

INCIPIIT

Oggi sento la mia immobilità come un tormento. Forme dell'adattamento

a cura di Chiara Cappelli, Giorgia Gallucci,
Franco M. T. Gatti, Ludovico Monaci,
Stefano Rossi, Francesca Samorì,
Aldo Stabile, Pietro Vesentin.

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

INCIPIT

Colloqui

INCIPIT

*è una collana di tesi di dottorato in
Scienze linguistiche, filologiche e letterarie*

Direttore scientifico

Franco Tomasi

Comitato Scientifico

ANGLISTICA-GERMANISTICA

Rocco Coronato

Maria Teresa Musacchio

Marco Rispoli

Lucia Boldrini (Goldsmiths, University of London)

Denis Renevey (Université de Lausanne)

Juliane House (Università di Amburgo/Hellenic American University)

Gisle Andersen (Norwegian School of Economics)

Marcella Costa (Università di Torino)

Marco Battaglia (Università di Pisa)

ANTICHIISTICA

Niccolò Zorzi

Francesco Citti (Università di Bologna)

Stephen Scully (Boston University)

ITALIANISTICA

Franco Tomasi

Simon Gilson (University of Oxford)

Matteo Residori (Sorbonne Nouvelle)

LINGUISTICA

Cecilia Poletto

Adam Ledgeway (University of Cambridge)

Sam Wolfe (University of Oxford)

ROMANISTICA

Alvaro Barbieri

Gabriele Bizzarri

Michele Cortelazzo

Alessandra Marangoni

Carlo Enrico Roggia (Université de Genève)
Roberta Cella (Università di Pisa)
Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia)
Paola Cifarelli (Università di Torino)
Julien Schuh (Université Paris Nanterre)
Laura Scarabelli (Università degli Studi di Milano)
Félix San Vicente Santiago (Università di Bologna)

SLAVISTICA

Donatella Possamai
Marcello Garzaniti (Università degli Studi di Firenze)
Gabriella Elina Imposti (Università di Bologna)

SPETTACOLO

Elena Randi
Bent Holm (University of Copenhagen)
Tiziana Leucci (CNRS, Parigi)

La collana Incipit accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Per entrambe le serie la scelta delle pubblicazioni avviene mediante *peer review* e *double blind*.

La collana è finanziata dalla Commissione Ricerca Scientifica del DiSLL, con un contributo del Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità (DiSSGeA).

Prima edizione 2024, Padova University Press
Titolo originale *OGGI SENTO LA MIA IMMOBILITÀ COME UN TORMENTO.*
Forme dell'adattamento

© 2024 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it
Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-414-1



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

**OGGI SENTO
LA MIA IMMOBILITÀ
COME UN TORMENTO.**

Forme dell'adattamento

Atti del convegno dottorale
svoltosi presso l'Università degli Studi di Padova,
5-6 maggio 2022

a cura di

Chiara Cappelli, Giorgia Gallucci, Franco M. T. Gatti,
Ludovico Monaci, Stefano Rossi, Francesca Samorì,
Aldo Stabile, Pietro Vesentin

**PADOVA
UP**

Indice

Introduzione.	
Il discorso dell’/sull’adattamento	11
1. INDIVIDUO, SOCIETÀ, LINGUAGGI	
Adattarsi alla metropoli oppure perire. La narrazione degli emarginati nei <i>Großstadtrömene</i> della Repubblica di Weimar	21
<i>Pia Carmela Lombardi</i>	
«Il peso di un padre»: canone ed eversione nella prima produzione poetica di Carlo Bordini	39
<i>Riccardo Innocenti – Federico Masci</i>	
I verbi sintagmatici nel ladino gardenese	59
<i>Eleonora Ricci</i>	
2. TRADUZIONE	
Rinunce dell’adattamento e rinuncia all’adattamento. Forme di negoziazione nei traduttori latini di Platone	91
<i>Teresa Torcello</i>	
L’anonimo volgarizzamento del <i>De apparatus Patavini hastiludii</i> di Lodovico Lazzarelli	113
<i>Benedetta Scuteri</i>	
Tradurre e ritradurre la <i>Sophonisba</i> in Francia: modalità di ricezione e adattamento del Coro	143
<i>Maria Antonia Papa</i>	
3. INTERTESTUALITÀ	
Dinamiche adattive e di riuso del materiale cronachistico protobizantino: ipotesi in merito ai <i>fragmenta Tusculana</i>	163
<i>Roberta Rosselli</i>	

L'episodio di Kalasiris e Rhodopis (Heliod. <i>Aeth.</i> 2.25) e l'incontro di Setne e Tabubu (<i>P.Cairo CG 30646</i> , col. 4-5): forme dell'adattamento di un testo narrativo egiziano?	191
<i>Antonia Viscusi</i>	

4. TRANSMEDIALITÀ

Adattare e Non Adattare Albert Camus: l'esempio di Abd Al Malik	209
<i>Francesca Aiuti</i>	
<i>Frozen - Il regno di ghiaccio</i> e il tramonto degli adattamenti Disney	229
<i>Giulia Cavazza</i>	

Introduzione. Il discorso dell'/sull'adattamento

Nel linguaggio delle scienze della vita, la parola 'adattamento' rimanda alla correlazione fra le strutture e le funzioni degli organismi e le condizioni dell'ambiente in cui essi vivono. Esso può essere 'raggiunto', vale a dire che l'organismo muta, per fisiologia o per apparato genetico, raggiungendo la correlazione con il nuovo ambiente di accoglienza; oppure 'disatteso', causando di fatto l'estinzione, indeterminata, dell'organismo stesso. Tale categoria, con funzioni simili ma con connotati diversi, è utilizzata anche nell'ambito della psicologia (o della pedagogia infantile) dove appunto per 'adattamento' si indica la capacità del soggetto (umano, e non più essenzialmente biologico) di raggiungere la correlazione tra il proprio apparato di idee e consuetudini con quello del gruppo in cui è repentinamente immerso (nella sfera familiare, nell'ambiente scolastico o lavorativo, ad esempio). Negli stessi termini ma in ambito socio-culturale si può rimandare alle categorie di *habitus* e di 'campi' di cui ha parlato distesamente Pierre Bourdieu.¹ Una categoria estendibile anche al campo della letteratura, o comunque di ogni processo di produzione verbale (il *discours*)², sia esso scritto, orale o intermediale. Del resto, se come ha spiegato Ezio Raimondi sovrapponiamo il concetto di 'struttura' per come si intende nell'indagine della filosofia naturale alle categorie della letteratura, entrambe le discipline presupporrebbero un medesimo metodo d'indagine. A partire dalla scomposizione e dall'analisi degli elementi costitutivi di cui ogni «organo o oggetto» di ricerca è composto: la qualità e la quantità delle sue parti, la ripartizione che queste assumono

¹ Per la riflessione del sociologo francese si veda almeno a P. BOURDIEU, *Capitale simbolico e classi sociali*, «Polis» 3 (2012), pp. 401–415.

