di *Une femme est une femme*, dove anche nella scena dello spogliarello i movimenti non sono armonici, piuttosto movimenti rigidi che si legano alla frammentazione del montaggio. Come vedremo più avanti sarà proprio una certa rigidità a connotare l'attrice piuttosto che l'armonia di postura.

La sequenza sopra analizzata ci mostra Anna Karina in un'esibizione ed enumera delle pose e delle movenze legate alla situazione dello spogliarello ma che ripropongono delle caratteristiche proprie dell'attrice. Le braccia che oscillano, le spalle che si stringono, la voce bassa, quasi sussurrata nel canto, sottolineata anche dalla sospensione del sonoro del locale mentre Anna Karina canta, lo sguardo fisso in mdp, il sorriso ampio. Il gesto di toccarsi i capelli viene qui utilizzato solo due volte: una in cui si solleva i capelli sciolti e l'altra in cui se li porta davanti al viso, come al posto del foulard che aveva gettato via poco prima.

## Dualità

Godard in questo film presenta un rapporto a tre, anche se ciò che alla fine resta è comunque il rapporto di coppia, tema privilegiato in Godard. Angela, dopo aver detto ad Emile di volere un bambino, al rifiuto di lui dichiara che farà un bambino con la prima persona che incontra per strada. E sarà Alfred il terzo della 'coppia'. I momenti presentati nell'appartamento di Emile ed Angela mostrano discussioni continue tra i due, che si svolgono sul filo della commedia/tragedia. La struttura dualistica è sempre presente in Godard e si ritrova anche sulla pelle degli attori. La sequenza analizzata di seguito approfondirà uno dei momenti nell'appartamento. Angela, a casa, sta preparando la cena.

---

<sup>23</sup> JEAN-CLAUDE BRIALY, *Le Ruisseau des singes*, Paris, Robert Laffont, 2000 cit. in A.BERGALA, *op.cit.*, pp.85-86.

Primo piano laterale di Angela (che ha appena visto che oggi, il 10 novembre, è il suo giorno fertile, calcolato con uno strumento apposito). Ha i capelli raccolti ma delle ciocche le coprono un orecchio. Sente la porta che si apre e guarda nella direzione dell'entrata (sapendo che è Emile)

EMILE Ciao

Controcampo su Emile, davanti alla porta d'entrata. Ha in mano dei giornali e si sta togliendo sciarpa e soprabito

ANGELA Cos'è quella sciarpa?

Emile si volta verso lei (ma non sappiamo se si vedono, sentiamo la voce di Angela come se provenisse da un'altra stanza). Parla con la sigaretta in bocca (in questo ricorda Michel di *A bout de souffle*).

EMILE Mi sono fatto un regalo di Natale anticipato.

Appende la sciarpa, tossisce leggermente e continua a guardare i giornali che ha in mano. Uno è un quotidiano, l'altro Marie Claire (Anna Karina prima di diventare attrice con Godard era modella pubblicitaria e compariva su tali riviste)

EMILE Qui c'è il tuo Marie-Claire

Primo piano di Angela, ferma come una statua, sembra stia posando o aspettando il ciak. È in cucina, al centro dell'inquadratura, leggermente girata rispetto alla mdp ma il volto è frontale. Tiene in mano l'apparecchio per calcolare i giorni fertili, il gomito sinistro è piegato verso l'alto e aderente al corpo. La bocca non sorride, gli occhi spalancati.

Emile entra in un'altra stanza

Angela sta leggendo: ha nella mano destra un foglietto (le istruzioni dell'apparecchio) mentre nella mano sinistra tiene lo strumento, sempre appoggiata sul petto e con il braccio piegato aderente al corpo. Lo sguardo è sempre rivolto nella direzione dove c'è Emile, che però non vede. Sta pensando: si morde il labbro inferiore, abbassa gli occhi. Continua a mordicchiarsi il labbro inferiore e a guardare il

foglietto. Infilta nelle tasche del grembiule da cucina a scacchi bianchi e verdi strumento ed istruzioni, si volta di schiena e indossa il grembiule.

Il rumore di una porta. Angela si volta e sorride. Le labbra sottili ma ampie si allargano e formano delle fossette ai lati. Si morde ancora una volta il labbro inferiore.

Entra Emile, passando davanti alla mdp.

EMILE È finita la partita?

ANGELA Quale partita?

Emile esce dalla stanza

EMILE (*fuori campo, con tono arrabbiato e a voce alta*) Merda, Angela! Real-Barcellona! Ti avevo detto di accendere la radio!

Angela inquadrata lateralmente chiude la porta della cucina. Ora è nella parte destra dell'inquadratura, di schiena.

EMILE Devo fare tutto io!

Angela si volta verso la porta, chiusa, e alza la voce, emettendo un lamento di rabbia. La vediamo in un piano medio inquadrata lateralmente, vediamo perciò il volto di profilo. La bocca aperta. Poi si volta nuovamente verso il fornello.

Emile entra di nuovo in cucina.

La mdp inquadra dall'altra stanza la cucina. Emile di schiena, con il soprabito a mezza spalla.

EMILE Cos'hai adesso?

Stacco musicale. Emile va alle spalle di Angela.

EMILE Cos'hai ancora? (stacco musicale 2a volta)

Angela si volta verso Emile e agita le mani mentre parla.

ANGELA Prima di recitare la nostra piccola farsa, un saluto agli spettatori.

Si volta verso la mdp, con il braccio destro fa il gesto di presentarsi, poi si volta nuovamente verso Emile.



Musica armoniosa. Angela con il dito della mano destra solleva il mento di Emile, che si volta anch'egli verso la mdp. Angela ed Emile si inchinano. (esibizione della finzione)

Angela si volta nuovamente verso i fornelli. Emile si gira verso di lei. Emile è di spalle e copre in gran parte Angela.

EMILE Cos'hai?

Angela si volta, infila le mani nelle tasche del grembiule. Il volto è rivolto verso il basso. La vediamo in un piano medio, fino alle ginocchia, di profilo.

ANGELA Tu non mi ami (*Angela tiene le mani in tasca e fa spallucce. Gira il viso verso Emile, che le sta alle spalle. La voce è bassa*)

EMILE Sentite questa imbecille! (*alza la voce e fa un ampio gesto con il braccio destro. Si toglie il soprabito che teneva da un po' a mezza spalla. Gira intorno ad Angela*) Sentite questa idiota! Amo solo te!

Angela esce dalla cucina per andare in sala, verso la mdp, con un piatto in mano. Cammina velocemente, con lo sguardo basso e l'espressione seria. Passa davanti alla mdp che la segue lateralmente.

Stacco di montaggio che segue Angela ed Emile lungo il corridoio. Emile raggiunge Angela e le si mette di fronte. Vediamo la nuca di Angela, con i capelli raccolti e il volto di Emile, in un primo piano.

ANGELA Sei pazzo? (*voce bassa. Esce dall'inquadratura*)

EMILE Amo solo te (*con la voce alta e ampi gesti delle braccia. La bocca si muove esageratamente nel parlare*) i tuoi occhi, il tuo collo, le tue spalle... (*Emile raggiunge Angela che sta apparecchiando*)

*la tavola) ...il punto vita (le cinge la vita).*

Angela prende per mano Emile.

Stacco sulla porta di entrata. Emile appende il soprabito, Angela lo tira per il braccio e lo mette sopra allo zerbino. Con il dito indice indica i suoi piedi.

ANGELA I piedi.

Poi se ne va girando a destra. La mdp si avvicina ad Emile che toglie il cappello e gira nella direzione in cui è andata Angela, in cucina. È chinata sul tavolo mentre prende le posate. Prende la bottiglia di vino e la tiene sotto il braccio. Prende la scopa. Cammina abbastanza veloce, lo sguardo è serio. Raggiunge Emile seduto sulla poltrona.

ANGELA Emile, smetti di dire sciocchezze e mettiti a pulire. (*gli lancia la scopa*)

Angela apparecchia la tavola, lo intuiamo soltanto perché vediamo che appoggia le posate, senza però vedere la tavola.

Emile prende la scopa e la tiene come una chitarra. Inizia a cantare.

EMILE Amo solo te.

Angela sorride ma continua a muoversi per la stanza, passando davanti alla mdp. La vediamo perlopiù di nuca o lateralmente, mai frontalmente.

Emile mette la scopa a spalla, come un fagotto, e accende la radio.

RADIO Di Stefano ha la palla. Attacca sull'ala destra. Favoloso (*Emile usa la scopa come una mazza da golf*). È fantastico, è puro Shakespeare. (*Corre nell'altro angolo della stanza e finge di tirare una palla da golf*). Divino Alfredo, il Giulio Cesare del calcio, passa a Del Sol, Del Sol a Puskas, Puskas a Del Sol, Del Sol a Di Stefano, Di Stefano a Del Sol. (*Emile continua a girare per la stanza e corridoio fingendo di colpire palline da golf con la scopa. La mdp lo segue*). Il Real è grande, oggi. Del Sol si avvicina all'area di rigore (*rumore di qualcosa che si frantuma*) è solo davanti a Ramallets. Attenzione. Tira.

Primo piano su Angela, in cucina. È di lato rispetto alla mdp, con il viso voltato verso la spalla destra. Alza le spalle. Lo sguardo basso, le labbra leggermente imbronciate. (musica allegra e veloce) Si volta di spalle. Prende il burro. Con una piccola carrucola abbassa lo stenditoio che stava in alto. Si asciuga le mani. Riavvolge il filo e lo stenditoio torna verso il soffitto. Lei è di spalle. Emile le lancia la scopa sulla schiena. Angela si volta di scatto.

ANGELA Non ho finito.

EMILE La cena è pronta?

Angela inquadrata lateralmente. Vediamo il profilo. Sorride.

ANGELA Sì, sì. (*alza un po' la voce, parla velocemente. Apre il forno. Si copre la bocca con la mano, con l'espressione preoccupata*) Anche troppo (*sussurra*). Si mordicchia il pollice della mano destra e impreca in silenzio. Lo sguardo è basso. Riapre il forno. Poggia la mano sulla guancia, con aria pensierosa e preoccupata. Lo sguardo è sempre basso. Sentiamo ancora la radiocronaca della partita.

Ciò che caratterizza Anna Karina è sicuramente una voce bassa, solo raramente urlata, l'uso delle mani che si toccano i capelli, le guance, le labbra. In questa scena la finzione viene esibita, salutando anche gli spettatori, ma è il cambio continuo di tono ad esibirla. I dialoghi, se come dice la critica sono desunti da veri litigi tra Godard e Karina, ripropongono frammenti di una vita quotidiana. Si alterna il tono arrabbiato a un 'amo solo te'. Come sempre Godard dà ai suoi attori solo cinque minuti prima i dialoghi e i movimenti sono dettati sul momento dal regista. Cosa allora distingue Anna Karina attrice da Anna Karina persona e cosa Anna Karina da Angela Récamier? Ancora una volta il ruolo dell'attore in Godard e il lavoro con essi pone in uno scacco: gli attori della Nouvelle Vague non provengono da scuole, ma rifiutano tali metodologie. Così Godard non lavora mesi con i suoi attori e la scena viene girata spesso una sola volta. Sembra che il regista Godard decida e preveda tutto. Eppure è lui stesso che più volte ribadisce di cercare, nel momento in cui gira, l'inaspettato e la verità. E questa verità la cerca nei suoi attori. Godard suggerisce cosa dire ma non come dirlo. Il come dell'attore in Godard è il come dell'individuo? Godard più che tracciare una sceneggiatura provoca una reazione negli attori a delle situazioni.

Elisabeth Schwartz, danzatrice, coreografa ed insegnante di danza<sup>24</sup> scrive un suggestivo saggio sul corpo e le movenze dell'attore in *Une femme est une femme*. Un'analisi dal punto di vista della danza che evidenzia, ancora una volta, le profonde ambiguità che Godard cerca di mostrare nei suoi film, anche attraverso gli attori/personaggi/individui. A partire dall'equivoco voluto tra tragedia e commedia, la finzione è ancora una volta il canale privilegiato attraverso il quale Godard cerca la (o le) verità.

Nella sequenza sopra analizzata Emile/Brialy e Angela/Karina salutano gli spettatori, come se fossero a teatro e l'ambiguità tra vita quotidiana ed estrema finzione è totale. Elisabeth Schwartz afferma come «l'écart entre l'ancrage dans la vie sociale et l'irréalité de l'histoire trouve son pendant métaphorique dans la configuration des lieux du film. Il se joue sur la ligne verticale entre pesanteur et légèreté: les trottoirs de la ville et le sous-sol du dancing – lieu de travail d'Angéla – s'opposent aux logements des protagonistes nichés au dernier étage d'un immeuble»<sup>25</sup>. Approfondendo la suggestione si può parlare di una dualità tra pesantezza e leggerezza: in basso sta la leggerezza, Angela che balla nel locale o che cammina per la strada, in alto la pesantezza, i corpi e le posture rigide. In basso sta la vita quotidiana mostrata nelle strade di Parigi e nel locale con le inquadrature frequenti di volti di avventori, in alto la finzione con gli attori che salutano gli spettatori facendo degli inchini, che giocano a golf con una scopa e passano dall'espressione seria a quella divertita nel giro di un'inquadratura. Far corrispondere una certa rigidità e pesantezza all'alto e una leggerezza al basso è un sovvertimento della forza di gravità, ancora una volta di codici classici prestabiliti. E in assenza di gravità anche la tragedia e la commedia possono giocare nella medesima finzione, possono invertire la direzionalità. Così Godard può provare a girare una commedia in primi piani. Anche i corpi, suggerisce ancora Elisabeth Schwartz, hanno una portata ambigua. «L'ambiguïté la plus évidente réside dans la conjugaison d'un jeu d'acteur conventionnel et d'une présence quotidienne banale, quelconque. Par ailleurs, pour ne donner à voir que les signes ou les codes de l'expression, aucun élan expressif d'affect ne trouve son développement corporel, spatial et rythmique adéquat. Raideur, nervosité, absence de sculpté corporel et de rythme se lisent subtilement à travers des accentuations motrices

---

<sup>24</sup> Elisabeth Schwartz è specialista dell'analisi del movimento secondo i principi di Rudolph Laban, teorico della danza.

<sup>25</sup> ELISABETH SCHWARTZ, *Le flipper du désir*. «Une femme est une femme», Jean-Luc Godard, 1961 in «Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma». Danses, Hors série, octobre 2005, Marseille, Images et Manoeuvres éditions, p.75.

minimales ou *a contrario* à travers des exagérations»<sup>26</sup>.

Dualità ancora: corpi che esagerano nelle movenze, come Emile che allarga continuamente le braccia o alza la voce esageratamente, o al contrario rigidità nella postura e voce bassa, come Angela. Nella sequenza sopra analizzata sembra Emile a mostrare le esagerazioni con ampi gesti delle braccia, la voce alta ed invece Angela mostra movimenti minimi, come in cucina mentre prepara la cena. I due aspetti si ritrovano però in entrambi: le esagerazioni sono inscindibilmente legate alla postura rigida, i movimenti accentuati al nervosismo dei minimi movimenti.

In Angela si ritrova il dualismo pesantezza/leggerezza: essa ha un rapporto ambivalente con lo spazio e le cose, come afferma ancora Schwartz:

«Elle diffracte sans cesse son attention spatiale, regarde le ciel tout en marchant dans la rue. Malgré son retard, elle a le temps de s'adresser à tout le monde dans le dancing avant d'entrer en scène, remarque les détails - «oh! C'est mignon ça!» -, tout cela sans être véritablement dans un état d'éveil. Elle peine à s'adapter au poids et au temps des choses, - oeuf cassé, viande trop cuite -, et aux êtres – au début du film, elle bute presque contre une personne dans la rue».<sup>27</sup>

Il suo corpo non occupa armoniosamente lo spazio dell'inquadratura, ma la rigidità posturale replica un'incapacità di adattarsi al mondo. Il senso di vaghezza ed esilio sembra essere quello tipico degli anni Sessanta, in cui l'individuo si trova schiacciato tra il mondo e la ricerca di esso. Essere estranei a se stessi, incapaci di riconoscersi e pertanto di vivere armoniosamente con il proprio corpo e lo spazio che lo circonda. La fragilità si scontra con la determinatezza che hanno Emile ed Angela nell'affermare le proprie convinzioni nel volere un bambino o nel non volerlo. La dualità fragilità/determinazione si collega a quella leggerezza/pesantezza e diventa cifra stilistica anche sul corpo dell'attore e del personaggio. Sempre Schwartz analizza in quest'ottica la postura dei loro corpi. «Leur espace Kinesphérique plutôt étroit – ils gardent les bras le plus souvent le long du corps, Angéla marche à petits pas ou sautille – n'offre aucune tension périphérique protectrice. Les mouvements de l'axe vertébral n'engagent jamais une plasticité posturale, le torse reste plan, et les membres ont des déploiements le plus

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

fréquemment séquentiels et directionnels»<sup>28</sup>. Ho riportato questa analisi molto specifica ed approfondita sulla postura dei due attori, perché risulta interessante per molteplici aspetti: la meccanicità dei corpi, la difficoltà di Angela/Anna nel rapportarsi agli oggetti, un'affettività in esilio. Ai due personaggi/attori/individui non resta che comunicare attraverso la citazione di titoli di libri: è celebre la sequenza in cui Angela ed Emile dialogano (insultandosi), senza parlare, solo indicando titoli di libri che prendono sugli scaffali.

Movimenti rigidi, come sottolinea in maniera specifica sempre Schwartz. L'analisi della coreografa è interessante: «Dans leur bouderie d'adolescents, tous deux présentent des signes de raideur vertébrale à l'instar du lampadaire qu'ils transportent d'une bibliothèque à l'autre lors de leur fâcherie nocturne. Tout en piochant ici et là les livres sur les étagères, ils se déplacent dans un rythme commun un peu mécanique. Les amants ne s'abandonnent pas vraiment dans les baisers, embrassades ni n'épousent leurs courbes; ils juxtaposent leur kinesphère et la caméra nous les présente s'essuyant les pieds bien sagement avant d'aller au lit côte à côte»<sup>29</sup>.

### **Reattività dell'attore**

La conclusione a cui arriva Schwartz è che i personaggi/attori rinviano più alla capacità di reattività che all'espressione degli affetti. Posture, rigidità, nervosità rivelano una disarmonia del corpo rispetto all'affetto. «Cette réactivité souvent disproportionnée, toujours décalée, gauchit les corps. Cette réactivité maladroite juxtaposée à une présence quotidienne expressive sous-tend l'ambiguïté du registre entre le théâtre et le quotidien, entre la comédie et le drame et tend à nous faire confondre non l'infâme, ni la femme, mais l'infime différence entre le faux très semblant et le semblant très vrai»<sup>30</sup>.

Concetto ribadito anche da una dichiarazione dello stesso Brialy: «il nous fait jouer juste les situations fausses, et faux les situations justes»<sup>31</sup>.