² Si vedano almeno R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982 e É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale II*, a cura di F. Aspesi, Milano, il Saggiatore, 1985.

all'interno del sistema, e, infine, i comportamenti relativi attraverso cui le parti convivono organicamente tra loro. L'«insieme di questi valori dà luogo alla realtà spaziale della struttura»; anzi, ogni *struttura* si basa proprio sulla coesione di questi quattro fattori costitutivi.³

Sarebbe troppo complicato – e non all'altezza di chi scrive – proporre un discorso analogo a proposito dei fatti linguistici, scrittori e filologici proposti nei contributi qui riuniti. Tuttavia, commutando i concetti di 'elementi' e 'sistemi' in ciò che nel *discorso* coincide con gli oggetti letterari, le forme testuali o i processi linguistici considerati rispetto ad un 'canone', sotto l'insegna di 'adattamento' o 'disadattamento' si è cercato di osservare come, nelle diverse discipline del *discorso*, le parti comunicano e interagiscono con il sistema in cui sono inserite. Nella convinzione, anzi, che la letteratura stessa sia una forma di adattamento rispetto a ciò che la circonda: dal reale *in* fittizio, da vissuto *in* trascritto, da una dinamica corporea 'agita' *nella* sua fissazione in caratteri distinguibili con l'occhio. Ciò sia dalla parte dell'emittente del 'discorso' – l'autore, il supporto materiale, il parlante – sia dalla parte di chi subisce l'operazione verbale, sia esso il lettore, l'ascoltatore o lo spettatore. Ai poli opposti della 'comunicazione', tutte queste figure manifestano (e intuiscono) i procedimenti di adesione a una norma o di allontanamento da essa. Il testo con i suoi personaggi, la sua forma e il suo supporto di conservazione divengono specchio di un'omologazione rispetto a un certo dettato storico-culturale; oppure, al contrario, cercano di svincolarsi da esso attraverso una trasformazione di qualsiasi natura, che gli permetta di sopravvivere al di fuori degli schemi prefissati.

Il Convegno internazionale del Dottorato di Ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie dell'Università di Padova, di cui ora si restituiscono gli atti, ha provato a muoversi lungo queste molteplici linee di ricerca. In una prospettiva spiccatamente interdisciplinare, spaziando da contributi di carattere filologico–materiale, linguistico, storico–letterario (antico, moderno e contemporaneo) e comparatistico, si è invitato a riflettere sui concetti di 'conformazione', 'omologazione', 'trasformazione' e 'metamorfosi' in relazione ai propositi autoriali, alle dinamiche testuali, a scelte linguistiche o mediologiche.

Come si diceva, innanzitutto riflettendo intorno al concetto di 'canone' e prendendo in esame autori o opere che – per determinate stra-

³ Cfr. E. RAIMONDI, *Verso il realismo*, in *Il romanzo senza idillio. Saggio su «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974, in particolare p. 8 e ss.

tegie – confliggono con le istituzioni o gli orientamenti culturali coevi (il reduce, l'emarginato, l'immigrato, lo straniero, l'asservito, il millantatore, lo schizofrenico, l'irrequieto); o quelli che, viceversa, si integrano (anche surrettiziamente) con le comunità che li accolgono per logiche personali o collettive (si vedano i contributi di Innocenti–Masci, Lombardi e Ricci). E sempre intorno al 'canone' è stato utile osservare una categoria centrale come l'intertestualità, nella sua declinazione di appropriazione – diretta o velata – di un altro testo, adattato al nuovo contesto di produzione (Viscusi e Rosselli).

Un fenomeno di adattamento emblematico per la letteratura è poi la pratica della traduzione o dei volgarizzamenti di testi antichi o contemporanei rispetto a chi 'traduce'. Infatti, nel trasferire un testo (o un messaggio) da una lingua di partenza a una lingua di arrivo, il traduttore deve necessariamente adattare il contenuto, il registro e lo stile dell'originale alla 'nuova' impalcatura linguistica. Di fatto, il traduttore deve tener conto delle differenze culturali tra le due lingue (laddove alcuni concetti o espressioni potrebbero non avere un equivalente diretto nella lingua d'arrivo), rispettando il tono e lo stile del testo originale e mantenendone la struttura, il linguaggio, e il registro appropriati, anche in virtù del pubblico cui è destinata la traduzione (Papa, Scuteri, Torcello).

Infine, ci si è occupati della questione della transmedialità, osservando il passaggio del 'discorso' da un 'medium' espressivo ad un altro. Tale trasposizione richiede spesso la considerazione delle differenze nei mezzi di comunicazione e la scelta delle strategie adeguate per garantire che il messaggio originale sia comunicato in modo efficace nel nuovo 'medium'. Dalla scrittura all'oralità e viceversa, o nella riformulazione mediale di un testo scritto in performance musicale (Aiuti) ma anche nei casi di migrazione dal testo alle immagini (Cavazza), statiche o in movimento. Considerando, tra l'altro, la finalità per cui l'oggetto del discorso assume una 'nuova' forma comunicativa, sia essa educativa, divulgativa, pubblicitaria o adattata ai bisogni specifici del pubblico cui è rivolta.

Tenendo conto di tali linee di ricerca, il volume si apre con una sezione dedicata al rapporto tra l'individuo (l'autore o comunque *colui che parla*) e il contesto storico, sociale, politico ed economico in cui si trova ad operare. È il caso di Pia Carmela Lombardi, con una interessante analisi del romanzo *Berlin-Alexanderplatz* di Alfred Döblin (1929). Qui l'autrice ripercorre il rapporto tra il romanzo del dram-

maturgo e psichiatra tedesco e la metropoli che lo accoglie, la Berlino di inizio secolo, città catalizzatrice di nuove mode, di nuovi consumi e di una nuova cultura, incentrata soprattutto sulla nascita e sulla diffusione di mass-media come il cinema e la radio. In questo contesto, il *Großstadtroman* di Döblin intende presentare al lettore un'immagine della città più realista e a introdurre personaggi che, per quanto tentino di adattarsi alla velocità della metropoli, rimangono invischiati nella sua rete di miseria ed emarginazione.

Segue il contributo curato a quattro mani da Riccardo Innocenti e Federico Masci, incentrato sulla produzione poetica di Carlo Bordini nel suo rapporto conflittuale con la già affermata neoavanguardia, il recupero di istanze appartenenti alle avanguardie storiche istituzionalizzate e la sua appartenenza alla controcultura degli anni Settanta. A questo proposito i due autori mostrano come, riguardo ai poli principali del sistema di posizionamenti che si andava definendo allora, Bordini scelse una posizione eccentrica, fondata su un senso "d'inappartenenza" e di rifiuto di ogni tipo di autorità, adattando le proprie risorse poetiche alla temperie dello «spontaneismo» degli anni Settanta, che trovava nella pratica artistica uno strumento per analizzare la realtà partendo dal sé. Il contributo individua dunque gli elementi stilistici frutto del dialogo con momenti canonizzati delle forme poetiche novecentesche, dimostrando come Bordini mise in pratica una strategia di adattamento che gli permise di contribuire alla contestazione degli istituti ereditati dalla tradizione letteraria tramite una sperimentazione di segno opposto rispetto a quella neoavanguardista.

Chiude questa sezione un'esplorazione di tipo socio-linguistico ad opera di Eleonora Ricci. Qui l'autrice indaga i fenomeni di contaminazione tra la lingua italiana e quella tedesca nella parlata *ladino-sellana* (o più precisamente *ladino sellano-ampezzano*) tipiche delle cinque valli che si articolano intorno al massiccio del Sella, ovvero la Val di Fassa, la Val Badia, la Val Gardena, il Livinallongo e Cortina d'Ampezzo. Un fenomeno sociolinguistico piuttosto complesso e articolato proprio a causa del contatto tra le due lingue nazionali e la questione generazionale che esso pone. In particolare, come osserva Ricci, in Val Gardena, dove vige un trilinguismo ladino, tedesco, italiano, negli ultimi anni si è andata delineando una linea di confine sempre più marcata tra la parlata degli anziani e quella dei giovani, più permeabili alle novità e quindi al contatto linguistico.