Anche dal punto di vista dei corpi, dunque, e non solo della messa in scena, si

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p.76. Il concetto di *kinesphère* espresso qui, come viene sottolineato in nota dall'autrice, esprime l'analisi quantitativa del movimento elaborato dal teorico della modernità nella danza, Rudolf Laban (1879 – 1958). «La kinesphère est l'espace proche que le corps peut atteindre sans transfert de poids. Ce concept peut avoir une dimension relative et correspondre à l'espace proche que le corps utilise en fait» (in nota nel testo).

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> «L'Express», 12 janvier 1961.

arriva a toccare il labile confine tra vero e falso, tra una falsa verosimiglianza ed una vera parvenza. Troviamo nella massima finzione la massima verità, in uno scambio di ruoli.

Godard cita continuamente il cinema classico, lo conosce bene, ma rifonda il significato di cinema. Rifonda il concetto di attore, che il cinema classico, ma non solo, aveva incardinato in una struttura di interpretazione e rappresentazione. Qui non si tratta più di rappresentare ma di esistere sullo schermo «alla riscoperta della superficie del reale», come dice Adriano Aprà. «Rispettandone l'apparenza, senza apriorismi, se ne può forse restituire l'essenza. Il personaggio è sottratto alla funzione di protagonista. L'attore partecipa di eventi di cui non deve essere il centro. Esiste, senza l'impellenza di agire. È un corpo altrettanto impreveduto e impuro della realtà che lo avvolge e in cui fluttua. Non recita una parte, è parte. Al limite più che recitare cita. Mette in gioco sulla propria pelle la rugosità del reale»<sup>32</sup>. Se la «rugosità del reale» però in Godard pare essere ambigualmente legata alla realtà finzionale del cinema, ciò che ribadisce Aprà è che l'attore «non è chiamato a interpretare un ruolo preesistente. Come il film stesso, anche l'attore è in corso d'opera»<sup>33</sup>.

Questo richiama inevitabilmente la filosofia degli anni Cinquanta e Sessanta, che dà all'apparenza il ruolo di unica e possibile verità. Come dice Sartre «l'apparenza non nasconde l'essenza, la rivela: è l'essenza»<sup>34</sup>. La superficie è ciò che rivela il tutto e il niente del mondo e di se stessi. Apparire è esistere, in maniera fragile, scostante, priva di appigli. Il cinema, ed il cinema moderno in particolare, ha a che fare con l'apparenza. Godard nei suoi film parla del cinema, e materia di esso è una superficie, la fragile pellicola cinematografica. Ma non è che una metafora rispetto al concetto di superficie che la filosofia novecentesca utilizza per esprimere non l'assenza di una profondità umana, ma il fatto che non ci sia qualcosa di grado maggiore dietro una superficie che avrebbe un minor grado di 'esistenza'. Non c'è una classificazione, ciò che appare, è.

Rispetto all'attore in Godard si può forse dire che il rifiuto di uno scarto temporale di interpretazione (con ad esempio una sceneggiatura da 'interiorizzare' o delle movenze e dei gesti da ripetere più e più volte) rimanda al concetto di superficie dell'attore. L'attore cioè resta sulla superficie di se stesso, senza scavare in possibili interpretazioni, attraverso metodi di recitazione. Ciò che si scorge, dietro all'attore, è l'individuo. E ciò è forse l'unico appiglio che ha l'attore in Godard: esistere sullo schermo come individuo.

---

<sup>32</sup> ADRIANO APRÀ, *Le nouvelles vagues (7. L'attore)* in G.P.BRUNETTA (a cura di), *op.cit.*, p.919.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> JEAN-PAUL SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, Milano, Il Saggiatore 1997, p.12.

## BIBLIOGRAFIA

La bibliografia sull'opera di Godard è molto vasta ed anche quella sull'attore è molto nutrita. Si indicheranno qui pertanto alcune opere di carattere generale e quelle utilizzate nel saggio. Una seconda parte invece sui contributi specifici usciti sul film.

APRÀ ADRIANO, *Le nouvelles vagues (7. L'attore)* in GIAN PIERO BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale II. L'Europa. Miti, luoghi, divi Parte II*, Torino, Einaudi, 1999.

BERGALA ALAIN, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

BERTETTO PAOLO (a cura di), *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*, Roma, Minimum Fax, 2007. In particolare *Prima parte* e nella seconda parte il saggio di JEAN-LOUIS LEUTRAT, *Jean-Luc Godard*, pp.251-266.

BRODY RICHARD, *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma*, Presses de la Cité, 2010.

DE BAEQUE ANTOINE, *Biographie*, Paris, Grasset, 2010.

DYER RICHARD, *Stars (1979)*; ed.it. *Star*, Torino, Kaplan, 2003.

FARASSINO ALBERTO, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il castoro, 2002 (ultima edizione aggiornata).

GODARD JEAN-LUC, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Belfond, 1968. Antologia di scritti critici e interviste per «La gazette du cinéma», «Arts», «Cahiers du cinéma». La prima edizione è stata tradotta in italiano da APRÀ ADRIANO (*Il cinema è il cinema*, Milano, Garzanti, 1971, co-prefazione di P.P.Pasolini). Una seconda edizione integrata e aggiornata a cura di ALAIN BERGALA, non tradotta in italiano, è uscita nel 1985: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I: 1950-1984*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

LIVIO GIGI, *L'attore cinematografico: alcune ipotesi metodologiche e critiche*, Arezzo, Zona, 2007.

LOSHITZKY YOSEPHA, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.

MASI STEFANO, *Il divismo europeo dagli anni sessanta* in GIAN PIERO BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi (Parte II)*, Torino, Einaudi, 1999, pp.953-991.

MOULLET LUC, *Politique des acteurs*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993.

NACACHE JACQUELINE, *L'acteur de cinéma*, Paris, Colin, 2003.

PITASSIO FRANCESCO, *Attore/Divo*, Milano, Il castoro, 2003.

SARTRE JEAN-PAUL, *L'Essere e il Nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

SELLIER GENEVIÈVE, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, Cnrs, 2005.

SIMONIGH CHIARA, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Recco(Ge), Le mani, 2008.

VICENTINI CLAUDIO, *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio, 2007.

*Une femme est une femme*, «Cahiers du cinéma», n.98, agosto 1959; «Filmcritica», n.150, ott.1964, pp.555-558; Lorrimer, London 1975.

BRIALY JEAN-CLAUDE, *Le Ruisseau des singes. Autobiographie*, Paris, Robert Laffont, 2000.

LABARTHE ANDRÉ, *La chance d'être femme*, «Cahiers du cinéma», n.125, novembre 1961, pp.53-56 (tradotto in italiano in *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Roma, Minimum Fax, 2004, pp.86-89).

LABARTHE A., PESTELLI L., TERZI C., *La donna è donna*, «Il nuovo spettatore cinematografico», n.27, dic.1961, pp.119-120. Dossier con antologia della critica sul film.

MAURIAC CLAUDE, *Une femme est une femme*, «Le Figaro littéraire», 16 settembre 1961.

NAHUM ALAIN, *Un oeil de plus*, «Cahiers du cinéma», Hors-série, n.2, décembre 1978, pp.16-17.

SCHWARTZ ELISABETH, *Le flipper du désir*. «Une femme est une femme», *Jean-Luc Godard, 1961* in «Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma». Danses, Hors série, octobre 2005, Marseille, Images et Manoeuvres éditions, pp.75-77.

«Cinéma 65», n.94, maggio 1965.

«Télérama», 24 settembre 1961.

«Positif», n.43, gennaio 1962

«Le Monde», 14 settembre 1961.

CATERINA ROSSI

## THE WRESTLER

### IL PESO DEL CORPO

*«And now, I'm an old broken down piece of meat...  
And I'm alone. And I deserve to be all alone»<sup>1</sup>.*

Randy *The Ram* Robinson

L'epopea del corpo ipertrofico di Mickey Rourke raccontata da Darren Aronofsky in *The Wrestler* (2008) mette in discussione il ruolo dell'interprete, trasformato in superficie fisica e biologica dove recitazione e corporeità s'intrecciano intimamente originando una sintesi performativa totalizzante. La battuta pronunciata da Randy *The Ram* Robinson<sup>2</sup>, che apre questo scritto, dà lo spunto per l'analisi della performance di Mickey Rourke. In *The Wrestler* l'attore interpreta un lottatore a fine carriera che per sentirsi vivo e non rassegnarsi alla propria vita in una casa mobile nella periferia americana, continua a combattere anche se il fisico non regge più il peso degli incontri sul ring. Il tracollo del personaggio riguarda anche il rapporto ormai sgretolato con la figlia Stephanie (Evan Rachel Wood) abbandonata negli anni della gloria e l'amicizia con la spogliarellista Cassidy/Pam (Marisa Tomei). Un infarto colpisce l'uomo, che nonostante ciò decide di continuare a lottare sul ring perché, come afferma lo stesso personaggio:

*«The only place I get hurt is out there»<sup>3</sup>.*

Mickey Rourke prima ancora di agire e recitare dona alla macchina da presa il proprio corpo nella sua interezza. Un corpo che è anzitutto carne:

---

<sup>1</sup> *«E adesso, sono un vecchio pezzo di carne maciullata. E sono solo. E me lo merito di essere solo».* Traduzione contenuta nell'edizione italiana in dvd Medusa Home Entertainment 2009. Anche le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

<sup>2</sup> In questo scritto verranno distinti l'attore-persona Mickey Rourke, il personaggio Randy Robinson e il personaggio interpretato sul ring *The Ram*.

<sup>3</sup> *«Questo è l'unico posto dove non mi faccio del male».*

«an old broken down piece of meat».

Un corpo fallibile percorso da cicatrici e nervi, che suda e sanguina portando alla luce gli umori, nella loro fisicità oscena e reale, nella loro evidenza biologica.

Durante l'entrata in scena il volto di Rourke è nascosto. La macchina da presa lo segue ma non ne rivela l'identità [Figura 1]. Nonostante ciò si è in grado di elaborare un'idea sul personaggio grazie a come l'attore si svela attraverso la postura. Randy ha un incedere incerto, le gambe vengono trascinate, i movimenti non hanno grazia. Rourke/Randy/*The Ram* (letteralmente l'*ariete*) non viene presentato ricorrendo alla parola: nei primi minuti è consentito udire solo il suo respiro affaticato, pesante e quasi animale. L'azione recitata è preceduta dal corpo come *meat*, carne macellata, come si autodefinisce lo stesso personaggio. Aronofsky sceglie di mettere in quadro l'attore come un residuo fisico alla deriva, concentrandosi sulla sua immagine attuale, più che mai distante dal ricordo del corpo del divo degli anni Ottanta. Di conseguenza la corporeità eccessiva dell'attore, indicata come pura presenza carnale, per il regista è più rilevante della sua presentazione classica. Il volto è negato, ma il corpo è concesso da subito, anche nella sua dimensione biologica (il respiro affannoso). La figura di Mickey Rourke/Randy/*The Ram* si pone sin da principio come *corpus* narrativo: *The Wrestler* racconta allora la storia di un corpo esibito che, mettendo in scena se stesso, si trasforma in motore assoluto dell'azione.



**Figura 1** L'entrata in scena di Randy *The Ram* Robinson: Rourke è presentato come corpo senza identità. Il volto è negato.

Nelle prime sequenze della pellicola Randy/*The Ram* è dunque offerto come pura carne muta. Nello studio che Gilles Deleuze ha dedicato alla pittura di Francis Bacon si

mette in luce come la carne macellata, elemento che ricorre nella battuta « *And now, I'm an old broken down piece of meat...And I'm alone. And I deserve to be all alone* » e allusa o rimarcata in più occasioni durante lo svolgersi del film<sup>4</sup>, sia «quello stato del corpo in cui la carne e le ossa, anziché comporsi strutturalmente, si confrontano localmente. [...] Nella carne macellata si direbbe che la carne *discenda* dalle ossa e che le ossa si innalzino dalla carne. [...] Non è carne morta, essa ha conservato tutte le sofferenze e ha preso su di sé tutti i colori della carne viva. Tanto dolore convulso e vulnerabilità, ma anche affascinante invenzione, colore e acrobazia. [...] La carne macellata è la zona comune all'uomo e alla bestia, la loro zona d'indiscernibilità»<sup>5</sup>. Questa zona non distinguibile tra l'uomo e il suo divenire animale può essere adattata alla modalità recitativa di Mickey Rourke in *The Wrestler*. Anche iconicamente, in alcuni frangenti, la sua figura richiama alla mente le corride dipinte da Bacon [Figura 2 A-B], quei corpi umani e animali fusi nella lotta al centro dell'arena immaginaria delimitata dal pittore inglese con decise campiture di colore. Il ring del wrestling<sup>6</sup> è il luogo dove la performance dell'attore è intensificata, poiché è lì che il fisico viene portato al massimo delle sue possibilità ed è lì che il corpo si incontra/scontra fondendosi con quello degli altri wrestlers nella lotta figurata e predefinita; la carne dei lottatori seduce l'occhio degli spettatori attorno al ring<sup>7</sup> [Figura 2 C-D].

Roland Barthes ha scritto brillanti osservazioni sulla corporeità dei lottatori e sul loro agire nel combattimento: «Il fisico dei lottatori costituisce dunque un segno basilare, che contiene in germe tutto il combattimento. [...] Il lottatore che soffre sotto l'effetto di una presa ritenuta crudele (un braccio contorto, una gamba incastrata) presenta la figura eccessiva della Sofferenza; come una Pietà primitiva, lascia vedere il volto esageratamente deformato da un'afflizione intollerabile»<sup>8</sup>. Ciò che resta del fisico di Rourke/*The Ram* è un groviglio di muscoli plasmati dal colpo e dal contraccolpo, scarto

<sup>4</sup> Il riferimento alla carne è alluso quando Randy maneggia la carne nella gastronomia in cui lavora, oppure ricorre più volte nelle battute.

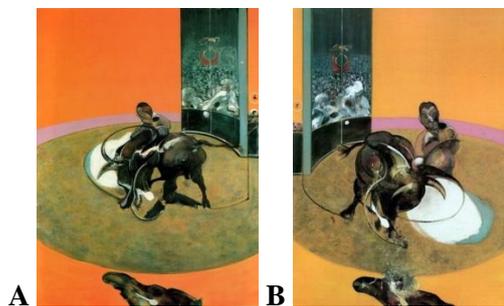
<sup>5</sup> GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 52–57.

<sup>6</sup> In inglese il termine *wrestling* significa letteralmente “lotta”. Qui s'intende la disciplina sportivo-televisiva in auge dagli anni Ottanta in poi negli Usa.

<sup>7</sup> L'osservazione sulla pittura baconiana di Mauro Carbone è a tal proposito chiarificatrice: «La carne svia e insieme avvince. In una parola, la carne *seduce*. [...] Uno dei meriti più *evidenti* della pittura di Francis Bacon è forse quello di aver celebrato la seduzione della “carne macellata” (*viande*)». MAURO CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008, p. 69.

<sup>8</sup> ROLAND BARTHES, *Spectacles de catch in Mythologies* (1957), tr. it. *Il mondo del catch in Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 7 e 9. Barthes si riferisce agli spettacoli di lotta libera nelle periferie parigine e non direttamente al wrestling. Nonostante ciò le sue osservazioni ben si adattano anche alle dinamiche che si sviluppano nella disciplina statunitense.

di un corpo che è stato efficiente (il personaggio indossa un apparecchio acustico, ha mal di schiena ed è lui stesso a dire: «*You know, in this life you can lose everything you love...And everything that loves you. Now I don't hear as good as I used to...And I forget stuff...And I ain't as pretty as I used to be*»<sup>9</sup>) ed ora non lo è più. Il ring diviene luogo del conflitto contro il proprio disfacimento corporale; il corpo si sente presente, consapevole di *essere* ancora, unicamente quando è radicalizzato nella sua componente animale e biologica, quando è *meat*: «Privata di ogni possibilità di reazione – ha scritto ancora Barthes – la carne del lottatore è solo una massa ignobile sparsa a terra che invita a ogni sorta di incrudelimento e delirio»<sup>10</sup>. L'attore ed il personaggio si trasfigurano perciò in carne annichilita, sorda, dolorante ed infine muta.



**Figura 2** A-B *Study for a bullfight no. 1* e *Study for a bullfight no. 2*, Francis Bacon, 1969. Nell'arena di Bacon il corpo umano si fonde con quello animale.

<sup>9</sup> «*Sapete, nella vita si può perdere tutto ciò che si ama e tutti quelli che ci amano. Infatti non ci sento più come un a volta, dimentico le cose e non sono bello come un tempo*».

<sup>10</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 10.

**C-D** Sul ring di *The Wrestler*, i corpi avvinghiati nella lotta si manifestano nel loro divenire animale.

### **Il volto immobile, la materialità della voce, evoluzione attoriale**

Un focus particolare deve essere riservato al viso: i lineamenti del volto di Rourke, risultato dell'attività pugilistica degli anni Novanta e di innumerevoli interventi di chirurgia plastica, sembrano aver subito l'azione di spazzolatura e ripulitura che Francis Bacon operava sui volti dei suoi soggetti. La deriva espressionistica del volto è amplificata nei primi piani dopo gli incontri di wrestling: gli zigomi gonfi, la pelle porosa e ferita, il sangue mischiato al sudore, i capelli lunghi e ossigenati aderiscono al torso nudo. La presentazione della figura di *The Ram* è opposta alla recitazione totalmente sottrattiva di Rourke. Il corpo è la sede dell'accumulazione, dell'eccedenza, è pieno di ferite, di muscoli, di liquidi organici, di carnalità che si esprime nell'affannoso respiro quasi animale. La recitazione è svuotata di qualsiasi eccesso, le battute sono rare e l'eloquio è riconoscibile non tanto dal contenuto e dalle parole pronunciate, quanto dal modo di emettere la voce: il suono è profondo, la texture sonora è pastosa, la grana della voce<sup>11</sup> permette di udire il corpo dell'attore nella sua materialità acustica. La voce è l'epifenomeno della condizione corporale del personaggio, le parole vengono intervallate da sospiri, respiri, colpi di tosse. Ad una corporeità anabolizzata ed ipertrofica si contrappone una recitazione minimale. La parola ha un ruolo secondario ed è la messa in scena del corpo di Rourke a configurarsi come luogo elettivo della narrazione.

Sull'uso della voce e sulla sua riconoscibilità all'interno della recitazione hollywoodiana Foster Hirsch ha notato: «[...] The actor's voice is the inevitable fulcrum of his craft, the place from which he acts. [...] Most of the major league players have had "star" voices, distinctive in pitch or rhythm or color, that are immediately recognizable as their faces and bodies»<sup>12</sup>. Con questi presupposti anche la voce di Rourke è sintetizzata con pochi termini: «Mickey Rourke's voice seems lined with fur»<sup>13</sup>. Questo tipo di definizione non può però più funzionare per descrivere la voce dell'attore in *The*

---

<sup>11</sup> ROLAND BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso. Essais critiques III* (1982), tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, p. 260: «La "grana" è questo: la materialità del corpo che parla la sua lingua materna: forse la lettera: quasi certamente la significanza».

<sup>12</sup> FOSTER HIRSCH, *Acting Hollywood Style*, Abrams, New York, Harry N Inc., 1996, p. 198.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 201. Nel capitolo *The Rustle of Language* viene stilato un lungo elenco di attori ai quali viene abbinata una semplice definizione che riassume le loro caratteristiche vocali.

*Wrestler*; è infatti evidente come il colore e il timbro siano cambiati rispetto ai film interpretati all'epoca del successo. La voce che *sembra foderata di pelliccia*, dunque suadente, morbida e perfettamente in linea con i personaggi affrontati ad inizio carriera ha subito una mutazione che è andata di pari passo con una trasformazione della fisicità tesa al superamento della bellezza classica dei film che hanno reso celebre l'interprete. Le immagini del misterioso e affascinante "Motorcycle boy" di *Rumble Fish* (*Rusty il selvaggio*, Francis Ford Coppola, 1983) e del sex symbol per antonomasia, il corpo feticcio di John, lo yuppie di *Nine ½ Weeks* (*Nove settimane e mezzo*, Adrian Lyne, 1986) avevano già perso forza con le performance del 1987 in *Angel Heart* (*Angel Heart – Ascensore per l'inferno*, Alan Parker, 1987) e soprattutto con la *messa in corpo* di Henry Chinasky, l'alter ego di Charles Bukowski in *Barfly* (*Barfly – Moscone da bar*, Barbet Schroeder, 1987). Il personaggio del film di Schroeder, per quanto riguarda la sola incarnazione corporale, si può definire come l'antenato di Randy/*The Ram*. La gestualità e la postura quasi scimmiesca di Chinasky sono alla radice del corpo esasperato in *The Wrestler*. La recitazione è però agli antipodi: se Rourke/Chinasky era esagerato e sopra le righe, con i suoi improvvisi cambi di tonalità della voce, Rourke/Randy è ermetico nel pronunciare le battute, ha una gamma di espressione vocale minima. Il suo corpo ricorda continuamente la sua presenza e la sua pesantezza, quasi impedendo all'attore l'emissione naturale e lineare delle battute. La connessione è nelle fisicità, diverse nell'aspetto, ma così simili nel modo di trascinare tutto il peso che un corpo portato all'estremo delle proprie possibilità comporta (Chinasky con l'alcol e *The Ram* con la lotta e l'assunzione di ormoni e antidolorifici).

Negli anni Ottanta la società statunitense era attraversata dal cosiddetto *edonismo reaganiano* che «prese corpo (è il caso di dirlo) in una serie di attenzioni proprio verso il corpo, e in generale divenne nella mentalità e nella pratica comune, popolare, esaltazione della superficie»<sup>14</sup>. Sul cinema di quell'epoca, influenzato per certi aspetti dai mutamenti in atto nella società, Franco La Polla ha scritto: «Più che di attenzione al corpo dell'attore, di sfruttamento delle sue risorse, di oculata gestione delle sue abilità ed eventuali attrattive (o *défaillance*); più di una sua utilizzazione in una direzione stilizzata che entri a far parte del sistema scenico e largamente drammaturgico globale [...] più che di una valorizzazione divistica, ormai anzi in declino, attraverso le usuali tecniche luministiche e di ripresa, l'attenzione riservata al corpo dal cinema degli anni Ottanta

---

<sup>14</sup> FRANCO LA POLLA, *Introduzione al cinema di Hollywood*, Milano, Mondadori Università, 2006, p. 165.

riguarda la riduzione fra l'osservatore e l'osservato»<sup>15</sup>. L'osservato, l'attore, assottiglia la distanza con l'occhio dello spettatore, offrendo il proprio corpo come superficie. Il divismo maschile del periodo si presentava principalmente infatti sotto due forme *superficiali*<sup>16</sup>: gli attori muscolari, gli *action heroes*, gli *Hard Bodies*<sup>17</sup>, simbolo dell'atletismo degli anni Ottanta, oppure gli interpreti in cui la bellezza fotogenica era il presupposto alle doti recitative (si pensi, ad esempio anche a Richard Gere). La fisicità maschile, in entrambe le declinazioni, era perciò elemento dinamico al centro dello spettacolo, mezzo paritetico di un'azione ad esiti alterni: «La muscolarità diventa l'attributo principale di una serie di star per cui è imprescindibile la palestra e accessoria la recitazione»<sup>18</sup>. Mickey Rourke, con l'eccezione di *Rumble Fish*, è ascrivibile alla seconda categoria di attori. L'inizio della sua carriera si può dunque definire con Hirsch da *pavone*. L'attore è stato prevalentemente un *peacock*, «peacocks are the romantic heroes, the actors women on screen and in the audience are expected to go limp over»<sup>19</sup>. Dopo *Barfly* e *Angel Heart* l'appeal seduttivo dell'interprete è stato invece perso per sempre ed è implosivo, sgretolandosi definitivamente con la figura decaduta del film di Aronofsky. Tra Mickey Rourke e Randy/*The Ram*, dunque tra attore e personaggio, sussiste un rapporto che Richard Dyer definirebbe di *adesione perfetta*; tale rapporto si verifica quando «tutti gli aspetti dell'immagine divistica si adattano perfettamente ai tratti del personaggio, cioè tutti i diversi segni del personaggio, inclusi quelli acquisiti dall'uso delle star, si accordano»<sup>20</sup>. L'immagine divistica dell'attore dopo la carriera pugilistica degli anni Novanta si era infatti appannata, proprio come la celebrità di *The Ram*. Il corpo appesantito di Mickey Rourke collima quindi perfettamente con quello del lottatore di wrestling e si consegna come presenza biologica aderente al carattere, mimetizzato in esso. Come ha sottolineato Michele Guerra: «I corpi dei divi sono

<sup>15</sup> FRANCO LA POLLA, *Sogno e realtà nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 332.

<sup>16</sup> Con il termine *superficiale* si vuole intendere ciò che riguarda il corpo inteso come involucro e supporto per la performance, senza considerare quindi gli altri elementi che costituiscono la dimensione recitativa (voce, gestualità, etc...).

<sup>17</sup> Il termine è utilizzato da Robert Sklar; ROBERT SKLAR, *Il cinema degli anni ottanta in Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, a cura di Gian Piero Brunetta, II, Tomo I, Torino, Einaudi, 1999, p. 1732.

<sup>18</sup> CRISTINA JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 168. Sulla mascolinità nel cinema degli anni Ottanta e la sua declinazione nei film d'azione cfr. YVONNE TASKER, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, London, Routledge, 1993.

<sup>19</sup> Cfr. F. HIRSCH, *op. cit.*, p. 90. L'autore suddivide gli attori hollywoodiani in due grandi categorie: *peacocks* and *action heroes*: «In American culture it is traditional for women rather than men to be put on display as objects of desire, yet the kind of exhibition I've been considering is a factor of screen performing that transcends gender [...] Peacocks and action heroes are two general categories for actors prized for their bodies or for what they can do with them».

<sup>20</sup> RICHARD DYER, *Stars* (1979), tr. it. *Star*, Torino, Kaplan, 2003, p. 157.

citazioni viventi e attivano nello spettatore una doppia intertestualità che riguarda da una parte la vita fittizia dei personaggi interpretati nel tempo – dei personaggi *conservati* – e dall'altra la vita vera del divo-uomo come ci è raccontata dai mass-media, in una sorta di circuito mediatico molto compatto. E nel contempo la resistenza del corpo in quanto *traccia* è anche la resistenza del film come traccia di contro alla sua deriva – detto in senso non spregiativo o negativo – simulacrale»<sup>21</sup>. Il film assume quindi i connotati di un biopic dell'interprete, in cui la performance affiora dalla carne, messa in scena come *pars pro toto* dell'intera carriera dell'attore.

Anche le scelte registiche di Darren Aronofsky contribuiscono all'efficacia della performance, interagendo sistematicamente con essa. Rourke ha strutturato la recitazione enfatizzandone la componente corporale, ha consegnato il proprio fisico al regista, che ha saputo integrarlo nell'estetica del film. Così la macchina da presa si scontra con il corpo di *The Wrestler* nelle scene di lotta - avvicinandosi alla pelle e riprendendone la superficie resa lucida dal sudore - mentre per descrivere il dissidio interiore di Randy sceglie di isolare la sua figura in campo lungo. Il tormento esistenziale a sua volta è sottolineato dalla postura dell'attore, ripiegato su se stesso, con i gomiti sulle ginocchia, punto immobile nelle riprese a distanza. Il campo lungo nel cinema spesso è il luogo dove il progetto gestuale dell'attore è lasciato libero di costruirsi ed evolversi. Nel film di Aronofsky l'interazione tra regia e performance non porta in scena questa consuetudine ed anzi, questo tipo d'inquadratura è utilizzata all'opposto per isolare la figura di Randy [Figura 3]. L'occhio del regista per mostrare l'interiorità del personaggio lo colloca alla massima distanza possibile, abbandonandolo alle proprie inquietudini.



**Figura 3** Interazione tra regia e performance: Il corpo di Randy/Rourke abbandonato nel campo lungo.

In *The Wrestler* l'attore offre perciò la propria corporeità residuale, invecchiata,

<sup>21</sup> MICHELE GUERRA, *The Wrestler e Gran Torino. I corpi e i film del cinema di adesso*, «Cineforum» n. 487, a. XLIX, n. 7, settembre 2009, p. 46.

devastata, in continua interazione con la messa in quadro. La sua immagine nel film è opposta a ciò che l'attore è stato nel passato. La performance non nasce più a livello superficiale (dall'esteriore), ma dalla visceralità del suo corpo abbruttito e distrutto. La bellezza in senso classico, la proporzione armonica delle forme<sup>22</sup>, non è più rintracciabile nei lineamenti e nei tratti che definiscono la fisicità dell'attore. Si assiste ad una messa in scena iperbolica del corpo in senso negativo. Estendendo il significato letterale del termine *iperbole*<sup>23</sup> si può affermare che la bellezza fotogenica dell'attore degli esordi [Figura 4A] è mutata in un corpo caricaturale costruito sull'esagerazione.

Rourke agisce sul suo fisico come un caricaturista, manipolando la morfologia della propria figura e spingendo i tratti somatici ed i dettagli fisici fino alla deformazione. Ernst H. Gombrich in *Arte e Illusione* ha spiegato in questi termini la caricatura nell'ambito del disegno: «Il segreto di una buona caricatura [è] di offrire un'interpretazione visiva di una fisionomia che non riusciamo a dimenticare»<sup>24</sup>. I lineamenti del viso dell'attore sono modellati dagli interventi estetici, ma la pelle è imperfetta, usurata. Le lacrime e il sudore scorrono su una superficie dall'aspetto impermeabile, creando una maschera imperturbabile per tutta la durata della pellicola. Ed è sempre Gombrich ad approfondire il concetto di *equivalenza* e *somiglianza*: «Tutte le scoperte artistiche sono scoperte non di forme di verosimiglianza ma di forme di equivalenza, che ci permettono di vedere la realtà nei termini di un'immagine e un'immagine nei termini della realtà. Questa equivalenza non riposa mai sulla verosimiglianza degli elementi, quanto invece sull'identità delle nostre risposte a certi rapporti»<sup>25</sup>. Confrontando il viso di Rourke negli anni Ottanta e nel film di Aronofsky, attraverso un'analisi basata sull'*equivalenza* descritta in Gombrich, è evidente la sproporzione<sup>26</sup> dei tratti, che, semplificati e uniformati dalla chirurgia e dall'esperienza

---

<sup>22</sup> Per un'analisi del concetto di *bello* applicato alla fisiognomica cfr. *Simmetrie del "bello e del "buono"* in PATRIZIA MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 82-86.

<sup>23</sup> Iperbole: «1. s.f. ret., figura retorica che consiste nell'amplificare, per eccesso o per difetto, un'immagine o un concetto oltre i limiti del verosimile per fini espressivi. 2. estens., esagerazione». Cfr. TULLIO DE MAURO, *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Paravia, 2004<sup>2</sup>.

<sup>24</sup> ERNST H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (1959), tr. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Milano, Leonardo Arte, 1998, p. 308.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 310.

<sup>26</sup> Una disamina sulla caricatura nel cinema, alla luce delle osservazioni di Ernst H. Gombrich si trova in ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002: «Sostituendo a quello di verosimiglianza il principio di equivalenza, la figurazione caricaturale afferma l'autonomia dei significanti che, organizzati secondo una propria grammatica, fondano la loro espressività su determinate costanti. [...] Da qui deriva, seguendo la sua argomentazione, la funzione centrale che la sproporzione fra il dettaglio e l'insieme gioca nella figurazione caricaturale», pp. 81 e 82.

sportiva pregressa di Rourke, hanno riconfigurato il volto producendone una sorta di caricatura, dove gli zigomi, le labbra ed il contorno degli occhi sono stati sottoposti ad un *sovraccarico formale*. Nella caricatura «le deformazioni permettono di riconoscere un individuo attraverso l'accentuazione iperbolica, ovvero il “carico” formale. [...] L'intervento caricaturale produce delle evidenti deformazioni dell'immagine umana che sono da collegarsi con la finalità di illustrare la natura psichica e l'interiorità del personaggio»<sup>27</sup>. Se nel cinema il volto trova la propria sede naturale nel primo piano, solitamente impiegato (sia dagli attori, sia dai registi durante la composizione delle inquadrature) come superficie sopra la quale proiettare passioni e stati emozionali vissuti dal personaggio, come elemento estetico per avvicinarsi alle reazioni emotive, qui si osserva invece una superficie organica quasi plastificata, immobilizzata, non contaminabile né dalle emozioni, né dalle reazioni fisiche. La micromimica facciale è come imbrigliata in una maschera per niente intaccata, nonostante sia percorsa dai segni che evidenziano il passaggio di un'emotività biologica (sudore, lacrime, sangue). Solo alcune ombre disegnate dalla luce riescono a toccare il territorio impenetrabile del volto. «Masks are to varying degrees petrified, frozen into an expression without nuance or modulation. [...] Where faces have both surface and depth, masks are mattelike, maps from which traces of a world within have been, often with great calculation, utterly erased»<sup>28</sup>. La pesantezza del corpo ha reso difficile anche la motilità facciale, ancorata nella staticità mimica di una maschera [Figura 4B].



**Figura 4**      **A** Il viso di Mickey Rourke negli anni Ottanta in un fotogramma di *Nine ½ Weeks*.  
                   **B** Il volto come superficie modificata, maschera non intaccabile in *The Wrestler*.

### **Il corpo scalfito, la deriva fisica e gli spettri simulacrali**

<sup>27</sup> GIORGIO FONIO, *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Milano, Costa & Nolan, 2007, p. 301.

<sup>28</sup> Cfr. F. HIRSCH, *op. cit.*, p. 155.

Le sequenze chiave all'interno delle quali la corporeità è esibita fino a rasentare l'oscenità, quel «“divenire reale”, totalmente reale, di qualcosa che fino a quel momento era metaforizzato e possedeva una dimensione traslata, figurata»<sup>29</sup> si possono suddividere in due tipologie: di *preparazione* e di *riparazione*.

La *preparazione* del corpo avviene prima di ogni incontro sul ring: depilazione, abbronzatura, tintura dei capelli, vestizione e propedeutica alla messa in scena (con uso di lamette, bastoni, e persino una sparapunti) [Figura 5]. Nella fase di allestimento per la lotta si apprendono gli artifici studiati per il combattimento e per la rappresentazione della finzione, che prevede anche una riscrittura del corpo attuata grazie ad azioni di autolesionismo controllato. *The Ram* nasconde una lametta per ferirsi durante l'incontro. Il risultato è un martirio autoinflitto, il fine è lo spettacolo.



**Figura 5** La fase di *preparazione*: costruire un corpo (apparentemente) efficiente.

Il personaggio si comporta come un bodyartista che ha perso la propria coscienza poetica, le proprie motivazioni ideali e trasforma il corpo in una superficie per scalfitture sadomasochistiche necessarie alla pura resa spettacolare/teatrale del wrestling. Nella body art «[...] la performance è uno stato alterato di temperatura corporea, uno stato di abbandono e possessione travolgente, di cortocircuito e intensificazione sensitivi. Tra automutilazioni organiche e protesi innaturali, la performance ha sempre mutato le possibilità fisiche e coscienziali dell'essere»<sup>30</sup>. Il corpo è il propulsore e la sede del fare artistico, «[...] questo sfidare il corpo penetrandolo grazie a tagli e ferite esprime il desiderio insano di attraversarlo nella sua totalità, ma anche di approfondire il rapporto con esso, insieme a quello di violare i tabù legati al sangue e alla violenza fisica.

<sup>29</sup> Cfr. la definizione dell'*osceno* in JEAN BAUDRILLARD, *Mots de passe* (2000), tr. it. *Parole chiave*, Roma, Armando Editore, 2002, pp. 31-34.

<sup>30</sup> TERESA MACRÌ, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa & Nolan, 1996, p. 33.

L'esterno da cui salvarsi, i ricordi da cui liberarsi attraverso il trauma emozionale di una lama che affonda nella carne»<sup>31</sup>. Secondo Roberto De Gaetano nel cinema contemporaneo: «Il corpo perde consistenza e materialità, e per riconquistarla passa attraverso le ferite che si infligge: il dolore come segno di vita. [...] È il corpo martoriato come soglia ultima della sensibilità»<sup>32</sup>. Il corpo di Rourke acquisisce la propria consistenza grazie alle riprese ravvicinate della lotta, nelle quali il dettaglio della pelle e delle abrasioni, rendono materiale e percepibile la sua presenza immanente. Randy si sente vivo solo attraverso il martirio della carne di *The Ram* ed Aronofsky ci presenta un wrestler come performer in lotta col proprio corpo, un uomo che mediante atti di autolesionismo infrange la barriera costituita dalla superficie della pelle, facendo riemergere l'interno, il corporale, il fluido di origine organica. La riemersione è esibita, il sangue scorre sulla pelle.

Nella fase di *riparazione* si è invece testimoni del periodo che segue immediatamente il match e si osserva un Rourke/Randy piegato su se stesso, svuotato dall'impeto fisico esplosivo che aveva dimostrato poco prima sul ring. Il corpo inerte viene medicato, suturato e vengono asportati i residui della lotta; il regista insiste sui dettagli di schiena e petto completamente ricoperti di punti metallici, sulla loro lenta asportazione, si avvicina alla ferita, sottolineando gli sfregi sulla pelle [Figura 6]. Rourke/Randy è immobile e senza espressione, dosa le parole, rendendo percepibile solamente il respiro affaticato e pesante. Fuori dal ring il corpo diviene una zavorra carica di cicatrici e acciacchi.