Nella seconda sezione si presentano invece contributi incentrati sui problemi e sulle soluzioni di adattamento in ambito di traduzione. Il primo intervento di Teresa Torcello su tre esempi attinti alle traduzioni latine dei dialoghi platonici: un estratto della versione ciceroniana del *Timeo*, un capitolo delle *Noctes Atticae* di Gellio che traduce un brano del *Simposio* platonico, e un frammento della traduzione apuleiana del *Fedone*. Il contributo indaga le declinazioni possibili del concetto di adattamento in traduzione, mettendone in luce la natura essenzialmente plurivoca: il traduttore che sceglie di adattare una o più dimensioni del testo di partenza è costretto, di conseguenza, a tralasciarne altre, che rappresentano, appunto, le rinunce dell'adattamento. Ma tale componente di soggettività, intrinseca all'atto traduttivo, può anche portare a conseguenze opposte, che si verificano quando la scelta personale di chi traduce si orienta in favore di una rinuncia all'adattamento stesso.

Benedetta Scuteri si occupa invece del *volgarizzamento del De apparatu Patavini hastiludii* (1467-1468) di Lodovico Lazzarelli (San Severino Marche, 1447-1500) contenuto in un anonimo compendio in volgare del XVII secolo. Il confronto contenutistico tra il volgarizzamento – sulla cui tradizione si avanza un'ipotesi ricostruttiva – e il testo latino esemplifica pregi e limiti del compendiatore-mediatore, mettendone in luce gli obiettivi. Infine, Maria Antonia Papa intende presentare le dinamiche che differenziano la pratica della traduzione da quella dell'adattamento, allo scopo di indagare il processo di trasposizione di un preciso modello letterario e drammaturgico nel passaggio dall'Italia alla Francia. Oggetto specifico dell'intervento sono le due esperienze di traduzione – dissimili sia per le circostanze della loro creazione che per la destinazione del lavoro – della prima tragedia regolare delle letterature moderne europee, la *Sophonisba* di Gian Giorgio Trissino.

La terza sezione accoglie due contributi che, in maniera diversa e su epoche diverse, affrontano entrambi il problema dell'intertestualità e del riuso di materiale letterario. Il primo caso di studio è quello di Roberta Rosselli sul materiale cronachistico protobizantino. Il saggio propone l'analisi di alcuni passi selezionati dei cosiddetti *fragmenta Tusculana*, i cinque frammenti attestati nella *scriptio inferior* del codice Crypt. gr. 54 (VI-VII secolo d.C.). Anche se comunemente attribuiti a Giovanni Malalas (VI secolo d.C.), l'autrice mostra come i testi rivelino una certa autonomia, desumibile dall'analisi dei dettagli narrativi

e dal confronto con altre cronache bizantine. In particolare, una lettura approfondita dei frammenti permette di cogliere elementi di reciproca divergenza e complessi scenari di comparabilità con altre fonti ad oggi trascurate.

Il secondo contributo, di Antonia Viscusi, prende in esame un frammento narrativo delle *Storie etiopiche* di Eliodoro di Emesa. Si tratta dell’incontro tra un sacerdote di Iside a Menfi, a cui l’autore dà il nome di Kalasiris, e una figura femminile esperta nelle arti della seduzione, Rhodopis. L’episodio è analizzato come forma dell’adattamento di un *pattern* letterario già presente in un papiro di età tolemaica, scritto in egiziano demotico – *P. Cairo CG 30646* – e contenente il seducente e pericoloso incontro tra Setne Khaemwaset, sacerdote di Ptah a Menfi, e un’abile *femme fatale* dal nome di Tabubu. La comparazione tra un testo egiziano di età tolemaica e un romanzo greco tardoantico, che pur tiene conto dello iato cronologico e della distanza linguistica e storico-culturale tra i due, rientra così nel tentativo di definire il *background* egiziano di alcuni romanzi greci, come esito di un’intensa interazione culturale greco-egizia avviatasi nel periodo ellenistico-romano.

La quarta ed ultima sezione del volume accoglie due contributi dedicati al tema della transmedialità. Francesca Aiuti, propone di analizzare e discutere l’appropriazione e l’adattamento della filosofia e delle opere di Albert Camus nella musica del rapper franco-congolese Abd Al Malik. In particolare, l’autrice osserva come l’opera di Camus nella musica di Abd Al Malik non sia solo la sua trasformazione in un’altra forma e in un altro mezzo, ma anche una traslocazione in diversi contesti sociali, culturali e storici. Pertanto, nella musica di Abd Al Malik l’adattamento dell’intera filosofia di Camus è un gesto “appropriativo” e trasformativo per rispondere ai bisogni e ai cambiamenti della società.

Infine, Giulia Cavazza presenta uno studio sui media nel regno di ghiaccio di *Frozen* (2013), film di animazione ispirato alla fiaba *La Regina delle Nevi* di Hans Christian Andersen e realizzato dai Walt Disney Animation Studios. Il contributo, ripercorrendo il processo di adattamento di *Frozen* e contestualizzando le principali scelte narrative all’interno delle linee di tendenza dell’animazione contemporanea, si propone di focalizzare alcuni punti che possono spiegare il superamento della pratica dell’adattamento a favore dello sviluppo di *concept* originali. Una scelta particolarmente significativa se si pensa a quanto

la Disney aveva puntato sulla pratica dell'adattamento da fiabe preesistenti nella costruzione della sua identità aziendale e della sua linea editoriale, almeno nei primi sessant'anni di storia.

Nel congedarsi dal volume che ora il lettore possiede tra le mani, è necessario mostrare riconoscenza verso tutti coloro che lo hanno reso possibile. Le parole pronunciate il 5 e il 6 maggio 2022 sono divenute carta stampata solo grazie al patrocinio dei Dipartimenti di *Studi Linguistici e Letterari* (DISLL) e di *Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità* (DiSSGeA), e della Padova University Press (PUP). Grazie al prof. Rocco Coronato, al prof. Franco Tomasi e a tutto il collegio dei docenti della Scuola dottorale per il tempo e la cura che ci hanno riservato. Un ringraziamento ai docenti delle università italiane che con grande generosità hanno partecipato come keynote speakers: Adone Brandalise, Antonio Stramaglia, Gabriele Frasca, Elisabetta Bonvino. Anche se non figurano tra i curatori, i colleghi Andrea Colopi, Rossanna Chianura, Quiang Feng, Viviana Gallo e Nicola Perencin hanno dato un contributo indispensabile alla realizzazione del convegno. Infine, vogliamo esprimere profonda gratitudine ai dottorandi e alle dottorande che hanno trascorso con noi quelle intense giornate primaverili; in uno spirito di condivisione, di inclusività e di libertà espressiva che speriamo di lasciare in eredità ai colleghi e alle colleghe dei prossimi cicli dottorali.