**Figura 6** La fase di *riparazione*: il corpo scalfito è mostrato in dettaglio.

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>32</sup> ROBERTO DE GAETANO, *Le immagini del corpo tra cinema classico, moderno e contemporaneo*, in *Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, a cura di Toni D'Angela, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 109.

All'interno della sequenza finale trovano spazio tutti i segni di performance analizzati sino ad ora. La scena si apre con la *preparazione* del corpo alla lotta montata in parallelo con la danza erotica di Cassidy, la spogliarellista amata da Randy, che decide di raggiungerlo per convincerlo a non combattere più a causa delle sue precarie condizioni di salute. Ma l'ultimo combattimento ha comunque inizio e la macchina da presa si muove convulsa, inseguendo i corpi dei wrestlers, instaurando con loro un corpo a corpo, sondandone ancora una volta le forme e gli umori, registrando nel modo più reale possibile il colpo e il contraccolpo, l'azione e la reazione del fisico di Rourke/*The Ram*. L'uomo barcolla ed enfatizza la fatica, la lentezza nel rialzarsi; assistiamo al momento culminante in cui la pesantezza del corpo di Randy si traduce in quella della fisicità di Rourke. Si ha l'impressione che il labile confine esistente tra persona e personaggio si sia eroso definitivamente e sia confluito nell'icona di *The Ram*. L'ariete, il wrestler degli anni Ottanta, possiede ormai un corpo alla deriva e l'uomo interpretato sul ring non ha più un corpo atletico adatto a sostenerlo. Così pure il fascino da *peacock* dell'attore degli esordi è sostituito da un corpo pesante e da un volto immobilizzato da una maschera che ne ha cambiato drasticamente i connotati, disperdendo i tratti in una vertigine somatica. I muscoli del volto, bloccati, non sono in grado di restituire lo stato emotivo del personaggio ed allora l'attore concentra tutta la forza mimica nello sguardo. Era già accaduto nella sequenza in cui Randy chiede alla figlia di perdonarlo per essere stato un padre assente. Nel primo piano, dove la staticità della micromimica del volto si mostrava in tutta la sua evidenza, era possibile leggere un crescendo d'intensità negli occhi dell'attore. In quella sequenza le lacrime erano richiamate da Rourke ad opacizzare lo sguardo e a catalizzare la disperazione del personaggio senza muovere i muscoli del volto. Ed accade ancora, nelle sequenze di combattimento, in particolare nell'ultima lotta: Rourke/*The Ram*, senza forze, si trascina ciondolando sul ring; il corpo sta per venire meno, l'ostinazione di *The Ram* è fatta confluire in potenti sguardi obliqui in direzione dell'avversario. Tutta la forza del lottatore e dell'attore si sintetizzano nello sguardo, strumento in grado di sostenere tutto il peso del corpo.

La corporeità straziata del personaggio (e dell'attore) in tutta la sua carica espressiva diviene anche il supporto per l'agitarsi di spettri simulacrali, che aleggiano continuamente in *The Wrestler*. Se la condizione ontologica di un qualunque attore cinematografico lo porta ad essere simulacro del personaggio, allora come ha scritto Alessandro Cappabianca: «ogni apparizione del corpo attoriale sullo schermo è un

anticipo della sua morte e un annuncio della sua resurrezione. Il colore è il perfezionamento del make-up. Il sonoro è una protesi. Nel cinema, si dà luogo all'imbalsamazione di una mummia semovente, fatta di luci e ombre, traccia d'un corpo che non c'è più»<sup>33</sup>. È uno spettro di questo tipo anche il wrestling televisivo, una lotta con le caratteristiche del combattimento tradizionale (le forme più antiche sono la lotta greco-romana, e la lotta libera, scontri tra corpi nudi), ma che ne ha purgato la marzialità e ne è diventata un simulacro<sup>34</sup>, una copia svuotata del senso originario. All'interno del film circolano alcuni esempi di simulacri di *The Ram*: sotto forma di videogioco e come statua giocattolo, entrambi copie di un passato che è già stato e può ritornare unicamente come simulazione nella gestualità (il gesto dell'ariete, con la mano destra che percuote il gomito del braccio sinistro sollevato e piegato a creare un angolo retto). S'incontra anche il simulacro raddoppiato di Cristo, ricordato da Cassidy con la citazione declamata in direzione di Randy/Rourke durante una sequenza di seduzione all'interno del privé del locale notturno frequentato dal wrestler:

«He was pierced for our transgressions, he was crushed for our iniquities. The punishment that brought us peace was upon him, and by his wounds we were healed. It's The Passion of the Christ. You have the same hair. You never seen it? Dude, you gotta! It's, It's Amazing. They throw everything at him. Whips, arrows, rocks. They beat the living fuck out of him the whole two hours, and he just takes. Sacrificial Ram».<sup>35</sup>

Il riferimento della spogliarellista è al film *The Passion of Christ* di Mel Gibson (*La passione di Cristo*, 2004), già simulacro a pieno titolo della narrazione biblica. La sensazione di avere a che fare con una figura cristologica e sacrificale trasfigurata nell'effigie pop di un wrestler (che ha tatuato persino il volto di Cristo sulla schiena) è confermata nel finale. Il corpo cristologico di *The Ram* assume connotati sacri e forse può corrispondere alla definizione del corpo nella religione illustrata da Baudrillard:

<sup>33</sup> ALESSANDRO CAPPABIANCA, *Per una metafisica dei corpi attoriali*, «Filmcritica» a. LIII, n. 533, marzo 2003, p. 99.

<sup>34</sup> Per la storia e lo sviluppo del concetto di *simulacro* cfr. GILLES DELEUZE, *Logique du sens* (1969), tr. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2007<sup>3</sup>; JEAN BAUDRILLARD, *L'Échange symbolique et la mort* (1976), tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2009<sup>5</sup>.

<sup>35</sup> «Egli fu trafitto per i nostri peccati, schiacciato per le nostre iniquità. Il castigo che ci dà la salvezza si è abbattuto su di lui, per le sue piaghe siamo stati guariti. È La Passione di Cristo. Avete i capelli uguali. Non l'hai mai visto? Dai lo devi vedere! È impressionante. Gli tirano di tutto. Frece, sassi, lance. Lo maciullano per tutto il film. [...]E lui accetta tutto. L'Ariete Sacrificale!».

«[...] La referenza ideale del corpo è l'*animale* (istinti e appetiti della carne). Il corpo come carnaio, e il risuscitato al di là della morte come metafora carnale»<sup>36</sup>. L'animalità continuamente esibita di Rourke/Randy/*The Ram*, il suo volto riconfigurato, l'emissione della voce gutturale, il richiamo frequente alla carne, alla *meat*, diventano la metafora di una resurrezione del personaggio solo avviata ed impossibile da completare. La resurrezione e la redenzione diventano concretizzabili solo grazie al sacrificio (forse) suicida nell'ultima sequenza: con un rapido raccordo si ritrova il volto in primo piano, illuminato da un fascio intenso di luce proveniente dalla sinistra. Non ci sono più ombre a scalfire la superficie del volto, che ora è sovraesposta alla fonte luminosa, come nelle innumerevoli rappresentazioni della resurrezione di Cristo avvolto da un'aura di luce bianchissima e divina che si sono susseguite nella storia dell'arte nel corso dei secoli. La suggestione dura pochi secondi, perché la dimensione cristologica di *The Ram* è in fondo anch'essa un simulacro. L'aura non c'è, si scopre nell'inquadratura successiva che proviene da un neon, resta solo il *corpo come carnaio*. La macchina da presa propone Rourke/Randy/*The Ram* in campo lungo, arrampicato sulle corde del ring. Il suo corpo ora è completamente desacralizzato; l'ultimissima inquadratura mostra *The Ram* immortalato nell'atto di tuffarsi sul corpo dell'avversario. La macchina da presa lo riprende dal basso con un'inquadratura fissa, che si svuota al suo passaggio. Quest'ultimo tuffo da bordo ring, in cui il corpo non è agile, ma trascinato e sempre più pesante, sembra essere la consegna definitiva e simultanea della carne, del sangue e del sudore di Mickey Rourke al personaggio, alla macchina da presa, allo spettatore. Ciò che resta del corpo dell'attore e della performance è il suo sparire nell'inquadratura vuota che anticipa i titoli di coda, il suo aderire corpo e nervi al personaggio.

---

<sup>36</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, p. 128.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES ROLAND, *Mythologies* (1957), tr. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- BARTHES ROLAND, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.
- BAUDRILLARD JEAN, *L'Échange symbolique et la mort* (1976), trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2009<sup>5</sup>.
- BAUDRILLARD JEAN, *Mots de passe* (2000), tr. it. *Parole chiave*, Roma, Armando Editore, 2002.
- CAPPABIANCA ALESSANDRO, *Per una metafisica dei corpi attoriali*, «Filmcritica» a. LIII, n. 533, marzo 2003.
- CARBONE MAURO, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008.
- COSTA ANTONIO, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.
- DE GAETANO ROBERTO, *Le immagini del corpo tra cinema classico, moderno e contemporaneo*, in *Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, a cura di Toni D'Angela, Alessandria, Falsopiano, 2006.
- DELEUZE GILLES, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- DELEUZE GILLES, *Logique du sens* (1969), trad. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2007<sup>3</sup>.
- DYER RICHARD, *Stars* (1979), tr. it. *Star*, Torino, Kaplan, 2003.
- FONIO GIORGIO, *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Milano, Costa & Nolan, 2007.
- GOMBRICH ERNST H., *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (1959), tr. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Milano, Leonardo Arte, 1998.
- GUERRA MICHELE, *The Wrestler e Gran Torino. I corpi e i film del cinema di adesso*, «Cineforum» n. 487, a. XLIX, n. 7, settembre 2009.
- HIRSCH FOSTER, *Acting Hollywood Style*, New York, Abrams, Harry N Inc., 1996.
- JANDELLI CRISTINA, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- LA POLLA FRANCO, *Sogno e realtà nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004.
- LA POLLA FRANCO, *Introduzione al cinema di Hollywood*, Milano, Mondadori Università, 2006.
- MACRÌ TERESA, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa & Nolan, 1996.
- MAGLI PATRIZIA, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995.
- SKLAR ROBERT, *Il cinema degli anni ottanta*, in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, a cura di Gian Piero Brunetta, II, Tomo I, Torino, Einaudi, 1999.
- TASKER YVONNE, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, London, Routledge, 1993.

## Filmografia

- 9 ½ Weeks (Nove settimane e mezzo)*, Adrian Lyne, Usa, 1986.
- Angel Heart (Angel Heart – Ascensore per l'inferno)*, Alan Parker, Usa/Canada/UK, 1987.

*Barfly* (*Barfly – Moscone da bar*), Barbet Schroeder, Usa 1987.  
*Rumble Fish* (*Rusty il selvaggio*), Francis Ford Coppola, Usa, 1983.  
*The Wrestler*, Darren Aronofsky, Usa/Francia, 2008.

### **Apparato iconografico**

*9 ½ Weeks*, Warner Bros., 2000.

*Study for a bullfight no. 1*, Francis Bacon, 1969, olio su tela, cm 198 x 147,5, collezione privata.

*Study for a bullfight no. 2*, Francis Bacon, 1969, olio su tela, cm 198 x 147,5, Musée des Beaux-Arts, Lione.

*The Wrestler*, Medusa Home Entertainment, 2009.



**MATTEO RIMA**

***A HISTORY OF VIOLENCE***

**DAL FUMETTO AL FILM**

La Paradox Press nacque nel 1993 come divisione editoriale della DC Comics:<sup>1</sup> il suo scopo era quello di ospitare fumetti per lettori adulti che per tematiche e linguaggio si differenziassero dai tradizionali fumetti di supereroi che sono da sempre il punto di forza della grande casa editrice statunitense (a cui si deve la creazione di icone come Superman e Batman). Dal 1995 all'interno della Paradox Press trovò spazio un'ulteriore sotto-etichetta chiamata Paradox Graphic Mystery, il cui scopo era offrire ai lettori dei fumetti (o *graphic novels*) autoconclusivi di matrice *noir* e d'impostazione europea, ovvero in bianco e nero e di foliazione e formato differenti da quelli dei classici *comic books* statunitensi.<sup>2</sup> L'esperienza Paradox si concluse nel 2001: le vendite non avevano premiato l'interessante iniziativa della DC. Di quel periodo ci rimangono una manciata di buoni fumetti: uno di questi è *A History of Violence*, probabilmente il punto più alto della collana Paradox Graphic Mystery assieme all'ottimo *Road to Perdition*.<sup>3</sup>

Gli autori di *A History of Violence* sono gli statunitensi John Wagner (testi) e Vince Locke (disegni), non due nomi di primissimo piano nel *comixdom* statunitense ma comunque due fumettisti esperti e capaci: Wagner è principalmente noto per essere il creatore di Judge Dredd,<sup>4</sup> mentre Locke ha all'attivo i disegni di alcuni episodi della serie *cult Sandman*. Con il titolo *Una storia violenta*, *A History of Violence* venne tempestivamente tradotto in italiano dalla romana Magic Press, che lo pubblicò a pochi

---

<sup>1</sup> Assieme alla Marvel Comics, la DC è la maggiore casa editrice statunitense di fumetti.

<sup>2</sup> Il 'comic book' USA è un albetto spillato di 32 pagine a colori, formato 17 x 26 centimetri, contenente 22/24 pagine di fumetto e 8/10 pagine di pubblicità.

<sup>3</sup> Giunto in Italia come *La strada della perdizione* (MAX ALLAN COLLINS e RICHARD PIERS RAYNER, *Road to Perdition*, 1998, tr. it. *La strada della perdizione*, Magic Press, Roma, 1998).

<sup>4</sup> Interessante personaggio britannico a cui Hollywood ha dedicato nel 1995 un film trascurabile e banale, diretto da Danny Cannon e interpretato tra gli altri da Sylvester Stallone. La diffidenza di Wagner nei confronti dei *producers* hollywoodiani a cui si accennerà in seguito nasce verosimilmente da qui.

mesi di distanza dall'edizione statunitense, nel 1997.<sup>5</sup> Recentissima e opportuna la ristampa integrale del *graphic novel*, proposta da Panini all'interno della collana Panini Noir e datata giugno 2011.

L'«impostazione europea» che secondo le intenzioni della DC doveva caratterizzare i prodotti della Paradox Graphic Mystery è evidente fin dal formato del volume: i 14,5 x 21 cm di *Una storia violenta* richiamano i 16 x 21 cm di un «bonelliano» (ovvero di un fumetto della Sergio Bonelli Editore, principale casa editrice di fumetti italiana); inoltre, l'albo è interamente in bianco e nero ed è diviso in tre capitoli di 94 pagine l'uno (e le 94 pagine in b/n rappresentano la foliazione standard di un «bonelliano»). La maggior differenza tra un qualsiasi fumetto italiano e *Una storia violenta* è costituita dall'impostazione grafica delle tavole: in Italia il modello predominante è quello della cosiddetta «gabbia bonelliana», formata da sei vignette disposte su tre righe e ripetuta con minime variazioni lungo tutte le 94 pagine dell'albo; in *Una storia violenta* è evidente l'assenza di uno schema prefissato, e le tavole sono caratterizzate da un'estrema variabilità: sono composte da un numero di vignette che va da uno (le *splash pages*) a sei, combinate assieme con notevole inventiva. È una differenza non da poco, che può disorientare il lettore avvezzo all'estrema regolarità strutturale di un «bonelliano» ma che costituisce al contempo un punto di forza, perché permette di variare continuamente il ritmo della narrazione e agevola la costruzione di sequenze ad alto impatto (come quella tra pagina 268 e 270, conclusa da un'impressionante *splash page*).

Molto efficace la copertina: un trapano, un'accetta e una mazza da baseball giacciono all'interno di una pozza di sangue, circondati da un pezzo di filo spinato attorcigliato. Non c'è sfondo: è un'immagine decontestualizzata, simbolica e carica di violenza, perfetta per presentare il fumetto che si sta per iniziare a leggere.

*Una storia violenta* è ambientato nell'immaginaria cittadina di Raven, Michigan e racconta la storia di Tom McKenna, un tranquillo marito e padre di famiglia la cui vita viene inaspettatamente sconvolta, costringendolo a fare i conti con il proprio passato. Questa, in breve, la trama, suddivisa in tre capitoli: due balordi irrompono nella tavola calda di McKenna per rapinarlo, ma con insospettata prontezza di spirito Tom uccide uno dei due e rende inoffensivo l'altro; il fatto lo rende una celebrità e, al contempo, riporta a

---

<sup>5</sup> JOHN WAGNER e VINCE LOCKE, *A History of Violence* (1997), tr. it. *Una storia violenta*, Roma, Magic Press, 1997. Per comodità di reperibilità e di consultazione, in questo saggio utilizzerò esclusivamente l'edizione italiana dell'opera.

galla un passato che sperava dimenticato: dopo averlo visto in tv e averlo riconosciuto, tre mafiosi guidati da John Torrino giungono a Raven con intenti minacciosi. Torrino è infatti convinto che Tom McKenna sia in realtà Joey Muni, l'uomo che vent'anni prima l'aveva sfregiato facendogli perdere un occhio. Il primo capitolo si conclude con la resa dei conti fra McKenna e Torrino, con il ferimento di quest'ultimo e con una confessione: Tom McKenna e Joey Muni sono realmente la stessa persona. Alla storia di Joey è dedicato tutto il secondo capitolo, composto quasi interamente da un lungo *flashback* ambientato a Brooklyn: vi si racconta la giovinezza del ragazzo, vissuta assieme all'amico Richie Benedetto. Richie, il cui fratello Steve è stato ucciso dagli uomini del mafioso Lou Manzi, cova propositi di vendetta: progetta una rapina ai danni di Manzi, e convince Joey a prendervi parte. Il colpo riesce e Manzi viene ucciso, ma i due ragazzi vengono presto scoperti: Richie viene catturato e presumibilmente ucciso, mentre Joey riesce a scappare e far perdere le proprie tracce. Nel corso della rocambolesca fuga, Torrino – all'epoca braccio destro di Manzi – viene accecato da Joey con del filo di ferro. Nel terzo capitolo si torna a Raven, Michigan e al tempo presente: Tom/Joey riceve una telefonata da una persona che riconosce come Richie, l'amico creduto morto e in realtà ancora vivo, tenuto prigioniero da un ventennio del sadico 'Little' Lou Manzi (naturalmente figlio del Lou Manzi ucciso da Richie). Tom/Joey e la moglie Edie si recano a New York su richiesta del Dipartimento di polizia di Brooklyn; una volta giuntovi, Tom/Joey elude la sorveglianza e si reca a un appuntamento con 'Little' Lou, ansioso di pareggiare i conti in cambio della liberazione di Richie. Qui Tom/Joey fa una scoperta sconvolgente: Richie è sì vivo, ma vent'anni di torture e sevizie inflitigli da 'Little' Lou l'hanno ridotto a un tronco umano, monco di braccia e gambe e tremendamente sfigurato. Tom/Joey riesce a sfuggire alle trappole che Lou e la sua banda gli hanno teso, e il definitivo, sanguinoso confronto con il capomafia termina con la morte di quest'ultimo. C'è appena il tempo di donare una pietosa morte a Richie prima che la polizia intervenga e la vicenda si chiuda definitivamente.