I curatori del volume

Chiara Cappelli, Giorgia Gallucci, Franco M. T. Gatti,
Ludovico Monaci, Stefano Rossi, Francesca Samorì,
Aldo Stabile, Pietro Vesentin

1. INDIVIDUO, SOCIETÀ, LINGUAGGI

**Adattarsi alla metropoli oppure perire.
La narrazione degli emarginati nei *Großstadtromane*
della Repubblica di Weimar**

Pia Carmela Lombardi

Università degli Studi di Trento - Universität Augsburg

Durante i «roaring twenties», i ruggenti anni Venti, Berlino riflette con le sue mirabolanti trasformazioni e i suoi innumerevoli volti i tentativi di una neonata repubblica che cerca di lasciarsi alle spalle la Grande Guerra e i rovinosi anni successivi. La metropoli tedesca diventa il catalizzatore di nuove mode, di nuovi consumi e di una nuova cultura, incentrata soprattutto sulla nascita e sulla diffusione di mass-media come il cinema e la radio. I continui mutamenti di Berlino, oltre ad affascinare e ad attrarre, generano innovative narrazioni e importanti riflessioni sugli effetti che si possono registrare nella vita e nella coscienza del singolo: è il caso del romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin (1929). È proprio quest'ultimo, con il suo *Großstadtroman*, a presentare al lettore un'immagine della città più realista e a introdurre personaggi che, per quanto tentino di adattarsi alla velocità della metropoli, rimangono invischiati nella sua rete di miseria ed emarginazione. È il caso di Fabian e Doris, protagonisti dei romanzi di Erich Kästner e di Irmgard Keun, ma anche di Elli e di Hannes, eroi sfortunati delle narrazioni di Lili Grün e di Hans Fallada. Il presente contributo intende analizzare i vari tentativi di adattamento di Fabian, Doris, Elli e Hannes e le diverse forme di emarginazione che Berlino, metropoli simbolo della modernità ma anche vittima di una crisi economica e sociale, riserva a queste coppie ideali di rifiutati.

Großstadtromane, Berlino, emarginazione, metropoli, Repubblica di Weimar, primo Dopoguerra

Introduzione

Se Roma rappresenta, nella tradizione del Grand Tour, la capitale classica per eccellenza, Londra l'ambientazione più rappresentativa dei romanzi di Dickens e Parigi la città simbolo dalla fine del Settecento – con la Rivoluzione francese – alla Belle Époque, Berlino può dirsi il principale «Ort der Moderne»¹ durante il primo Dopoguerra. È difficile trovare un'altra città come la capitale della Repubblica di Weimar che, tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, funga da emblema della modernità, della velocità e del progresso. Berlino, durante i suoi «Goldene Zwanziger», si offre agli occhi di tutti come una *Weltstadt* in continuo mutamento e una metropoli dinamica dall'assetto urbano inconcluso; tutti questi elementi hanno certamente contribuito a rendere la capitale della Repubblica tedesca un luogo ricco di fascino per i tanti che si trasferirono dalla provincia.

Raramente, nella letteratura tedesca, la città ha svolto un ruolo “da protagonista” come Roma, Londra e Parigi. Se si parla di Berlino, poi, i casi sono ancora più limitati, almeno fino ai romanzi di Theodor Fontane. È grazie a questo autore, infatti, che oggi si può comprendere e conoscere meglio la Germania della seconda metà del XIX secolo. Nei suoi testi però la capitale prussiana e poi del Reich diventa lo sfondo ideale delle vicende che vedono come protagonista l'aristocrazia oppure il *Bürgertum* e il lettore ne ha soltanto una percezione lontana e indistinta.² Le miserie della città fanno il loro ingresso letterario con il naturalismo, ma l'attenzione per Berlino si rinnova con il passaggio al nuovo secolo: la capitale guglielmina è la città infernale degli espressionisti in una sorta di atmosfera profetica. Berlino termina così di essere l'elegante scenografia di Fontane e si trasforma nella rappresentazione stravolta e minacciosa che riflette il tormento dell'uomo agli inizi del XX secolo.

Georg Heym con il suo sonetto *Der Gott der Stadt* offre l'immagine migliore della Berlino concepita dagli espressionisti: un dio terribile che ingoia tutto ciò che la abita e la circonda, una città in costante crisi sull'orlo del baratro:

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.

¹ K.R. SCHERPE, *Berlin als Ort der Moderne. Literarische Darstellungen und kulturelle Inszenierungen der Großstadt*, «Studi Germanici», 1992, n. 30-31, pp. 201-224.

² F. ARZENI, *La legge del caos: città e anti-città nella cultura di Weimar*, «Studi Tedeschi», 1986, n. 1-3, pp. 285-318.

Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
 Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
 Die letzten Häuser in das Land verirrn.

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
 Die großen Städte knieen um ihn her.
 Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
 Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
 Der Millionen durch die Straßen laut.
 Der Schlotte Rauch, die Wolken der Fabrik
 Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

Das Wetter schwält in seinen Augenbrauen.
 Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
 Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
 Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
 Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
 Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
 Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt.³

Con l'avvento della Repubblica di Weimar, gli anni tragici della Grande Guerra lasciano spazio a tempi a tratti ugualmente tormentati. Berlino, con i suoi ritmi incalzanti e frenetici, diventa la città descritta da Döblin in *Berlin Alexanderplatz*, modello esemplare dei *Großstad-tromane* che affrontano spesso i grandi temi della morale, della donna, della miseria postbellica e delle nuove forme di divertimento.⁴

La storia della Repubblica di Weimar si costruisce, dunque, su una narrazione della metropoli in costante mutamento, in continua fibrillazione, tempio sacro dello sviluppo tecnologico che, quasi per reazio-

³ Sopra un blocco di case sta seduto, / gli cingono la fronte i venti neri, / e guarda irato ove laggiù, sperduti, / si confondono gli ultimi quartieri. / Accende il rosso ventre, a Baal, la sera, / e le grandi città stanno in ginocchi / a lui d'intorno. Innumeri rintocchi / salgon dalla marea di torri nera. / Danza di coribanti per le strade / rimbomba il ritmo della folla. Denso / di ciminiere e fabbriche a lui sale / il fumo, come nuvola d'incenso. / Sulle sue sopracciglia il tempo abbuia. / Nella notte sprofonda ormai la sera. / Intorno alla sua chioma, irta di furia, / come avvoltoio rotea la bufera. / Nel buio tende il pugno suo massiccio. / Lo scuote. Un mar di fuoco avvampa intorno / per una via, crepita il fumo arsiccio / e la divora, finché spunta il giorno. Traduzione di Paolo Chiarini in P. GELLI (a cura di), *Poesia europea del Novecento, 1900-1945*, SKIRA Editore, 1996, pp. 502-505.

⁴ Cfr. B. WEYERGRAF (a cura di), *Literatur der Weimarer Republik, 1918-1933*, Hanser, 1995. S. BECKER, *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, wbg Academic, 2018. N. ROSSOL, B. ZIEMMAN (a cura di), *Aufbruch und Abgründe. Das Handbuch der Weimarer Republik*, wbg Academic, 2021.

ne, può provocare conseguenze di diversa natura: non solo una certa nostalgia per una realtà che si trova al di fuori della cerchia urbana (ad esempio, la provincia), ma anche delle contraddizioni lancinanti causate dalla sua vita intensa, di cui ci parla Georg Simmel già nel 1903. Egli rintraccia nella metropoli la fonte di logoranti tensioni nella psiche umana che spinge il singolo, incapace di farvi fronte, verso lo scetticismo, l'indifferenza e l'isolamento. Rappresentante per eccellenza di ciò è il blasé, l'abitante che vive la metropoli con quell'indifferenza che è l'unico strumento a sua disposizione per difendersi dalle innumerevoli percezioni dell'esperienza moderna.⁵ Poco dopo, anche Franz Hessel concepisce la figura del flâneur che, camminando senza meta per la città, si estranea dalla realtà metropolitana, cercando di mimetizzarsi e di isolarsi dalla sua moltitudine.⁶

Non si può ritenere certo che Berlino, nei suoi «anni ruggenti», sia stata davvero la capitale dell'immoralità e del vizio tout court; sicuramente, l'allontanamento dal «rassicurante e semplice mondo contadino»,⁷ le grandi trasformazioni dei costumi, dell'atteggiamento femminile e dell'aspetto urbano (con la nascita di nuovi luoghi per il divertimento) contribuirono a creare un'immagine della città in cui tutto era permesso.⁸ Non si può, inoltre, non considerare l'influenza che l'*american way of life* esercitò su una città oramai in crisi di identità con il cinema, la musica jazz, i balli come il foxtrot e le nuove mode. Negli anni Venti la Germania abbracciò il sistema economico, sociale e culturale americano, forse nella convinzione che questo fosse in grado di risolvere i gravi problemi del Dopoguerra. Tutto ciò contribuì alla fondazione di una cultura di massa, e non più di élite, prodotta prevalentemente dall'ambiente urbano⁹ e dalla ricerca di nuovi modi per soddisfare il piacere di vivere.