Quest'asettico riassunto, che sorvola su molti dettagli, non può trasmettere la drammatica frenesia che caratterizza l'albo né ambisce a farlo, ma *Una storia violenta* è un fumetto avvincente e trascinate, un autentico *page-turner* (per usare un'espressione americana tanto efficace quanto intraducibile). I punti di forza della sceneggiatura di John Wagner sono il ritmo, teso e incalzante dall'inizio alla fine, e la potenza dei colpi di

scena, alcuni dei quali riescono a scuotere e perfino a disturbare il lettore.<sup>6</sup> Efficace la suddivisione in tre capitoli: la parte centrale, costituita dal lungo *flashback*, funge da spartiacque e, grazie alla sua natura di racconto ambientato nel passato, allenta la tensione in vista del finale, che è probabilmente la parte più intensa del *graphic novel*. Per rendere la lettura più agile e non rallentare il ritmo, Wagner rinuncia quasi del tutto alle didascalie descrittive:<sup>7</sup> le uniche che compaiono si trovano nel capitolo centrale, accompagnano il *flashback* e contengono la voce di Tom/Joey quando, divenendo narratore di secondo grado, egli racconta alla propria famiglia la storia di Joey e Richie. Per il resto, le uniche nuvolette a comparire all'interno delle vignette sono quelle, tipicamente ellittiche, mediante le quali i personaggi parlano. Molto validi anche i disegni di Vince Locke, chinati con un tratto omogeneo e nervoso, volutamente sporco e poco rifinito. Non si deve pensare che Locke sia stato frettoloso e abbia curato poco il proprio lavoro: la sua è stata una precisa scelta stilistica, capace di donare immediatezza e spontaneità alle tavole e di rendere espressivi i personaggi senza rinunciare a un *look* apparentemente trasandato che strizza l'occhio al fumetto *underground* statunitense.

Una storia avvincente, dalla trama coinvolgente, ricca d'azione e di colpi di scena: in una parola, cinematografica. Non sorprende che, qualche anno dopo l'uscita del *graphic novel*, Hollywood abbia acquistato i diritti per un adattamento su grande schermo. Il mondo del fumetto *made in USA* offre lo spunto per produzioni cinematografiche di successo fin dagli anni Settanta – il primo *Superman* è del 1978 –, e la tendenza si è notevolmente rafforzata negli ultimi anni, in cui alla 'mecca del cinema' le idee originali evidentemente latitano. La scelta di trasformare in un film l'opera di Wagner e Locke era stata peraltro agevolata dal buon successo ottenuto nel 2002 da *Road to Perdition*, primo Paradox Graphic Mystery a giungere a Hollywood. Il *graphic novel* di Collins e Rayner era diventato un vero kolossal,<sup>8</sup> diretto da Sam Mendes (regista premio Oscar per *American Beauty*), fotografato da Conrad L. Hall (vincitore di tre Oscar, l'ultimo proprio per questo film) e interpretato da un cast *all-star* comprendente tra gli altri Tom Hanks, Paul Newman (all'ultima interpretazione della sua carriera), Jude Law, Jennifer Jason Leigh, Stanley Tucci. A dispetto di questo notevole dispiego di

---

<sup>6</sup> Penso soprattutto alla già citata *splash page* di p. 270, alla quale neppure il lettore più smaliziato può rimanere indifferente.

<sup>7</sup> Con questa definizione mi riferisco alle nuvolette rettangolari che generalmente si trovano nella parte superiore della vignetta, nell'angolo sinistro. Di solito contengono la voce del narratore/sceneggiatore, che le utilizza per presentare ambienti e personaggi o semplicemente per accompagnare e commentare l'azione.

<sup>8</sup> Conosciuto in Italia come *Era mio padre*.

mezzi il film è modesto, seppure tecnicamente ineccepibile: troppo freddo e patinato per restituire l'energia e il dinamismo che caratterizzano il fumetto. Ciò nonostante, la pellicola piacque sia al pubblico sia alla critica, aprendo la strada all'adattamento di *A History of Violence* (i cui diritti vennero acquistati nel settembre 2002, due mesi dopo l'uscita di *Road to Perdition*).

La prima reazione di John Wagner una volta saputo che il suo *graphic novel* sarebbe diventato un film fu di ironica rassegnazione: «They always screw up comic movies, don't they?» disse senza giri di parole.<sup>9</sup> Lo scrittore concesse i diritti ma rifiutò di occuparsi in prima persona dell'adattamento, forse perché non convinto della bontà del progetto o forse perché deluso dalla scadente trasposizione cinematografica del suo *Judge Dredd*, risalente al 1995; in ogni caso, la motivazione ufficiale fu questa: «I'd written the book, and I felt that this might cloud my judgment when it came to turning it into a film». Una dichiarazione diplomatica che assomiglia a una giustificazione e lascia intravedere l'intenzione di prendere le distanze dal risultato finale. Al posto di Wagner venne ingaggiato il poco noto John Olson; la prima stesura del copione venne scritta di getto, in poco più di un mese, ed era pronta a luglio del 2003.<sup>10</sup> Fu con una certa sorpresa che si apprese che il regista di *A History of Violence* sarebbe stato David Cronenberg.

Il grande regista canadese era reduce dall'insuccesso di *Spider* (2002) ed era intenzionato a dedicarsi un progetto dall'*appeal* commerciale, accettando di lavorare per la prima volta all'interno del detestato *studio system*. Pur non conoscendo il fumetto di Wagner e Locke, Cronenberg aveva letto lo *script* di Olson, l'aveva trovato valido e aveva accettato di dirigere la pellicola. L'arrivo di Cronenberg rese ottimista anche John Wagner: «I began to think they might for once come up with something good», commentò poco prima che il film venisse proiettato in anteprima al festival del cinema di Cannes.<sup>11</sup> La fiducia nei confronti di Cronenberg era ben risposta: *A History of Violence*, lungi dall'essere un semplice progetto 'alimentare', è un film straordinario, una delle vette dell'intera produzione del regista canadese.

Ecco la trama: nel tranquillo paesino di Millbrook, Indiana,<sup>12</sup> Tom Stall gestisce

---

<sup>9</sup> Questa citazione e la prossima sono state prese dall'articolo di Neil Young *A history of "A History of Violence"*, che può essere letto online all'indirizzo <http://www.jigsawlounge.co.uk/film/reviews/a-history-of-a-history-of-violence-for-schokkend-nieuws/>.

<sup>10</sup> Questa prima bozza è disponibile online all'indirizzo <http://www.mypdfscripts.com/screenplays/a-history-of-violence>.

<sup>11</sup> La proiezione ebbe luogo il 16 maggio 2005. Il film uscì negli USA il 30 settembre del 2005 e arrivò in Italia con oltre due mesi di ritardo, il 16 dicembre 2005.

<sup>12</sup> Alla pari di Raven, anche Millbrook è una località immaginaria.

una tavola calda. Sposato a Edie e padre di Jack e Sarah, Tom è un tranquillo padre di famiglia. Quando due balordi, nel corso di una rapina al locale, stanno per sparare a un'aiutante di Tom, questi reagisce con inaspettata prontezza di spirito e li uccide entrambi. Il fatto lo rende una celebrità e, al contempo, riporta a galla un passato che sperava dimenticato: dopo averlo visto in tv e averlo riconosciuto, tre mafiosi guidati da Carl Fogarty giungono a Millbrook con intenti minacciosi. Fogarty è infatti convinto che Tom Stall sia in realtà Joey Cusack, l'uomo che vent'anni prima l'aveva sfregiato facendogli perdere un occhio. La resa dei conti fra i due è inevitabile, e si conclude con la morte di Fogarty e con una confessione: Tom Stall e Joey Cusack sono realmente la stessa persona. La famiglia di Tom/Joey stenta ad accettare la notizia, ma la vicenda non è ancora conclusa: dopo aver ricevuto una telefonata in piena notte, Tom/Joey parte per Philadelphia, città dove aveva trascorso gli anni giovanili. Là si incontra con Richie, suo fratello maggiore, uno dei *boss* della criminalità organizzata della *east coast*. Tom/Joey era fuggito da Philadelphia e da Richie vent'anni prima in seguito al sanguinoso litigio con Fogarty, un pezzo grosso della malavita, e si era nascosto a Millbrook, dove si era rifatto una vita. Tom/Joey spera di poter ricucire i rapporti con Richie ma questi, roso dal rancore per le difficoltà nelle quali la fuga del fratello l'aveva lasciato, cerca invece di farlo uccidere. Tom/Joey reagisce e in una concitata sparatoria uccide gli uomini di Richie e, per ultimo, Richie stesso. La vicenda si chiude con il silenzioso rientro di Tom/Joey in famiglia.

Come si può capire mettendo a confronto i due riassunti, il film riprende la storia del fumetto ma vi apporta numerose modifiche, eliminandone una parte sostanziosa. Rimane invece la divisione in tre atti di uguale durata (circa mezz'ora l'uno): il primo si conclude con l'arrivo di Fogarty e dei suoi uomini alla tavola calda di Tom, il secondo con la morte di Fogarty e il terzo con il ritorno a casa di Tom. Si tratta di una similitudine puramente strutturale, visto che i tre "momenti" della versione cinematografica non corrispondono minimamente ai tre capitoli del *graphic novel*.

Nel passaggio a pellicola *A History of Violence* ha subito molti cambiamenti, si diceva: il primo capitolo del fumetto è riproposto con sostanziale fedeltà nella prima ora del film, il secondo è del tutto accantonato e del terzo rimangono solo alcune suggestioni (il passato violento di Tom/Joey). L'ultima mezz'ora della pellicola è principalmente opera di Olson e non ha alcune controparte nel testo di Wagner. Ma le differenze tra film e fumetto non si limitano a queste: ve ne sono molte altre, alcune di grande importanza.

Il nome dei personaggi, innanzitutto: Tom McKenna diventa Tom Stall (e l'alter-ego Joey Muni è sostituito da Joey Cusack), i figli diventano Jack e Sarah, John Torrino si trasforma in Carl Fogarty (uguale la sorte dei suoi uomini, prima Palestrina e Rossi e poi Roarke e Mulligan). I cognomi italiani sono stati eliminati (in favore di cognomi di origine irlandese) perché Viggo Mortensen, l'ottimo protagonista del film, è di chiare origini nordiche e non sarebbe stato credibile come italoamericano e perché Cronenberg, volendo evitare l'«effetto Soprano»,<sup>13</sup> ha preferito non dare ai malavitosi origini italiane. Buzz ed Ellie, probabilmente, non erano nomi che funzionavano molto e si è preferito trasformatli in Jack e Sarah (evitando così l'assonanza Edie/Ellie); più interessante, invece, la sostituzione del cognome McKenna con Stall. Se usato come sostantivo, in inglese 'stall' significa bancarella, chiosco; se usato come verbo significa fermarsi, sospendere, ma anche arrivare a una situazione di stallo. 'Stall' implica quindi immobilità, e in effetti la vita di Joey Cusack si è fermata a Millbrook, Indiana: è giunta a un punto morto e da lì è ricominciata come quella di Tom Stall, un posato marito e padre di famiglia come ce ne sono tanti. Tom Stall ha messo in stallo la vita di Joey Cusack, senza però riuscire a bloccarla per sempre.

Il cambiamento non si è limitato al nome dei personaggi, ma ha coinvolto anche il loro aspetto fisico. Il Tom McKenna di Wagner e Locke è un ometto insignificante, medio in tutto: lineamenti, altezza, corporatura. Un uomo comune che si nasconde dietro a un paio di occhiali alla Clark Kent<sup>14</sup> e che in alcuni primi piani ricorda l'attore Roy Scheider.<sup>15</sup> La moglie, Edie, è una donna di bell'aspetto ma anonima, regolarmente infagottata in abiti larghi e sformati che ottengono l'effetto di attenuarne la femminilità. I due formano una coppia ordinaria, banale, asessuata. I figli Buzz ed Ellie non si distinguono per personalità né per aspetto: il primo è un tipico *teenager* americano, fisico prestante e cappellino all'incontrario, la seconda una bambina come tante altre, bionda e graziosa. Una coppia semplice e dal matrimonio tranquillo, un figlio maschio e una femmina, un lavoro sicuro ma non particolarmente remunerativo: John Wagner ha voluto rappresentare i MacKenna come una famiglia normale; anzi, come la quintessenza della famiglia americana media. Un'idea perfettamente funzionale alla narrazione: la violenza,

---

<sup>13</sup> Il riferimento è al serial televisivo *The Sopranos*, i cui protagonisti sono degli italoamericani affiliati alla mafia. A tale proposito, cfr. Young.

<sup>14</sup> L'impacciato alter-ego di Superman, al quale basta indossare un paio di occhiali per rendersi irriconoscibile.

<sup>15</sup> La somiglianza tra MacKenna e Scheider è vaga per la maggior parte delle pagine, ma in alcune vignette si accentua notevolmente. Un esempio è la terza vignetta di p. 68.

irrompendo in un simile contesto, è ancora più dirompente, più destabilizzante.

Gli Stall di Cronenberg sono sempre in quattro e, se i figli Jack e Sarah hanno esattamente l'aspetto che ci si aspetterebbe, non si può dire lo stesso dei genitori Tom ed Edie: Viggo Mortensen e Maria Bello, i bravissimi interpreti cinematografici, sono troppo belli, atletici e prestanti per passare inosservati. Il Tom di Wagner e Locke si mescola tra la folla, indossando degli occhiali di cui non ha bisogno (nella sequenza conclusiva del volume<sup>16</sup> non li porta) pur di passare inosservato; il Tom di Cronenberg non fa nulla per nascondere la propria eccezionalità. Tutt'altro che asessuata, la coppia è protagonista di due tra le più audaci scene di sesso viste di recente nel cinema *mainstream* statunitense; particolarmente intensa la seconda, voracemente consumata sugli scalini che portano al primo piano di casa:<sup>17</sup> in alcuni fotogrammi successivi saranno ben visibili gli ematomi lasciati dall'incontro/scontro amoroso.<sup>18</sup> A proposito di questa sequenza, un divertito David Cronenberg ha così commentato: «Sex and violence have always worked well together. It's like bacon and egg! There's always a little tendency of violence in sexuality, and there's sex in violence».<sup>19</sup> Oltre al nome e all'aspetto esteriore, nel passaggio dal fumetto alla pellicola mutano anche le psicologie dei personaggi, e tutti i componenti della famiglia Stall acquistano uno spessore che le controparti cartacee non hanno (ma questa non vuol essere una critica al fumetto, e più avanti si vedrà il perché).

Edie McKenna è toccata da vicino dall'ondata di violenza che ricopre Raven: è lei che uccide John Torino, alla fine del primo capitolo della storia. Lo fa per salvare Tom, inerte a terra, ma si tratta pur sempre di un omicidio, perdipiù compiuto colpendo la vittima alle spalle. Con tutta probabilità Edie non ha mai sparato in vita sua né ha mai tenuto in mano una pistola, eppure non esita a fare fuoco per difendere il marito. La cosa sembra non avere conseguenze psicologiche su di lei: Edie assorbe benissimo il colpo e, calata fino in fondo nel ruolo della brava moglie, non fa mai mancare il proprio supporto al marito, neanche quando prendere almeno un po' le distanze sarebbe del tutto comprensibile e sembrerebbe la cosa più logica da fare. Il passato di Tom ha portato la morte in casa McKenna: a Buzz è stata puntata una pistola alla tempia, nel giardino ci

---

<sup>16</sup> Da pagina 256 in avanti.

<sup>17</sup> La sequenza inizia al minuto 65 del dvd (l'edizione a cui si fa qui riferimento è quella della 01 Distribution del 2006).

<sup>18</sup> Al minuto 68.

<sup>19</sup> La citazione proviene dall'articolo di Pidde Andersson intitolato *David Cronenberg discusses "A History of Violence"*, pubblicato online all'indirizzo [http://www.bukisa.com/articles/212113\\_david-cronenberg-discusses-a-history-of-violence](http://www.bukisa.com/articles/212113_david-cronenberg-discusses-a-history-of-violence).

sono tre cadaveri e una cisterna di propano sta bruciando, danneggiando l'intera proprietà. Edie non sa perché tutto questo è successo, dato che Tom l'ha sempre tenuta all'oscuro del proprio passato e non l'ha rivelato nemmeno quando questo è venuto a bussare con insistenza a casa sua con le sembianze di John Torino. Lo stupore c'è, è inevitabile («Mio dio – Tutti questi anni e neanche ti conosco... Chi sei, Tom?»<sup>20</sup>), ma non è destinato a durare. Stupore, si badi bene, non rabbia: non appena scoperta la reale identità del marito, Edie è scossa – «Quindi non sei Tom McKenna – Sei questo... Joey. Joey Muni. Tutti questi anni... Menzogne... Mio dio, Tom – Come dovrei chiamarti – Tom? Joey?»<sup>21</sup> – ma, per la seconda volta, si riprende in fretta (evidentemente quella di assorbire i colpi più duri in brevissimo tempo è una sua dote naturale). Subito dopo aver finito di raccontare il proprio passato, Tom si rivolge alla moglie in cerca di sostegno: «Mi perdoni, Edie?»; lei risponde immediatamente: «Ma certo, Tom. È solo... Solo un po' scioccante, tutto qui. Sei ancora l'uomo che ho sposato – L'uomo che amo».<sup>22</sup> Ci vuole un notevole autocontrollo per definire 'un po' scioccante' un passato fino a un attimo prima sconosciuto culminante in una rapina alla malavita newyorkese, ma la Edie di Wagner è così: la sicurezza del nucleo familiare va difesa con ogni mezzo, omicidio e menzogna compresi.