⁵ G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, 2013.

⁶ F. HESSEL, *L'arte di andare a passeggio*, Elliot Edizioni, 2011.

⁷ D. SCHUMANN, *Liberalizzazione e militarizzazione: la società postbellica della Repubblica di Weimar*, in C. CORNELISSEN, G. D'OTTAVIO (a cura di), *La Repubblica di Weimar: democrazia e modernità*, Il Mulino, 2022, p. 72.

⁸ Per comprendere ancora più profondamente il contesto di emancipazione e di liberazione dalla morale patriarcale che si viveva a Berlino si veda anche K. MANN, *La pia danza*, Gammalibri, 1983.

⁹ F. ARZENI, cit.

Fabian e Doris: una tragica coppia di emarginati

Introduco questo paragrafo dedicato ai romanzi di Erich Kästner e Irmgard Keun con una citazione tratta dall'«Appendice» in *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin: «Una stessa epoca può produrre indipendentemente e in punti diversi frutti simili, addirittura uguali». ¹⁰ Questa riflessione, rivolta in realtà a un confronto tra le narrazioni epiche di Joyce e Döblin, traduce bene i motivi della diffusione, tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, di una lunga serie di *Großstadtromane*, immancabilmente ambientati a Berlino. Una particolare condizione economica, un contesto culturale nuovo e assai peculiare della metropoli tedesca e una certa fibrillazione politica durante il periodo repubblicano hanno irrimediabilmente portato alla genesi di romanzi come quelli di Erich Kästner e di Irmgard Keun, di Lili Grün e di Hans Fallada.

Ovviamente, non si può non considerare il merito di Alfred Döblin nell'aver inaugurato con il suo romanzo epico una nuova tendenza narrativa in cui la vita del protagonista è indissolubilmente legata alla capitale tedesca. Anzi, si ha quasi l'impressione che in questi romanzi sia la metropoli stessa a decretare la fine (fisica o meno) dei vari Fabian e Doris in questione, quasi come se Berlino, riprendendo le parole di Walter Benjamin nel saggio *La crisi del romanzo. A proposito di "Berlin Alexanderplatz" di Döblin*, si comportasse da «dominatore tremendo, se si vuole. Un tiranno». ¹¹

Fabian. Storia di un moralista compare in Germania per la prima volta nel 1931 e in Italia nel 1933, non ottenendo però un buon successo di critica. Il suo autore, Erich Kästner, nato a Dresda nel 1899, raggiunge la popolarità soprattutto con i suoi romanzi per ragazzi che hanno come protagonista un fanciullo, Emil, e la sua banda di amici e che, a differenza delle altre opere, non saranno pubblicamente bruciati e censurati dal nazismo.

Nonostante la fama tardiva di *Fabian*, Kästner prova un certo affetto per questo personaggio "emarginato" della sua produzione narrativa: il protagonista è un giovane brillante con una morale atipica, «unica forma igienica» ¹² per quei tempi, alle prese con una Berlino che

¹⁰ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, BUR Rizzoli, 2010, p. 505.

¹¹ W. BENJAMIN, *La crisi del romanzo. A proposito di "Berlin Alexanderplatz" di Döblin*, in A. DÖBLIN, cit., p. 7.

¹² E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista ovvero L'andata a puttana*, Bompiani, 1980, p. 151.

di morale ha ben poco. Come il suo autore, Fabian giunge dalla provincia nella grande capitale e, per quanto sia un uomo intelligente e colto, finisce, con la crisi del '29, per affollare le anguste sale degli uffici di collocamento, dove «i disoccupati non si dedicano ad altro che a restarsene in attesa».¹³

Il destino di Fabian a Berlino appare sin dagli inizi segnato: per un moralista come lui non c'è spazio nei vari locali e luoghi di divertimento che frequenta assumendo, di volta in volta, una prospettiva che varia dall'interesse quasi antropologico al disgusto. Per il protagonista di Kästner, la metropoli tedesca è una città «manicomio»¹⁴ abitata da folli, dove «all'est c'è la delinquenza, in centro l'imbroglione, al nord la miseria e all'ovest il vizio».¹⁵ La Berlino di Fabian è lacerata da una sessualità sfrenata che colpisce indistintamente tutti¹⁶ e dall'invidia altrui che spinge al suicidio il suo migliore amico, l'idealista Labude. Oltre a ciò, è corrotta dall'ambizione, come nel caso della giovane Cornelia, unico e breve spiraglio di luce nella vita degradata e degradante di Fabian a Berlino e disposta a tutto pur di fare carriera nel cinema: «il successo aumenterà, crescerà l'ambizione e quanto più salirai, tanto maggiore sarà il pericolo di cadere. Con tutta probabilità Makart non sarà l'unico a cui dovrai concederti. C'è sempre qualche uomo che sbarra il cammino a una donna e col quale essa è tenuta ad andare a letto se vuole andare avanti. Ci farai il callo».¹⁷

L'unica via di salvezza dalla metropoli sembrerebbe il ritorno alla provincia e soprattutto al seno materno.¹⁸ La provincia diventa quindi nell'immaginario di personaggi come Fabian il simbolo di un ritorno a un passato puro, ingenuo, lontano dalla città tentacolare e immorale in cui, in maniera alquanto paradossale, ci si incontra di continuo come in un paese. Fabian però si rende ben presto conto che l'immobilismo

¹³ S. KRACAUER, *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, 2004, p. 77.

¹⁴ E. KÄSTNER, cit., p. 80.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Anche l'anziana proprietaria della camera ammobiliata di Fabian è vittima di questo erotismo senza freni: «Bisogna stare al passo coi tempi (...) La morale è cambiata. Ci si deve adeguare. Io tante cose le capisco. In fin dei conti non sono poi così vecchia» (...) Chissà, di notte probabilmente se ne stava a piedi nudi davanti alla porta del commesso viaggiatore Tröger e partecipava alle sue orge dal buco della serratura. Quella donna stava impazzendo. Talvolta lo guardava come se volesse spogliarlo». Ivi, p. 32.

¹⁷ Ivi, p. 149.

¹⁸ La figura materna, a differenza di quella paterna assente o di poca rilevanza, sembra essere una costante dei *Großstadtromane*.

e la corruzione della metropoli vivono anche nella provincia e che non vi è alcuna distinzione dalla città.