La Edie Stall interpretata da Maria Bello è in possesso di una personalità molto più articolata e di un aspetto fiero, accompagnato da uno sguardo tutt'altro che anonimo o remissivo. È avvocato (mentre Edie McKenna pare lavorare con Tom alla tavola calda), e fin dalle prime sequenze si può capire come nel suo carattere coesistano durezza e fragilità. Quando Fogarty si fa trovare a pochi passi dalla figlia Sarah è pronta ad alzare la voce, divenendo minacciosa,<sup>23</sup> ma quando Tom le rivela il proprio passato come Joey Cusack scoppia in lacrime sconvolta, scossa dai conati di vomito, ed è tutt'altro che disposta ad accettare passivamente la rivelazione: «Mi rifiuto di credere che stia succedendo davvero!».<sup>24</sup> Edie si sente tradita, è furiosa: rinfaccia al marito di averle raccontato tutte queste bugie, di aver costruito il loro matrimonio su una serie di menzogne, di aver dato ai figli un cognome, Stall, che Tom aveva scelto solo perché «era disponibile». «Anch'io ero disponibile, vero?», chiede a Tom prima di andarsene sconvolta e indignata, abbandonandolo nella stanza d'ospedale dov'era stato ricoverato

---

<sup>20</sup> J. WAGNER e V. LOCKE, *op.cit.*, p. 96.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>23</sup> In una sequenza che va dai minuti 44 a 46 del film.

<sup>24</sup> Minuto 59.

dopo la sparatoria con Fogarty e i suoi uomini.<sup>25</sup> Ciò nonostante Edie è consapevole di quanto l'unità familiare sia importante per il prosieguo della sua vita e, soprattutto, per la crescita dei figli; si rende conto che il rapporto con il marito è incrinato, compromesso forse per sempre, ma non è disposta a rinunciarvi. Dopo aver regolato i conti con Richie, Tom tornerà a casa e si sederà a tavola con la propria famiglia, per una cena cupa e silenziosa che chiuderà il film. Tom viene riaccolto in famiglia, ma Edie è consapevole che quell'uomo non è più il Tom che aveva sposato vent'anni prima: assieme a lui, da qui in avanti, ci sarà anche Joey. Ed Edie è disposta a convivervi.

Buzz ed Ellie, i figli dei McKenna, subiscono un trattamento ugualmente interessante: se nel fumetto sono figure generiche e non troppo approfondite, nello *script* di Olson vedono aumentato notevolmente la propria rilevanza. Il Buzz di Wagner è un adolescente insignificante, un sempliciotto che, dopo la rapina al *diner* di Tom, approfitta dell'aumento di notorietà per uscire con la ragazza più ammirata della scuola («Avere un eroe nazionale come padre ha i suoi vantaggi», commenta Edie<sup>26</sup>). Quando il padre rivela il proprio passato, Buzz non pensa minimamente allo sconvolgimento che questo potrebbe portare nelle loro vite: «Oh, wow! Che schianto, papà! Hai fregato la mafia!».<sup>27</sup> Per Buzz, Tom è un vero eroe: «Qualunque cosa hai fatto, se la sono meritata, papà!».<sup>28</sup> Nel film Buzz diventa Jack e assume i tratti di un adolescente introverso e riflessivo, una sorta di *outsider* che viene regolarmente preso di mira da alcuni ragazzi della scuola e che si difende a suon di sarcasmo, salvo poi cedere a un accesso di collera e dare sfogo alla tensione accumulata con un violento pestaggio ai danni del più accanito dei suoi persecutori<sup>29</sup> (Jack agisce con la stessa fulmineità di gesti che caratterizza Tom, come a suggerire che nella famiglia Stall la violenza latente è ereditaria). Quando il padre lo rimprovera, dicendo che «in questa famiglia non si risolvono i problemi aggredendo le persone», Jack ribatte: «No, noi in questa famiglia gli spariamo!».<sup>30</sup> Jack avverte il peso delle azioni del padre, lo sente sulle proprie spalle; al pari della madre, non è facile al perdono. Che il ruolo assunto dal figlio maggiore sia ben più importante nel film che nel fumetto è dimostrato anche da una significativa modifica alla storia originale: nella carta è Edie a sparare a Torino, nella pellicola è Jack. Quando Tom/Joey rientra dall'ospedale

---

<sup>25</sup> Minuti 59-60.

<sup>26</sup> J. WAGNER e V. LOCKE, *op. cit.*, p. 21.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>29</sup> La scena inizia al minuto 47 del film.

<sup>30</sup> Minuto 49.

trova ad attenderlo il figlio, seduto sui gradini della veranda; il ragazzo ha ucciso per salvarlo, si è sporcato le mani di sangue per aiutare il padre a sfuggire a un passato di violenza e, scosso, lo attacca duramente: «E quindi come devo chiamarti adesso? [...] Se vado a rapinare il negozio di Milliken mi metti in punizione se non ti do una fetta del bottino? [...] Se vado a dirlo a Sam<sup>31</sup> tu che fai? Da chi mi fai liquidare?». <sup>32</sup>

Nel *graphic novel* la presenza di Ellie è quasi ininfluyente: la bambina completa il nucleo familiare dei McKenna ma non ha un vero ruolo nella vicenda. Da un punto di vista narrativo la sua funzione è quella di rendere più vulnerabile la famiglia (e infatti è la prima a essere fatta oggetto di un'indiretta minaccia<sup>33</sup>) ma come personaggio è pressoché inesistente. La Sarah di Olson e Cronenberg, pur rimanendo spesso sullo sfondo, sembra essere il nucleo stesso degli Stall, il perno attorno al quale gli altri si muovono. È lei la prima componente della famiglia a entrare in scena, in una sequenza assente tra le pagine del fumetto:<sup>34</sup> è notte, la bambina grida perché ha avuto un incubo e, uno dopo l'altro, arrivano a rassicurarla il padre, il fratello maggiore, la madre. Gli Stall si riuniscono attorno a Sarah, dimostrando di essere uniti e compatti attorno al membro più giovane del nucleo familiare. Che il ruolo della piccola non sia affatto passivo è confermato dalla splendida, silenziosa sequenza finale: Tom ritorna a casa dopo aver ucciso Richie e trova Edie, Jack e Sarah seduti a tavola, intenti a consumare una triste cena; i tre si guardano, e senza che nessuno gliel'abbia esplicitamente ordinato Sarah si alza e va a prendere il piatto e le posate per il padre. Poi torna a sedersi, dopo aver rivolto a Tom un timido sorriso. Ora tocca a Jack: il ragazzo, dopo aver guardato la madre, prende il vassoio con il cibo e lo porge al padre (gesto puramente simbolico, dato che il vassoio si trova a portata di mano). Il compito di riaccogliere il padre in famiglia spetta proprio a Sarah: il suo ruolo è breve ma fondamentale. Si può perfino pensare che se la piccola avesse rifiutato il 'nuovo' Tom, ormai congiunto all'alter-ego Joey, nella famiglia Stall non ci sarebbe stato spazio per lui.

Per ultimo, Tom. La mutazione che egli compie è quasi totale. Tra Tom Stall e Tom McKenna i punti di contatto non sono molti: l'amore incondizionato per la famiglia, l'attività come gestore di una tavola calda, la paciosa tranquillità della nuova esistenza dopo il cambio d'identità. Un diverso passato li distingue, rendendoli due personaggi

---

<sup>31</sup> Sam è il poliziotto del paese.

<sup>32</sup> Minuto 60.

<sup>33</sup> J. WAGNER e V. LOCKE, *op. cit.*, pp. 57-59.

<sup>34</sup> Che si trova ai minuti 6 e 7 del film.

molto differenti. Tom McKenna è fondamentalmente un buono, e lo è sempre stato. Vent'anni prima, quando ancora si chiamava Joey Muni e abitava a Brooklyn, aveva commesso dei crimini, ma nonostante questo non era mai stato completamente corrotto dal male: la sua principale colpa era stata quella di rimanere vicino all'amico Richie, incamminatosi – lui sì – su una cattiva strada. A ben guardare, perfino Richie era parzialmente innocente: se aveva imboccato la 'strada per la perdizione' (per riprendere il titolo dell'omonimo *graphic novel*), era stato in seguito all'uccisione dell'amato fratello maggiore Steve, ordinata dal boss Lou Manzi. In un certo senso tutte le colpe ricadono sul malavitoso, cattivo fino all'osso, e allo spietato braccio destro John Torrino. «Richie ed io non eravamo degli angioletti»,<sup>35</sup> ammette Joey rievocando gli anni giovanili, ma le sue malefatte consistevano in effrazioni e furtarelli, cose da poco che oltretutto il ragazzo sembrava compiere malvolentieri: «Non vedo futuro in questa storia».<sup>36</sup> Richie, invece, era affascinato da quella vita ed era ossessionato dall'idea della vendetta: Lou Manzi aveva ucciso Steve, lui avrebbe ucciso Lou Manzi. Naturalmente è Richie a escogitare la rapina ai danni della mafia, e altrettanto naturalmente Joey è contrario: «Pensaci bene, grande capo – E quando l'avrai fatto, vatti a cercare un altro idiota con tendenze suicide».<sup>37</sup> Ma la nonna di Joey, che si prende cura di lui dalla morte dei genitori, è malata, deve essere operata al cuore e ha bisogno di molto denaro: Joey non ha scelta, i soldi della rapina gli servono e accetta così di partecipare al colpo. Quando la malavita inizierà a dar loro la caccia (il che accadrà in breve tempo, perché Richie «non sapeva tenere la bocca chiusa»<sup>38</sup>), Joey lascerà parte dei soldi in camera della nonna e scapperà, sfuggendo fortunatamente a Torrino e facendo poi perdere le proprie tracce. Quando Joey – ora Tom – tornerà a New York, vent'anni dopo, un poliziotto gli dirà che la nonna era morta «un paio d'anni dopo la sua fuga. Un infarto. Trovarono un bel gruzzolo in una scatola nell'armadio – Ottomila dollari».<sup>39</sup> Insomma, con Joey Muni/Tom McKenna si riesce a essere indulgenti: non era poi cattivo, in fin dei conti.

Joey Cusack lo era eccome, cattivo. In *A History of Violence* non c'è nessun Lou Manzi, nessuno Richie Benedetto con cui dividere le colpe: ci sono solo due due fratelli affiliati a una *gang* di Philadelphia (che sostituisce la New York del fumetto), Joey e

---

<sup>35</sup> J. WAGNER e V. LOCKE, *op. cit.*, p. 123.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 233.

Richie Cusack. Richie è malvagio, corrotto, violento, ed è lecito pensare che Joey lo sia altrettanto, o forse ancora di più. Si tratta più che altro una sensazione, perché in realtà il passato del più giovane dei Cusack non viene mai mostrato: Richie vi fa qualche accenno verso la fine del film, e questo è tutto quel che sappiamo. Quel che è certo è che lo *script* non fornisce giustificazioni di sorta: non ci sono amici che devono vendicare un fratello morto o nonne malate che hanno bisogno di soldi per farsi curare, c'è solo Joey, violento perché ha scelto di esserlo. A un certo punto Joey esagera: «Hai demolito la casa di un pezzo grosso, gli hai fatto fuori alcuni dei suoi uomini, gli hai cavato via un occhio»,<sup>40</sup> gli ricorda Richie. Il 'pezzo grosso' è Carl Fogarty; il motivo della lite con Joey è ignoto, come sono ignote le circostanze nelle quali Joey gli ha strappato l'occhio destro con il filo spinato.<sup>41</sup> Ancora una volta è lecito pensar male: per il modo in cui viene presentato, si può supporre che a essere nel torto sia proprio Joey, e che il contrasto con Fogarty sia attribuibile alla sua arroganza e alla sua incontrollata violenza. Lo spettatore sa molto poco sul passato di Joey, eppure non è portato a pensare che il giovane Cusack sia una vittima delle circostanze; è probabile che si sia meritato tutto quel che gli è successo, ed è possibile che abbia ancora qualche colpa da scontare. Lo spettatore non riesce a dare completamente torto a Fogarty: forse Joey è davvero un killer, un «pazzo furioso».<sup>42</sup> Joey Muni può anche essere innocente, ma Joey Cusack è verosimilmente colpevole.

Lo scontro con Fogarty, l'occhio cavato, la fuga: è dopo tutto questo che Joey Cusack decide di diventare Tom Stall. Perché questo sia possibile Joey deve scomparire; di più, Joey deve morire: «Sono andato nel deserto e l'ho ucciso»,<sup>43</sup> dice Tom alla moglie rievocando quel periodo. Nei tre anni successivi l'uomo che era Joey è rinato come un uomo nuovo; in quei tre anni Joey non si è limitato ad assumere l'identità di Tom Stall, ma lo è diventato a tutti gli effetti. La sua è una trasformazione, l'ennesima mutazione 'cronenberghiana'.

Ora Tom parla come se Joey fosse realmente un'altra persona, scomparsa da tempo e misteriosamente ritornata dopo un'assenza di quasi vent'anni: «Io non mi aspettavo di rivedere Joey di nuovo. Credevo di aver ucciso Joey Cusack».<sup>44</sup> Anche Edie si rende conto che Tom e Joey sono due individui diversi: Tom è «l'uomo più buono che

---

<sup>40</sup> Minuto 78 del film.

<sup>41</sup> L'episodio viene ricordato da Fogarty al minuto 46.

<sup>42</sup> Ancora al minuto 46.

<sup>43</sup> Minuto 58.

<sup>44</sup> Minuto 58.

abbia mai conosciuto»,<sup>45</sup> Joey è un assassino. «Ti ho visto trasformarti in Joey proprio davanti ai miei occhi. Ho visto il killer da cui mi aveva messo in guardia Fogarty», dice un'Edie in lacrime al marito; questi risponde, di rimando: «Joey l'ha fatto. Tom Stall non c'entra».<sup>46</sup> La transizione da assassino a rispettabile padre di famiglia è difficile e assomiglia piuttosto a una scissione.

Tom si accorge che Joey non era stato ucciso ma solamente messo a riposo – *stalled* – quando due delinquenti entrano nella sua tavola calda e minacciano di uccidere una sua dipendente. In quella situazione Tom non può fare niente: c'è bisogno di Joey, e allora Joey riaffiora, prende il controllo. Pochi secondi più tardi nel *diner* ci sono due cadaveri. Tom guarda la propria mano destra, nella quale c'è la pistola di uno dei due malviventi, e pare non riconoscerla. Da quel momento in avanti Tom e Joey si daranno più volte il cambio, e alla fine del film il killer di Philadelphia avrà assassinato dieci persone: difficile dare ascolto a Tom quando, rivolto a Richie, gli dice che «Joey è morto da tanto tempo».<sup>47</sup> *A History of Violence*, come tutti film di Cronenberg, è una storia di doppi e della loro coesistenza problematica. Alla fine della pellicola pare che il dualismo si sia risolto in favore di Tom Stall, ma si ha anche la consapevolezza che Joey non può essere sconfitto né tantomeno ucciso: può essere momentaneamente accantonato, e questo è quanto. Joey è il lato oscuro con il quale Tom deve imparare a convivere.

Edie incontra delle comprensibili difficoltà nel gestire la relazione con il marito: ama Tom, ma nei confronti di Joey il suo rapporto è di amore/odio. Si è in precedenza accennato alle due scene di sesso: è stato Cronenberg a volerle inserire (nel primo copione di Olson erano entrambe assenti), in modo da rendere ancora più chiaro il diverso atteggiamento della donna nel rapportarsi con Tom e Joey. Nella prima di queste due scene<sup>48</sup> Edie fa l'amore con Tom mentre indossa i suoi vecchi abiti da *cheerleader*, come a voler ricostruire con il marito parte di quell'adolescenza che i due non avevano vissuto assieme. Edie immagina che Tom fosse un ragazzino un po' imbranato che mai aveva avuto l'occasione di stare con una bella *cheerleader*, e quindi lo risarcisce per gli anni perduti offrendogli un frammento del suo (di lei) passato; logico che tra i due sia lei a essere più aggressiva, a prendere l'iniziativa. Nella seconda scena<sup>49</sup> la verità su Tom/Joey è venuta a galla, pertanto questo rapporto di valori viene ribaltato: Tom/Joey

---

<sup>45</sup> Minuto 19.

<sup>46</sup> Minuto 57.

<sup>47</sup> Minuto 79.

<sup>48</sup> Che si svolge ai minuti 15-18.

<sup>49</sup> Ai minuti 65/67.

vuole Edie, forse per dimostrare (a lei come a se stesso) che tra di loro nulla è cambiato, ma Edie non vuole Tom/Joey. Lei sta salendo le scale per allontanarsi dal marito e lui la prende per il collo, l'afferra per una caviglia, la tira giù; i due fanno l'amore lì, sui gradini di casa. È un rapporto sessuale che assomiglia a uno stupro. Un livido sulla schiena ricorderà a Edie l'esperienza. Maria Bello, l'interprete di Edie, ha dichiarato che girare la sequenza è stato impegnativo sia sul piano fisico sia su quello mentale, e non si fatica a crederle: «David [Cronenberg] likes to say that Viggo [Mortensen] and I limped onto set that day. My entire back was covered in black and blue and purple bruises. Viggo's elbow was out to here because he kept slamming it against the stair. So on a physical level it was quite painful, but I think we all so emotionally went for that scene.»<sup>50</sup> L'intuizione di Cronenberg è stata brillante: tutt'altro che gratuite, queste due sequenze trasmettono benissimo il rabbioso spaesamento di Edie e mostrano come il ritorno di Joey sia destinato a cambiare in modo permanente la relazione tra gli Stall. Questo il commento del regista canadese: «In the second scene, it's a very schizophrenic thing. She's making love to two men at once in a way. She can't disconnect from the Tom-ness of Tom, and she also is responding in a complex way to Joey who is exciting her and repulsing her at the same time».<sup>51</sup>

Il grosso lavoro svolto da Olson e Cronenberg sui personaggi di *Una storia violenta*, così profondamente trasformati rispetto alle controparti cartacee, ha pagato e si è rivelato determinante per la riuscita della pellicola. *A History of Violence* è un film perfetto, e non a torto John Wagner, inizialmente così scettico, l'ha indicato come uno dei pochi titoli dell'ultimo decennio per i quali si possa spendere l'aggettivo 'capolavoro'.<sup>52</sup> Come esce il fumetto dal confronto con il film? Contrariamente da quanto si potrebbe pensare, ne esce piuttosto bene: *A History of Violence* gli è complessivamente superiore, ma questo nulla toglie alle qualità già presenti in *Una storia violenta*. La monodimensionalità di alcuni personaggi è voluta, del tutto funzionale all'intenzione che si erano prefissati Wagner e Locke, ovvero scrivere una storia d'azione e mistero che si leggesse di filato, con frenesia, e che spingesse a girare le pagine senza soffermarsi troppo sullo spessore delle caratterizzazioni. *Una storia violenta* è un

---

<sup>50</sup> Maria Bello Talks "A History of Violence", intervista riportata integralmente dal sito <http://www.movieweb.com/news/maria-bello-talks-a-history-of-violence>.

<sup>51</sup> La dichiarazione è presa da un'intervista che si può trovare all'indirizzo <http://www.thefreelibrary.com/Double+identity%3A+David+Cronenberg%27s+a+history+of+violence-a0136847261>.