Il romanzo di Kästner sembra terminare con l'ennesimo tentativo di Fabian di fuggire e ritirarsi da tutto e da tutti in zone isolate, nella natura. Ma, come suggerisce il titolo originario del romanzo, ossia *Die Gang vor die Hunde* – espressione che in tedesco indica l'andare in rovina e che è stato tradotto in italiano come *L'andata a puttana* –, risulta tutto vano: in un'ultima scintilla di coscienza, Fabian muore nel fiume, cercando di salvare un bambino, pur non sapendo nuotare. Kästner, dunque, come in una sorta di morale di una favola, cerca di svelare al lettore quale possa essere il reale vantaggio di essere un moralista in città oppure in provincia, se il destino resta quello di soccombere.

Lo scintillante mondo del cinema rappresenta un'altra costante dei *Großstadtromane* e della cultura della Repubblica di Weimar degli «anni ruggenti». Sono molte le giovani che si trasferiscono a Berlino per cercare di raggiungere il successo, riuscendoci raramente. Questo particolare aspetto importato dall'*american way of life* è legato all'evoluzione di quei tempi della figura femminile e Doris, la protagonista del romanzo di Irmgard Keun *Doris. La ragazza misto seta*, riflette tale mutamento della donna da angelo del focolare del periodo guglielmino a femmina emancipata sessualmente che aspira a sentirsi realizzata e a fare fortuna nella grande metropoli. Questo senso di “modernità” traspare anche dal titolo tedesco, *Das kunstseidene Mädchen*, che richiama i nuovi materiali utilizzati per le calze femminili, tra i quali la seta artificiale. Dunque, una componente fondamentale dell'abbigliamento per donna prende le distanze dalle mode del passato, cercando di tenere il passo con i tempi moderni. Questa idea della “nuova donna” diventa al tempo della Repubblica di Weimar un vero e proprio fenomeno mediatico. Su riviste oppure nei film,¹⁹ la figura femminile viene

¹⁹ Non soltanto gli studi cinematografici statunitensi, ma anche quelli tedeschi propongono a partire dagli anni venti film in cui si fa uso della nuova immagine femminile. Di solito in queste pellicole si trovano giovani e carine segretarie che, grazie alla loro prestanta fisica, riescono ad attirare un ricco amante e a fare così il loro ingresso in società. Anche da un romanzo di Keun, *Gilgi, una di noi*, fu girato un film che in Germania ricevette plausi e critiche dal mondo politico. Se da una parte il movimento femminista rigettava una simile immagine femminile (Gilgi, giovane donna in carriera che ama intrattenersi con accompagnatori diversi, una volta scopertasi incinta, decide di portare avanti la gravidanza senza il padre del bambino), dall'altra il socialista *Vorwärts*, pubblicando a puntate il romanzo di Keun, cerca di attirare l'elettorato femminile, dando spazio ai racconti sulle reali condizioni lavorative delle donne

ora rappresentata come simbolo di sportività e di indipendenza, senza però intaccare «il tradizionale, e prevalente, modello imperniato su matrimonio e maternità».²⁰ La “nuova donna” tedesca, a differenza del tipo francese alla “garçonne”, emana salute e ottimismo e ha successo nella vita lavorativa e privata. È interessante notare come questo modello femminile cerchi di prendere piede in Germania tra mille contraddizioni: se da una parte, infatti, si segnalano i tentativi dei *Bund Deutscher Frauenvereine* (il movimento femminile tedesco) di imporre i valori sopracitati del matrimonio e della maternità contro l’uso di contraccettivi, l’aborto e una sessualità più libera, dall’altra molte giovani, impegnate oramai nel terzo settore, realizzano che è impossibile raggiungere l’indipendenza economica e fare carriera, sposare un uomo di una certa levatura sociale e non essere soggette alle molestie dei superiori.

Per il suo romanzo, Irmgard Keun si ispira alla scrittrice statunitense Anita Loos e al suo *I signori preferiscono le bionde*, pubblicato nel 1925. Non si tratta però di una ripresa tout court della storia narrata da Loos (Lorelei, la protagonista, usa il suo charme per attirare ricchi amanti e attuare la sua scalata sociale). Al contrario, nel romanzo di Keun si riflette la disillusione e il disincanto del sogno americano, anche riguardo il modello femminile. Ciò che resta dello scintillante mondo hollywoodiano di Loos è sicuramente lo stile “cinematografico” usato dalla scrittrice per narrare la storia di Doris. Questo si può notare, ad esempio, quando la protagonista si racconta nel suo diario come in una sorta di film («quando mi rileggo è come al cinema, mi rivedo nelle immagini»),²¹ va in giro in taxi («a ogni angolo negozi di sigari, cinema, *Il congresso si diverte*, Lilian Harbey bionda, pasticcerie, e numeri civici illuminati e non, e binari...»)²² oppure durante la passeggiata per le strade di Berlino che Doris propone a un suo vicino di casa, cieco e innamorato di lei, prima di essere lasciato in un centro di accoglienza. In quest’ultimo caso, la giovane si descrive all’amico come se un terzo occhio stesse riprendendo le loro mosse e mostrandole su uno schermo: «nel ronzio dell’aria giallastra mi chiede che aspetto ho. Be’, è strano, perché vorrei vedermi dall’esterno e dirgli la verità

impegnate nel settore terziario. Cfr. G. BERGHAUS, *Girlkultur. Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany*, «Journal of Design History», 1988, vol. 1, n. 3-4, pp. 193-219.

²⁰ D. SCHUMANN, cit., p. 77.

²¹ I. KEUN, *Doris. La ragazza misto seta*, L’Orma, 2017, p. 9.

²² Ivi, p. 118.

e non le cose che mi raccontano gli uomini, sembri così, sembri colì, considerando che poi sono vere soltanto a metà». ²³

Doris rappresenta in ogni caso il nuovo tipo di donna: si vuole arricchire facendo cinema, è estremamente materialista e alquanto libertina sessualmente. Ad esempio, riferendosi a uno dei suoi tanti amanti, ammette di aver trascorso la notte con lui semplicemente «perché mi sembrava scortese che avesse speso così tanti soldi per niente». ²⁴ Per quanto possa desiderare di trovare l'anima gemella (aspetto piuttosto condizionato dalle pellicole cinematografiche), Doris sa che il sesso è quella moneta di scambio che potrebbe aiutarla ad avere successo nella vita. Al contempo, la protagonista, che veste calze misto seta, ²⁵ dimostra anche come questa nuova tipologia femminile non riesca quasi per nulla a farcela nella grande metropoli. In effetti, quello di Keun è un romanzo in cui la donna raramente ha successo ed è soddisfatta di sé. Chi ce la fa davvero, alla fine, sono unicamente le mogli dei ricchi uomini di provincia, che possono permettersi pellicciotti che non sono altro che simbolo di una scalata al successo oramai compiuta.

Doris, dunque, a Berlino non ha alcuna possibilità di farcela, per quanto abbia rubato un pellicciotto e, quindi, sia convinta di avere già la vittoria in tasca perché questo dovrebbe suscitare in chi la guarda rispetto e soggezione. ²⁶ Il suo sogno di diventare un'attrice si scontra con la dura realtà della città: per quanto tenti di raccogliere attorno a sé vestiti e gioielli che, a detta di Doris, dovrebbero rappresentare il suo biglietto d'ingresso nella società e nel mondo del cinema, dopo alcuni mesi comprende che la sua mancanza di educazione e di istruzione ha inevitabilmente influito sulla sua esistenza a Berlino. A tutto ciò, inoltre, si aggiunge un altro motivo di condanna da parte della metropoli: Doris, come Fabian, viene dalla provincia. L'unica grande differenza rispetto al protagonista del romanzo di Kästner sta nel fatto che

²³ Ivi, p. 90.

²⁴ Ivi, p. 84.

²⁵ Quella delle calze misto seta è un riferimento alla una moda già introdotto da Döblin in *Berlin Alexanderplatz*.

²⁶ Il "rapporto" che Doris crea con il suo pellicciotto è un tratto originale del romanzo di Keun. Se questo inizialmente, come si è visto, rappresenta il biglietto d'ingresso nel mondo dell'alta borghesia tedesca, nel corso della narrazione si trasforma nell'unico "salvagente" che la protagonista porta sempre con sé e in una sorta di ricordo fugace dei sogni di successo: «D'accordo, l'ho rubato. (...) Il mio pellicciotto ha un pelo così morbido, ne ha passate tante con me, abbiamo superato momenti difficili, e poi abbiamo un sacco di piccole cose in comune e così via. (...) il mio pellicciotto è rimasto con me. E io non lo posso abbandonare, non gliela posso fare una cattiveria simile». I. KEUN, cit., p. 177.

Doris nutre raramente, e soltanto nei momenti di massima solitudine, una certa nostalgia non tanto per la provincia in sé, ma per chi vi abita, ossia la madre e la sua amica del cuore, Therese. Inoltre, Doris vive la provincia come il grande ostacolo alla sua carriera cinematografica e ne fugge via, lasciando i suoi documenti alla madre, perché convinta di essere ricercata in tutta la Germania per il furto del pellicciotto: «certo che amo mia madre e mi manca, ma sono così felice di essere a Berlino. Finalmente la libertà, ed è qui che diventerò una stella».²⁷ Doris arriva a Berlino senza un'identità. Anzi, è convinta di poter finalmente dar sfogo nella capitale tedesca al suo nuovo "io" da attrice.

Il romanzo di Keun mostra al lettore la "discesa agli inferi" di una donna che in provincia avrebbe forse potuto vivere dignitosamente e che a Berlino, dopo i primi grandi entusiasmi («mi sono sentita avvolta da Berlino come dentro una coperta a fiori rossi fiammanti. (...) intorno a me è tutto un luccichio»),²⁸ si ritrova sola, emarginata da una società troppo presa dai suoi problemi e dal suo egoismo, senza né un presente né un futuro in una sala d'attesa di una stazione ferroviaria. La scrittrice consegna al pubblico anche uno spaccato molto interessante sulla vita nella Berlino weimariana e sull'emarginazione che subiva la donna nella metropoli tedesca: ladra per mera sopravvivenza dopo aver perso il lavoro, soggetta alla violenza maschile e alla dipendenza dagli uomini e prostituta per disperazione:

Ieri un uomo mi ha abbordata prendendomi per quella che non sono. Perlomeno, che non sono ancora. Qui intorno è pieno di prostitute, tantissime ad Alexanderplatz e sul Kurfürstendamm e a Joachimsthaler e alla stazione e ovunque. Le prostitute non sempre hanno l'aria da prostitute, ma hanno un passo così malfermo. Non le riconosci dal viso – lo vedo allo specchio –, più che altro dal modo di camminare, come se il cuore gli si fosse addormentato.²⁹

Dunque, il romanzo di Irmgard Keun rivela come il processo di emarginazione attuato dalla metropoli e dalla sua società non riguardi un unico o pochi personaggi (come nel caso di Fabian), ma un'intera categoria, anzi l'intero genere femminile. Keun ha voluto dimostrare come, a differenza del romanzo di Loos e dei film hollywoodiani, cercare di attirare uomini attraverso una strategia ben ponderata (ricoprendosi di bei vestiti e gioielli e facendo uso del proprio aspetto

²⁷ Ivi, p. 87.

²⁸ Ivi, p. 61.

²⁹ Ivi, p. 130.

fisico) non è altro che un'illusione che conduce inevitabilmente alla rovina e all'emarginazione. Doris, al termine del romanzo, comprende che il suo sogno di diventare una diva del cinema non può realizzarsi e, oramai piegata al suo destino, capisce che «forse anche se non sei una stella non è poi così grave»³⁰ e che il possibile matrimonio con un campagnolo conosciuto in stazione potrebbe essere la sua unica via d'uscita da un presente degradato.

Elli, Hans e Lämmchen: Berlino può concedere un lieto fine?

A questo punto del discorso, appare legittimo domandarsi se per i protagonisti di questi *Großstadtromane*, che cercano a Berlino una strada da seguire, possa esistere un finale diverso. Non un lieto fine ma una conclusione che non faccia presagire oppure, come nel caso di *Fabian*, annunci direttamente una misera fine. Ciò si può forse rintracciare nei romanzi di Lili Grün, giovane scrittrice austriaca, e Hans Faldada, uno dei più importanti autori della *Neue Sachlichkeit*.

Nata a Vienna e trasferitasi a Berlino verso la fine degli anni Venti, Lili Grün è la personificazione del nuovo tipo femminile degli «anni ruggenti». Desiderosa di esibirsi sui palcoscenici berlinesi, si sposta nella metropoli più vivace d'Europa dove però finirà per condividere i miseri onorari riservati a molti altri giovani artisti e cabarettisti. Questo destino ingrato ma ricco di speranze, ambizioni, sogni e, soprattutto, rapporti umani sani, sinceri e senza alcun doppio fine, Lili Grün lo traspone nel suo primo romanzo, *Herz über Bord* (nella traduzione in italiano *Tutto è jazz*) che non casualmente, all'epoca della sua pubblicazione nel 1933, venne accostato dalla critica all'opera di Irmgard Keun. Anche in questo *Großstadtroman* troviamo alcuni dei motivi già incontrati: il rapporto molto stretto con la madre (qui la figura paterna è completamente assente) e la nostalgia verso casa (non più la provincia ma Vienna), soprattutto quando Berlino non si dimostra così accogliente come si credeva agli inizi.

Elli è una giovane attrice e cabarettista che, insieme a un gruppo di amici artisti e intellettuali, aderisce a un collettivo teatrale (il «Jazz» del titolo) che si esibisce in un locale berlinese sul Kurfürstendamm. Il nome del gruppo è strettamente legato alle tendenze e alle nuove

³⁰ Ivi, p. 198.

mode importate dall'America e, in effetti, non è un caso che l'ideatore del collettivo utilizzi alcune parole chiave come «ritmo» oppure «moderni»:

Così ci chiameremo, e così saremo. È il ritmo scaturito dalle nostre macchine, il ritmo con il quale noi poveri tapini, bene o male, siamo cresciuti e abbiamo imparato a camminare. Jazz, glielo diremo così, è così che finalmente prenderemo la parola. Saremo moderni, ragazzi, saremo attuali, guai però a chi si azzarderà a voler fare il mondano.³¹

Inoltre, l'elemento teatrale rappresenta la grande novità di questo romanzo. Per quanto si parli di esperienze sul palcoscenico anche in Keun, qui il teatro non ha nulla di corrotto oppure degradante. Al contrario, Elli vive la recitazione in una maniera che potremmo definire ingenua, quasi pura: «dover fare teatro è una vocazione, (...) levarsi il vizio è più faticoso che smettere di bere o fumare o chissà che altro».³² Non ci sono registi o impresari che cercano di approfittare delle giovani attrici (per quanto più volte si faccia riferimento alla necessità di trovare un ricco amante che possa assicurare «il panino quotidiano»),³³ invidie tra comparse oppure colpi bassi; in *Tutto è jazz* la solidarietà e la collaborazione dominano, nonostante il contesto di povertà, «[la] crisi economica e [la] mancanza d'ingaggi»³⁴ e il disagio sociale di quei tempi che l'autrice non omette in alcun modo e che coinvolge Elli e i suoi amici:

se non ci volete avere, voi gente di oggi, voi tempi duri, se non sapete che farvene di noi, allora metteteci al muro e fate fuoco. Andiamocene via, smettiamola di vivere! Ah, è questo dunque? È questo il tedio dell'esistenza... quando si trema, si piange, ci si dispera di questa nostra vita, quando si vorrebbe vivere ma non è permesso, quando infine si rinuncia alla lotta, sconfitti e battuti, esausti e umiliati... allora è il suicidio! E dunque addio! Addio a domani e dopo, a ieri e ieri l'altro.³⁵

È indubbio che anche in questo caso avvenga un processo di emarginazione che riguarda soprattutto una categoria, ossia quella degli artisti: con questi ultimi la metropoli si rivela particolarmente severa ma, nonostante ciò, non spariscono la determinazione e i sentimenti di amicizia e umanità.