<sup>52</sup> Cfr. Young.

forsennato *one-man show* di Tom McKenna, incontrastato protagonista che non lascia ai comprimari troppo spazio per emergere; è la storia di un uomo che regola i conti con il proprio passato – un passato che avrebbe voluto dimenticare – e che cerca di proteggere la propria famiglia con ogni mezzo. Alla luce di questo, non stupisce che gli altri McKenna non buchino la pagina e che gli unici che riescono a ricavarci un po' di spazio nella memoria del lettore siano i personaggi più 'fumettistici' (inteso come estremi e sopra le righe): John Torrino, che da vent'anni porta al collo, in una fiala, il mignolo amputato a Joey Muni; il sadico 'Little' Lou Manzi, spietato torturatore che gode nell'infliggere sofferenza gratuita; Richie Benedetto, reso irriconoscibile da un ventennio di sevizie e mutilazioni. Allo stesso modo, non stupisce che certi dettagli e certi personaggi siano stati (saggiamente) accantonati da Cronenberg, che ha voluto raccontare la vicenda da tutto un altro punto di vista. Il fumetto di Wagner e Locke non è un'indagine sull'animo umano: è una semplice storia d'azione, e come tale funziona egregiamente. Detto questo, suscita ammirazione che Cronenberg sia riuscito a trarne un film di tante e tali qualità, indubbiamente superiore alla pur valida controparte cartacea..

### **Da Josh Olson a David Cronenberg**

L'analisi delle differenze tra fumetto e film (ovvero ipotesto e ipertesto, riprendendo la definizione di Genette<sup>53</sup>) portata avanti fino a qui non risponde però a una domanda: com'è avvenuta la metamorfosi che ha portato l'ottimo *graphic novel* di John Wagner e Vince Locke a diventare la magnifica pellicola di David Cronenberg? Un buon modo per capirlo consiste nel prendere in esame l'evoluzione della sceneggiatura, inizialmente realizzata da Josh Olson e successivamente modificata a quattro mani da David Cronenberg e dallo stesso Olson sulla base degli spunti suggeriti dal regista canadese. Come visto in precedenza, l'idea di adattare il *graphic novel* di Wagner e Locke venne alla New Line Cinema, che commissionò un copione di prova allo sceneggiatore Josh Olson. La prima versione dello *script* porta la data dell'8 luglio 2003 (precedente di oltre due anni all'uscita cinematografica, il 30 settembre del 2005). I produttori furono subito soddisfatti, e anche Olson era convinto di aver fatto un buon lavoro: «They were really happy with the script and I thought it was the best thing I had

---

<sup>53</sup> Cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré* (1982), tr. it. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

written».<sup>54</sup> Un'affermazione difficilmente contestabile, visto che prima di allora lo sceneggiatore aveva lavorato unicamente a progetti di basso profilo e più che dimenticabili, quali l'action *Instinct to Kill* e l'horror *Infested* (dedicato nientemeno che a uno sciame di api assassine). In questa prima stesura, provvisoria ma già molto valida, sono presenti significativi cambiamenti rispetto al *graphic novel*. Nella trama sviluppata da Olson la prima parte della vicenda è estremamente dilatata, anche a causa dell'inserimento di un personaggio assente dal fumetto, ovvero Hank, il padre di Edie; diverse pagine sono dedicate al travagliato rapporto tra padre e figlia, segnato da un passato di incomprensioni e fraintendimenti. L'inevitabile riconciliazione tra i due avviene un istante prima che l'assalto di Torrino e dei suoi uomini a casa McKenzie (cognome che Olson aveva preferito al forse meno comune McKenna) lasci Hank a terra, ucciso da una fucilata. La rivelazione che Tom e Joey sono la stessa persona avviene solo a pagina 78 (sulle 106 che compongono il copione), a tre quarti del racconto. La lunga parte in *flashback* è assente, e al passato violento di Tom/Joey (il cui nome completo è Joey Behan) viene fatto solo qualche accenno, prima per bocca di Tom e poi di Richie. La parte conclusiva della vicenda, alla villa di Richie (che in questa versione si chiama Federici), si svolge in una decina di frenetiche pagine. La storia si chiude con il ritorno a casa di Tom, in una scena che è rimasta inalterata fino alla fine della lavorazione ed è stata trasposta su pellicola con totale fedeltà. È una sequenza riuscita già sulla carta, apprezzabile anche da un punto di vista puramente letterario:

Edie sits at the head of the table, dishing out dinner to Jack and Sarah. Jack and Sarah look up when he [Tom] walks in, then go back to their meals. Edie doesn't look up. Tom stands in the doorway a long beat, then sits in his chair.

[...] Tom looks around at his family, who don't return his look. He closes his eyes and fights back the tears. Sarah looks around the table, at her mother and brother, then her father. She's thinking hard.

Sarah gets up and walks over to the counter and picks up a plate and some silverware and puts them in front of her father, her face very straight. Tom looks at her, his eyes wet, and smiles. She shoots him an uncertain smile, then goes back to her seat.

---

<sup>54</sup>Questa frase è presa da un'intervista a Olson, pubblicata online all'indirizzo <http://movies.about.com/od/ahistoryofviolence/a/violence082905.htm>.

Jack, chewing his dinner, looks at the serving plate in the middle of the table. He swallows, then pushes the plate over in front of his father, not making eye contact. Tom smiles in gratitude.

He looks across the table at Edie, who stares intently at the food in front of her.

After a long beat, she looks up at her husband, her face impassive. He looks back, no idea what she's thinking, no idea what the future holds. But he sees something in her eyes, and for now, that's enough.

There's hope.<sup>55</sup>

Già in questa prima versione la differenza con il *graphic novel* è considerevole: i componenti della famiglia McKenzie acquisiscono spessore psicologico, i rapporti tra i personaggi si modificano, il passato di Tom non è del tutto limpido ma neppure apertamente criminoso. Nel suo lavoro di adattamento Olson si è preso diverse libertà, modificando anche pesantemente la trama del fumetto; in quest'intervista, dedicata al rapporto tra l'*History of Violence* cartaceo e quello di celluloido, lo sceneggiatore ha spiegato come mai si è sentito autorizzato a farlo:

There's a lot of different things to take into account, I guess. On a kind of pace level, there's the familiarity of it. If I was adapting 'Harry Potter', I would have an obligation to the 15 million people who are going to kill me if I radically change something. If it's a graphic novel like this, which was read by... I mean I actually read it when it came out, but almost - statistically speaking - nobody had even heard of the book. It's a smaller printed DC novel. You don't have that on this. It's not like this big audience that would be angry at you. I don't know. (Laughing) I guess I was pretty irresponsible. I'd read the book and it's a terrific story. It just didn't focus on a story I was interested in. ...It kind of suggested to me themes and ideas that I was interested in. [...] So I guess the question is, 'Do you have an obligation to be faithful to the book and what does that mean? Does that mean we do it verbatim? Does that mean we keep the ideas?' I guess my answer is I sort of felt like, the book is out there if you love the book. And yeah, it's not like

---

<sup>55</sup> Pagina 106 del copione di Josh Olson, già indicato alla nota 10.

we're colorizing it or something, or doing something that can't be reversed. So, you know, the book is still there. I'm not screwing around with it. You can like that. You can like this. You can like both of them, but I'm ducking the question, I guess.<sup>56</sup>

Probabilmente John Wagner non avrebbe gradito; la sincerità e l'entusiasmo di Olson paiono comunque autentici, e la qualità del suo *script* dimostra che la materia gli risultava davvero interessante, oltre che stimolante. Di questa prima stesura sorprendono principalmente due cose: che non si discosti troppo dalla versione definitiva e che contenga già, *in nuce*, alcuni spunti 'cronenberghiani'. Chi ha familiarità con il cinema di Cronenberg sa che la filmografia dell'autore canadese è costellata di doppi e di alter-ego più o meno minacciosi fin dall'esordio (con l'horror a basso costo *Shivers*, in Italia *Il demone sotto la pelle*, del 1975); si sarebbe quindi potuto pensare che l'idea di dar corpo a un Tom McKenzie/Stall quasi schizofrenico, che parla di Joey come se si trattasse di un'altra persona, fosse attribuibile proprio a Cronenberg. Eppure, alcune delle battute che meglio definiscono il problematico rapporto Tom/Joey provengono direttamente dal primo *script* di Olson. Sul letto d'ospedale, costretto dal precipitare degli eventi a rivelare a Edie il proprio passato, Tom racconta di come ha ucciso Joey, e di come il suo alter-ego sia morto da tempo: «I didn't lie to you. I killed Joey Behan. [...] I went out to the desert and I killed him. [...] Joey's dead, Edie».<sup>57</sup> Un passaggio chiave che è rimasto intatto anche dopo la revisione 'cronenberghiana'.

Le similitudini non si fermano qui: l'Edie di Olson non è ancora la donna energica e determinata di Cronenberg, ma lo sta diventando, e si è già allontanata molto dalla remissiva, anonima Edie tratteggiata da Wagner e Locke, che pare avere come principale obiettivo quello di sostenere il marito. Come in Cronenberg, la Edie di Olson è sì disposta a perdonare Tom, ma lo fa principalmente per salvaguardare il nucleo familiare. Quando il poliziotto Sam si reca a casa McKenzie per interrogare i coniugi dopo la sparatoria con Torrino (nella quale è morto anche il vecchio Hank, suo padre), Edie mente e difende il marito con forza, ma dopo che Sam se n'è andato impreca («Fuck you, Joey!»), schiaffeggia Tom e l'apostrofa con estrema durezza: «Remember how we used to say we'd never lie to each other? That's *all* we're going to do from here on out.

---

<sup>56</sup> Dall'intervista segnalata alla nota 52.

<sup>57</sup> Pagine 81-82 del copione.

I'm not going to let you tear this family apart. So you be Tom, I'll be Edie, and maybe someday it'll start to feel real again. You can't live with that, you leave right now».<sup>58</sup> Cronenberg non ha aggiunto niente: si è limitato a mantenere la scena così come l'aveva trovata. I personaggi che meno sono stati toccati dalla riscrittura di Cronenberg sono però Jack e Sarah, i figli dei McKenzie: la loro personalità è stata fissata assai bene fin da subito. Olson ha saputo trasformare Jack, l'anonimo *teenager* di Wagner e Locke in un personaggio più riflessivo e problematico, di spessore; anche in questo caso lo *script* originario non ha richiesto particolari modifiche, e le battute più significative del ragazzo sono state mantenute (compreso il nervoso confronto tra padre e figlio nel quale Tom rimprovera Jack per aver picchiato il compagno di scuola che lo tormentava. Tom dice: «In this family, we do not solve problems by hitting people», e il figlio ribatte «No. In this family, we shoot them»<sup>59</sup>). Lo stesso vale per Sarah: le due sequenze nelle quali il suo ruolo è rilevante compaiono già nello *script* originario

L'apporto di Cronenberg si fa più sostanzioso quando si tratta di delineare la figura di Tom/Joey: che la personalità dell'uomo abbia subito una scissione e che la parte buona abbia cercato di seppellire (senza riuscirci del tutto) quella cattiva è affermato anche da Olson nella sequenza citata poco fa, ma il regista canadese radicalizza ulteriormente il concetto, e lo fa descrivendo un Joey i cui valori morali differiscono totalmente da quelli di Tom. Se Tom è l'uomo più buono che Edie abbia mai conosciuto, Joey è forse il più cattivo, e mai in un'occasione l'uomo dimostra di provare rimorso per il suo passato. L'intuizione di Cronenberg è proprio questa: togliere a Joey ogni pur blanda giustificazione per quanto commesso vent'anni prima e al contempo privarlo di ogni senso di colpa. Olson si limitava a suggerire la cosa, principalmente descrivendo la personalità scissa del protagonista, ma non estremizzava il concetto; Cronenberg lo fa, e si tratta probabilmente del suo migliore contributo alla nuova versione della sceneggiatura.

Nello *script* di Olson, Tom rivela il proprio passato a Edie usando queste parole:

My brother Steve and I... he was older than me... we were raised in an orphanage in Philadelphia. When he got old enough to leave, Steve ran errands for Torino. I guess he thought it was a way into being a player some

---

<sup>58</sup> Pagina 89 del copione.

<sup>59</sup> Pagina 67 del copione.

day. Torrino found out Steve was skimming off some of his runs. Steve... Steve was the only family I'd ever had. Torrino... He's exactly what he looks like, Edie. Guys like him, they kill you over nothing. Cops found Steve in a dumpster. Eveyone knew who it was, but nobody could prove anything. You never can. [...] I came up with the idea of hitting Torrino's cheese shop... Get some payback. Make it look like a robbery.<sup>60</sup>

Alcuni elementi di patetismo presenti nel fumetto (la nonna malata) sono stati eliminati e l'ideazione del 'colpo' è dello stesso Joey, però non c'è dubbio che per la cattiva condotta del ragazzo si possano trovare diverse attenuanti: l'infanzia trascorsa in orfanotrofio, privo dell'affetto dei genitori; l'amore per il fratello maggiore Steve, l'unico membro della famiglia che avesse mai conosciuto; l'assassinio di Steve a opera di Torrino (ancora una volta il vero cattivo), oltretutto per una motivazione non gravissima. Olson non si dilunga sul passato di Joey, ma da queste poche righe pare che l'unico reato da lui commesso sia la sanguinosa rapina ai danni di Torrino; come nel *graphic novel*, Joey non è del tutto cattivo: è semplicemente un ragazzo che ha commesso un grave errore e a cui è giusto concedere l'opportunità di un nuovo inizio, un *fresh start* per ricominciare da capo dopo aver accuratamente cancellato il passato, fingendo che non sia mai esistito.

Il contributo di Cronenberg alla sceneggiatura di Olson è consistito insomma nell'arricchire la caratterizzazione dei personaggi principali, nell'eliminare la patetica figura di Hank, il padre di Edie, e nell'inserire *ex novo* alcune sequenze utili per meglio definire il rapporto tra i coniugi McKenzie/Stall (come le più volte citate scene di sesso). Cronenberg ha lavorato soprattutto sulla figura di Tom e, in misura minore ma comunque significativa, di Edie, lasciando quasi del tutto immutate le caratteristiche dei Jack e Sarah delineati da Olson. Un processo che lo sceneggiatore statunitense ha simpaticamente definito di 'cronenberg-izzazione'. Quando seppe che il suo copione sarebbe stato trasformato in film dal regista canadese, di cui era grande ammiratore, Olson reagì con entusiasmo ma anche con umiltà, dicendosi pronto ad accettare le modifiche imposte:

I got a phone call from New Line that David Cronenberg wanted to do this film and I thought they were joking. [...] I couldn't believe it. It was beyond

---

<sup>60</sup> Pagina 80 del copione.

my wildest hope and expectation. And then he came into town to meet with New Line and talk about the job and he and I had lunch. We got along great. We went through the script and talked about changes that he wanted to make. We went back and forth, which was an absolutely amazing experience because I was perfectly prepared for him to come in and Cronenbergize it, if you want. And his only interest was taking the script and making it the best version of the story that it could possibly be. And he had some tremendous ideas, and it was a great, great experience. We were using that script as a launching pad and there were some significant changes made, but it's still very much the essence of what I had written originally.<sup>61</sup>

È interessante notare come Cronenberg, che in un primo momento non conosceva il *graphic novel* di Wagner e Locke, abbia trovato gli stimoli per sviluppare così efficacemente il copione proprio nello scritto di Olson, scavalcando il testo che stava alla base dell'adattamento. Peraltro, si può tranquillamente affermare che l'*History of Violence* di Olson fosse fundamentalmente 'cronenberghiana' anche prima dell'arrivo di Cronenberg, ed è probabile che sia proprio questo il motivo per cui l'autore canadese si è dichiarato interessato a dirigere il film; il suo successivo intervento sulla sceneggiatura non ha fatto altro che evidenziare e valorizzare al meglio delle caratteristiche che essa già possedeva. La partecipazione di Cronenberg alla nuova e definitiva stesura dello *script* ha reso migliore un testo comunque buono, nel quale Olson aveva saputo cogliere alcune suggestioni già presenti nel fumetto di Wagner e Locke e svilupparle in modo personale e incisivo. È inoltre probabile che i dialoghi definitivi del film siano attribuibili al solo Olson, visto che nei titoli di testa del film egli risulta essere l'unico sceneggiatore e Cronenberg è accreditato solamente come regista.

### **Una storia americana**

Nella sua duplice identità di fumetto e di film, *A History of Violence* si sviluppa attorno a un'idea che ha ispirato tanta letteratura e tanto cinema: l'America è la terra delle opportunità, una terra in cui cambiare vita è permesso. Come nella Legione Straniera, quel che si è stato prima non importa: in America si può ricominciare, a patto

---

<sup>61</sup> Dall'intervista segnalata nella nota 52.

di dimenticare il passato e di lasciarselo definitivamente dietro alle spalle. È il mito del ‘sogno americano’, costruito attraverso un lungo e consapevole processo di mitopoiesi nel quale grande importanza hanno avuto – di nuovo – cinema e letteratura: l’America è sempre pronta ad accogliere a braccia aperte chi ha la volontà di rimboccarsi le maniche e di dare il proprio contributo al benessere della Nazione. Non importa quel che si è stati in precedenza: importa che, dopo la ‘rinascita’, ci si dia da fare e ci si comporti bene.

È la storia stessa a giustificare una tale convinzione: gli Stati Uniti odierni sono una nazione di immigrati, e la quasi totalità<sup>62</sup> dei 300 milioni di persone che li popolano è composta dai diretti discendenti di tutti gli emigranti che, a partire dai Padri Pellegrini e dal Mayflower, hanno abbandonato l’Europa per insediarsi nel continente americano, alla ricerca di un luogo in cui iniziare una nuova vita.<sup>63</sup> Gli Stati Uniti divennero dimora di gruppi sempre più numerosi di coloni, impegnati a trasformare quelle terre in una seconda madrepatria – non a caso la prima zona a essere abitata stabilmente venne ribattezzata New England – a spese di chi in America ci era nato davvero, gli indiani. Appare quindi perfettamente logico che una nazione con questo passato sia disposta ad accettare di buon grado chi abbandona il proprio paese e sceglie gli USA come patria elettiva, luogo in cui ci si può liberare del passato e si può ricominciare. È una vocazione all’accoglienza (peraltro valida solamente in linea teorica e mai messa completamente in pratica) che porta con sé una componente di rischio: anche se tutti i partecipi del ‘sogno americano’ vivessero una (seconda) vita impeccabile e perfettamente in linea con i dettami della buona morale, quanto fatto nella vita precedente non potrebbe mai scomparire del tutto, e raschiando appena un po’ la superficie si rischierebbe di scoprire una preoccupante dose di sporcizia. La storia violenta che raccontano John Wagner e Vince Locke è quella dell’America stessa: dietro a una facciata di quiete e rispettabilità si nasconde un passato brutale che non può essere rimosso, per quanto ci si impegni a farlo (a cominciare dal genocidio degli indiani). È il lato oscuro dell’America e del ‘sogno’; è l’inquietudine dietro al benessere, tanto bene simboleggiata dall’iconico dipinto *American Gothic* realizzato da Grant Wood nel 1930.

A guardarli da questo punto di vista, l’*History of Violence* di Wagner e quello di Cronenberg raccontano esattamente la stessa storia, ed è una storia perfino esemplare: un

---

<sup>62</sup> I discendenti dei nativi americani sono poco più di 4 milioni, nemmeno l’1,5% degli statunitensi.

<sup>63</sup> Il *melting pot* che sta alla base del tessuto sociale statunitense è rappresentato molto bene in un bellissimo film di Clint Eastwood del 2008, *Gran Torino*: non esiste un popolo americano perché gli americani sono polacchi, irlandesi, italiani, coreani, hmong.

ragazzo statunitense di origini europee (italiane in un caso, irlandesi nell'altro) infrange la legge, si macchia di un delitto e, giunto a un punto di non ritorno, cerca di cancellare il passato cambiando identità e trasferendosi in un paese tranquillo e perfino idilliaco (si chiami esso Raven<sup>64</sup> o Millbrook), dove inizia una nuova vita. Il ragazzo si innamora, si sposa e ha due figli. Trova un lavoro che gli garantisce un reddito dignitoso. Diviene un membro benvenuto e rispettato della società. Quando sono trascorsi ormai vent'anni, il passato torna a farsi presente e dà il via un nuovo periodo di violenza. Per difendere la sua nuova vita di pacifico benestante, l'uomo è costretto a fare ricorso alle energie criminali della vita precedente e a spargere altro sangue; minacciato, Tom protegge la sua nuova identità utilizzando la ferocia di Joey.

Giunti a questo punto, fumetto e film prendono strade diverse. In *Una storia violenta* Tom non dubita nemmeno per un istante di appartenere ancora alla comunità, confortato in questo dalla moglie. Quando, alla fine dell'intera vicenda, Tom viene fatto salire in ambulanza in modo che le sue ferite (non gravi) vengano curate, si rivolge a Edie dicendo: «Manzi è morto, Edie. È finita. È finita».<sup>65</sup> Quell'«è finita» sottintende che tutto tornerà come prima, e che l'esperienza appena conclusa non avrà conseguenze sulla futura felicità della famiglia McKenna né sulla sua permanenza a Raven, Michigan. Cronenberg e Olson, al contrario, arrivano a mettere in discussione il diritto di Tom di fare ancora parte di quella comunità che è stata macchiata, forse indelebilmente, dall'esplosione di violenza che la presenza di Joey Cusack/Tom Stall ha provocato. Quando, di ritorno da Philadelphia, Tom si siede a tavola, non sa se la propria famiglia sarà disposta a riaccoglierlo; non sa se, dopo aver scoperto che dietro alla facciata di uomo comune si nasconde un assassino, la moglie e i figli riusciranno ancora a considerarlo un marito e un padre accettabile. Dapprima Sarah, Jack ed Edie appaiono dubbiosi, ma dopo qualche esitazione tutti sono pronti a perdonare, chi in un modo e chi nell'altro, sperando magari (ma senza esserne certi) che di lì in avanti Joey Cusack lasci definitivamente il posto a Tom Stall.

Una conclusione positiva eppure amara (non certo il classico lieto fine) che pare suggerire un'idea: l'America, sebbene consapevole di come ciò che giace sotto alla superficie, nascosto alla vista, sia sgradevole e poco presentabile, è comunque disposta a conviverci, arrivando ad accettarlo – per quanto malvolentieri, per quanto a malincuore –

---

<sup>64</sup> Il nome evoca la poesia *The Raven* di Edgar Allan Poe e il suo sinistro ritornello, 'Nevermore' (mai più...). Ma si tratta di un 'mai più' dai risvolti lugubri e mortiferi.

<sup>65</sup> J. WAGNER e V. LOCKE, *op. cit.*, p. 288.

come parte integrante di sé. Purché l'involucro, aggiustate le crepe, torni a essere presentabile.

## BIBLIOGRAFIA

- BERNARDELLI ANDREA, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- COLLINS MAX ALLAN e RICHARD PIERS RAYNER, *Road to Perdition* (1998), tr. it. *La strada della perdizione*, Magic Press, Roma, 1998.
- FOSSATI FRANCO, *Dizionario illustrato del fumetto*, Milano, Mondadori, 1992.
- GENETTE GÉRARD, *Palimpsestes, La littérature au second degré* (1982), tr. it. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- GROSSER HERMANN, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.
- WAGNER JOHN e VINCE LOCKE, *A History of Violence* (1997), tr. it. *Una storia violenta*, Roma, Magic Press, 1997.

## SITOGRAFIA

- <http://www.imdb.it>
- <http://www.jigsawlounge.co.uk/film/reviews/a-history-of-a-history-of-violence-for-schokkend-nieuws/>
- <http://www.mypdfscripts.com/screenplays/a-history-of-violence>
- [http://www.bukisa.com/articles/212113\\_david-cronenberg-discusses-a-history-of-violence](http://www.bukisa.com/articles/212113_david-cronenberg-discusses-a-history-of-violence)
- <http://www.movieweb.com/news/maria-bello-talks-a-history-of-violence>
- <http://www.thefreelibrary.com/Double+identity%3A+David+Cronenberg%27s+a+history+of+violence-a0136847261>
- <http://movies.about.com/od/ahistoryofviolence/a/violence082905.htm>

## INDICE DEI NOMI

- ABERT HERMANN 56, 57n, 78, 82n  
AGOSTINO D'IPONA 88  
ALBERTO MAGNO 16n  
ALDOBRANDINO DA SIENA, MAESTRO 24n  
ALIGHIERI DANTE 37n, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101  
ANALTH GIOACCHINO ERNESTO 13  
ANALTH LUIGI 13, 27  
ANDERSSON PIDDE 170n  
ANGIÒ CARLO II 22  
APRÀ ADRIANO 130  
ARONOFSKY DARREN 135, 145, 146, 148, 152  
ASBURGO-LORENA LEOPOLDO II 32  
AUERBACH ERICH 60  
AVEZZÙ GUIDO 96n  
AVICENNA 21n
- BACON FRANCIS 137, 138, 138n, 140d, 141  
BALDINI ROBERTO 24n  
BARDOT BRIGITTE 111  
BARTHES ROLAND 138, 139, 139n  
BAUDRILLARD JEAN 156  
BEAUVAIS VINCENZO 16n  
BELLO MARIA 169, 171, 179  
BELLONI GINO 23n  
BELMONDO JERAN-PAUL 106  
BEMBO PIETRO 22, 25, 26n, 39, 42  
BENCIVENNI ZUCCHERO 29  
BERGALA ALAIN 110  
BERTATI GIOVANNI 67  
BÉVOTTE GEORGE GENDARME 61  
BOCCACCIO GIOVANNI 37n  
BOITANI PIETRO 61  
BORGHINI VINCENZO 13, 23, 32n, 37n, 38n, 39, 40n, 42  
BRAMANI LIDIA 76, 77  
BRIALY JEAN-CLAUDE 106, 119, 120n, 126, 129  
BRODY RICHARD 111  
BUKOWSKI CHARLES 142  
BUONARROTI MICHELANGELO 94  
BURCKHANDT JACOB 42n
- CALASSO GIAN PIETRO 61  
CANNON DANNY 160n  
CAPECCHI GIOVANNI 91, 92  
CAPPABIANCA ALESSANDRO 154  
CARANDINI SILVIA 85  
CARDUCCI GIOSUÈ 88n, 89, 90n
- CASTELNUOVO ENRICO 20n  
CASTIGLIONE BALDASSARE 39  
CATULLO GAIO VALERIO 99, 100  
CERVANTES MIGUEL 59, 60, 61n, 66, 70  
CHAPLIN CHARLIE 106  
CHIECCHI GIUSEPPE 30  
CITTI FRANCESCO 102n  
COLETTI VITTORIO 39n  
COLLI VINCENZO 39  
COLLINS MAX ALLAN 159n, 164  
COMBA RINALDO 18n  
COPPOLA FRANCIS FORD 142  
CORTONESI ALFIO 18n  
CRONENBERG DAVID 165, 167, 169, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192  
CURI UMBERTO 69n, 71n, 82  
CURZIO RUFO 96
- D'AMICO FRANCESCO 61  
DA PONTE LORENZO 47, 53n, 61, 74, 75, 78, 80, 83  
DE BAECQUE ANTOINE 108, 111n  
DE BROCA PHILIPPE 105  
DE GAETANO ROBERTO 151  
DELEUZE GILLES 107n  
DELLA VALLE VALERIA 40n, 42n  
DENT EDWARD JOHN 85  
DEVILLE MICHEL 111, 119, 120  
DI BENEDETTO ARNALDO  
DIODORO SICULO 96  
DIONISOTTI CARLO 22n, 24n  
D'OVIDIO FRANCESCO, 62n  
DRUSI RICCARDO 23n  
DYER RICHARD 145
- EASTWOOD CLINT 190n  
EINSTEIN ALFRED 85
- FARINELLI ARTURO 81n, 57n  
FOLENA GIANFRANCO 24n, 37n  
FRATI LUDOVICO 22n  
FRUGONI CHIARA 20n
- GALASSI GIANCARLO 32n  
GAMBULLARI PIERFRANCESCO 39  
GARIN EUGENIO 19n  
GENETTE GÉRARD 181

GERE RICHARD 144  
 GIBSON MEL 155  
 GILIANI ALMERICO DA PIACENZA 22  
 GIOVANARDI CLAUDIO 24n  
 GODARD JEAN-LUC 105-111, 113, 114, 118-121, 125, 126, 130, 131  
 GOMBRICH ERNST H. 147, 148  
 GRAZIANI GIOVANNI 41n  
 GUALDO RICCARDO 23n  
 GUERRA MICHELE 145

HALL CONRAD LAFCADIO 164  
 HANKS TOM 164  
 HASKINS CHARLES H. 19n  
 HIRSCH FOSTER 141, 144  
 HUIZINGA JOHAN 42n

JOUVE PIERRE JEAN 56  
 JOHNSON SAMUEL 61

KARINA ANNA 105, 106, 109-114, 118-121, 125, 126  
 KERÉNY KÁROLY 47  
 KIERKEGAARD SØREN 58  
 KRAEMER HANS 48n  
 KRAUSE GOTTLIEB 28n  
 KUNZE STEFAN 58, 59n, 60

LABAN RUDOLF 95n, 97n  
 LANSON GUSTAVE 86  
 LA POLLA FRANCO 143  
 LAW JUDE 164  
 LEIGH JENNIFER JASON 164  
 LOPARDI GIACOMO 95  
 LÉVINAS EMMANUEL 68n  
 LIVI GIOVANNI 20n  
 LOCKE VINCE 160, 163, 164, 165, 168, 169, 170n, 174n, 175n, 180, 181, 182, 185, 186, 189, 191, 192n  
 LORENZETTI AMBROGIO 19n  
 LOSHITZKY YOSEPHA 113  
 LYNE ADRIAN 142

MACCHIA GIOVANNI 59, 74n, 78  
 MACHIAVELLI NICCOLÒ 39  
 MARITI LUCIANO 85  
 MARAVALL JOSÉ ANTONIO 86  
 MARAZZINI CLAUDIO 40n  
 MASI STEFANO 112n  
 MELOGRANI PIERO 61  
 MENDES SAM 164  
 MIGLIORINI BRUNO 14n  
 145

MILA MASSIMO 73n, 80, 82n  
 MINOIS GEORGES 86  
 MOLIÈRE 63, 65, 69, 70, 77, 79, 80  
 MOREAU JEANNE 110  
 MORTENSEN VIGGO 167, 169, 179  
 MOZART WOLFGANG AMADEUS 47, 56, 76, 77, 82, 83

NAVA GIUSEPPE 99  
 NEWMAN PAUL 164  
 NYGREN ANDERS 86

OLSON JOSH 165, 167, 172, 174, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192  
 OMEMO 90, 95, 96, 97, 99  
 ORAZIO 90, 98, 99  
 OVIDIO 100

PALLADIO RUTILIO TAURO EMILIANO 21n  
 PARKER ALAN 142  
 PARODI SEVERINA 26n, 37n, 41n  
 PARRONI PIERGIORGIO 22n  
 PASCOLI GIOVANNI 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102  
 PASQUALI GIANFRANCO 18n, 19n  
 PASSERINI NAPOLEONE 12n  
 PATOTA GIUSEPPE 40n  
 PAUMGARTNER BERNHARD 86  
 PETRARCA FRANCESCO 37n  
 PERUGI MAURIZIO 97  
 PICCINNI GABRIELLA 18n  
 PINI ANTONIO I. 19n  
 PIRROTTA NINO 71n, 72  
 PLATEARIO GIOVANNI 16n  
 PLATONE 95  
 PLUTARCO 96  
 PSEUDO-DIONIGI 96  
 POE EDGAR ALLAN 191n

RANK OTTO 71  
 RAYNER RICHARD PIERS 160n, 164  
 RICCI GIULIANO 31, 32n  
 RIVETTE JACQUES 81  
 ROSSO ANTONIO MARTINI 32  
 ROURKE MICKEY 135, 135n 136, 137, 137d, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146d, 147, 148, 150d, 152, 153  
 ROUSSET JEAN 83

RUFO GIORDANO, DI CALABRIA 17, 18n  
 SALVIATI FRANCESCO 13, 37n, 39, 42  
 SANSOVINO ANDREA 25  
 SANTA EUGENIA FRANCESCO J. 33n  
 SARTRE JEAN-PAUL 130  
 SCHEIDER ROY 168  
 SCHROEDER BARBET 142  
 SCHWARTZ ELISABETH 125-129  
 SEGNI BERNARDINO 31, 32n  
 SEGNI LORENZO 32  
 SEGRE CESARE 24n  
 SHAW GEORGE BERNARD 76n  
 SELLIER GENEVIÈVE 109, 112, 113, 114, 119  
 SOFOCLE 99, 101  
 SOONS ALAN 59  
 SORBELLI ALBANO 12n, 14n  
 SORIO BARTOLOMEO 27n  
 SPRANZI ALDO 86  
 STALLONE SYLVESTER 160n  
 STAROBINSKI JEAN 57, 58n, 75, 82  
 STRAPPINI LUCIA 70  
 SUBOR MICHEL 113  
 TAVOSANIS MIRKO 25n  
 TERMANINI STEFANO 86  
 TIRSO DE MOLINA 59, 60, 61, 63, 80, 81, 83  
 TOMEI MARISA 136  
 TOUBERT PIERRE 15n, 16n, 20n, 21n  
 TROVATO ROBERTO 86  
 TUCCI STANLEY 164  
 VADIM ROGER 109n  
 VALORI BACIO 31, 32n  
 VARCHI BENEDETTO 39  
 VELA CLAUDIO 26n  
 VESCOVO PIERMARIO 80  
 VITALE MAURIZIO 39n  
 VITALI VIRGINIA 32n  
 WAGNER JOHN 160, 163, 164, 165, 167, 168,  
 169, 170n, 171, 172, 174n, 175n, 180, 181, 182,  
 184, 185, 186, 189, 191, 192n  
 WATT IAN 52, 57  
 WERTHEIMER JÜRGEN 69n, 72, 77, 78n  
 WOOD EVAN RACHEL 135  
 WOOD GRANT 191  
 YOUNG NEIL 165n, 168n, 180n  
 ZAMPINO MARIA D. 26n  
 ZUCCHINI GUIDO 20n

## INDICE DEI PERSONAGGI

Achille 99  
 Alessandro Magno 96  
 Alfred Lubitsch 106  
 Angela Récamier 106, 115-117, 121-124  
 Batman 159  
 Beatrice 89  
 Buzz McKenna 168, 170, 172, 173  
 Carl Fogarty 166, 167, 171, 172, 177, 178  
 Cassidy 136, 152, 155  
 Clark Kent 168  
 Commendatore 47, 49-53, 55, 66- 67, 69, 75, 79,  
 82  
 conte Ugolino 94  
 Dante 68  
 Dioniso 99  
 Don Chisciotte 58-61, 62, 64, 74  
 Don Giovanni 47-53, 54-59, 61-84  
 Edie McKenna , 168, 170, 171, 172, 173, 192  
 Edie McKenzie 182, 183, 185, 186, 188  
 Edie Stall 166, 171, 172, 174, 178, 179, 187,  
 188, 192  
 Edipo 82, 101  
 Ellie McKenna 168, 172, 173  
 Emile Récamier 121-124  
 Esiodo 95, 96, 97  
 Francesca da Rimini 94  
 Gerione 93  
 Giacobbe 88, 89  
 Hank 182, 183, 186, 188  
 Harry Potter 184  
 Henry Chinasky 142, 143  
 Jack McKenzie 183, 186  
 Jack Stall 166, 167, 168, 169, 173, 174, 188, 192

Joey Behan 183, 185, 186, 187, 188  
 Joey Cusack 166, 167, 168, 171, 172, 174, 176,  
 177, 178, 179, 180, 185, 187, 192  
 Joey Muni 120, 121, 124, 126, 129, 130, 133  
 John 142  
 John Torrino 161, 162, 163, 167, 171, 175, 176,  
 177, 181  
 Judge Dredd 160  
 Leporello 47-53, 54-59, 61-64, 66-80  
 Lia 89  
 'Little' Lou Manzi 162, 181, 192  
 Lou Manzi 162, 175, 176  
 Lucifero 93  
 Matelda 89  
 Milliken 173  
 Motorcycle Boy 142  
 Mulligan 167  
 Palestrina 167  
 Pam 136  
 Patroclo 99  
 Rachele 89  
 Randy Robinson 135, 135n, 136, 137, 137d,  
 137n, 142, 143, 145, 146, 146d, 152, 153, 154,  
 155, 156  
 Richie Benedetto 162, 163, 175, 176, 181  
 Richie Cusack 166, 167, 172, 174, 176, 178  
 Richie Federici 183  
 Roarke 167  
 Rossi 167  
 Saffo 95  
 Sam 173, 185, 186  
 Sancio Panza 41-44, 46  
 Sarah McKenzie 183, 186  
 Sarah Stall 166, 167, 168, 169, 171, 174, 188,  
 192  
 Sganarello 63, 70  
 Stephanie 135  
 Steve Behan 187  
 Steve Benedetto 162, 175  
 The Ram 135, 135n, 136, 137, 137d, 139, 141,  
 142, 143, 145, 146, 150, 152, 153, 154, 155, 156  
 Tom McKenna 161, 162, 167, 168, 169, 170,  
 171, 172, 173, 175, 176, 181, 192  
 Tom McKenzie 183, 184, 185, 186, 187  
 Tom Stall 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173,  
 174, 175, 177, 178, 179, 185, 187, 188, 192  
 Ulisse 74, 83, 68, 70, 96, 99  
 Vanni Fucci 89, 95  
 Virgilio 64, 68, 69