³¹ L. GRÜN, *Tutto è jazz*, Keller, 2018, p. 39.

³² Ivi, p. 69.

³³ Ivi, p. 23.

³⁴ Ivi, p. 20.

³⁵ Ivi, p. 175.

L'attrazione (e la rovina) che Berlino rappresenta per chi giunge dalla provincia è tematizzata anche da Hans Fallada (pseudonimo di Rudolf Ditzen) nel suo romanzo *E adesso, pover'uomo?* del 1932.³⁶ Come Döblin e Kästner, Fallada rientra in quel gruppo di scrittori della *Neue Sachlichkeit* (nuova oggettività) che, dopo la Grande Guerra, rifiuta la soggettività sfrenata degli espressionisti per mettersi al servizio del pubblico e della situazione attuale. Come Fontane, Fallada diventa un grande narratore della città capace di illuminare alcuni aspetti del passato e del presente tedesco ma, a differenza del romanziere ottocentesco, l'attenzione si focalizza sulle classi meno agiate che parlano *Plattdeutsch* oppure lo slang criminale. In particolare, la narrazione di Fallada si concentra sulle nuove condizioni tedesche (disoccupazione e tensioni politiche) che colpiscono non soltanto il singolo in quanto tale, ma anche come rappresentante di una categoria di lavoratori: gli impiegati, i cosiddetti «colletti bianchi».

Come molti altri personaggi incontrati finora, anche i due protagonisti del romanzo di Fallada, Johannes ed Emma (Lämmchen) Pinneberg arrivano dalla provincia a Berlino alla ricerca di un posto di lavoro che possa assicurare la sopravvivenza a loro e al bambino che verrà. La città dei Pinneberg appare diversa rispetto a quella caotica (e a tratti babilonica) di *Berlin Alexanderplatz*. Fallada, come in una sorta di reportage, descrive una Berlino con le sue strade e i suoi luoghi più famosi (la Friedrichstraße, il Tiergarten), con le sue attrazioni (i cabaret con le ballerine e i club di naturisti) e le sue contraddizioni, come la dilagante prostituzione tra le mogli dei disoccupati, che «non hanno nulla da sperare, sono prive di attrattiva, oppure, se sono carine, hanno un'espressione famelica, avida di denaro».³⁷

Tuttavia, la capitale della Repubblica di Weimar è anche, in questo romanzo, una sorta di rifugio per i due giovani sposini che vengono accolti (per quanto, all'inizio, fra mille peripezie e imbrogli) quando i soldi bastano per un'umile abitazione (in realtà inagibile), ma che vengono poi rigettati in una sorta di limbo quando sopraggiunge lo spettro della disoccupazione. I Pinneberg si ritrovano così a vivere in un

³⁶ La storia narrata da Fallada nel suo romanzo ripercorre per certi versi il suo vissuto personale. Fallada, infatti, fu a Berlino negli anni '30 e, senza lavoro e con moglie e figlio a carico, cercò in tutti i modi di sbarcare il lunario. Cfr. H. ASHBY TURNER JR., *Fallada for Historians*, «German Studies Review», 2003, vol. 26, n. 3, pp. 477-492.

³⁷ H. FALLADA, *E adesso, pover'uomo?*, Sellerio, 2022 (1 ediz. 2008), p. 542.

quartiere fuori Berlino, purtroppo lontano dalla più tranquillizzante provincia da cui provengono.

Se, nei romanzi esaminati poco sopra, le problematiche storico-sociali di cui soffre la Repubblica di Weimar svolgono un ruolo più marginale seppur presente (si pensi, ad esempio, alla giovane Elli che per giorni non può mangiare perché disoccupata), in *E adesso, pover'uomo?* queste rappresentano il tormento principale dei protagonisti. E non si teme soltanto il momento in cui Hannes sarà licenziato dai magazzini Mandel («può succedere da un giorno all'altro che si ritrovi qui come loro [i disoccupati], non può farci niente»),³⁸ ma anche l'«imbruttimento» che questa lotta per la sopravvivenza ha prodotto in chi lavora nel settore terziario: gli impiegati, le segretarie, le stenografe, i commessi. Il povero Pinneberg si lamenta spesso di questa mancanza di solidarietà e della ferocia tra i colleghi (tranne pochissime eccezioni) che come in una «stradina a luci rosse (...) esultava[no], quando gli riusciva di strappare un cliente al collega».³⁹ Tutto ciò, alla fine, «mescolato» alle tensioni politiche⁴⁰ e all'antisemitismo,⁴¹ contribuiranno al suo licenziamento.

A questo si aggiunge l'indifferenza delle istituzioni della Repubblica, cui Fallada allude nell'episodio che vede il povero Hannes in uno dei tanti uffici di Berlino per richiedere l'assegno di maternità. I modi bruschi e freddi degli impiegati non sono un'invenzione dello scrittore, ma sottolineano come, pure in una nazione che afferma di avere il migliore e più avanzato sistema di welfare del mondo occidentale, questo venga amministrato in un modo quasi alienante per chi cerca di farne uso:

Il giovanotto [l'impiegato] fissa Pinneberg, Pinneberg fissa il giovanotto. Sono vestiti entrambi in maniera molto decorosa, Pinneberg c'è obbligato, se non altro, per via del suo mestiere, sono entrambi ben puliti e rasati, hanno entrambi le unghia in ordine, ed

³⁸ Ivi, p. 221.

³⁹ Ivi, p. 325.

⁴⁰ È interessante notare come, nel 1934, in una nuova edizione di *Kleiner Mann, was nun?*, Fallada rimuove la designazione «nazista» dal suo romanzo ed evita qualsiasi riferimento negativo al partito.

⁴¹ Fallada è stato spesso accusato di antisemitismo, ma in questo suo romanzo non se ne trova una reale traccia. Per quanto ci possa essere una caratterizzazione negativa del signor Bergmann, primo datore di lavoro ebreo di Pinneberg, Fallada non rivela nessuna tendenza antiebraica. Il centro commerciale Mandel dove lavora Hannes a Berlino, appartenente a una famiglia ebrea, ad esempio, non segue nessuna politica di assunzioni favorevole a persone di fede ebraica. Cfr. ASHBY TURNER JR., cit.

entrambi sono impiegati. Ma entrambi sono nemici fra loro, nemici mortali, dal momento che uno è seduto dietro il bancone e l'altro sta in piedi di fronte a lui. Il primo vuole ciò che considera un suo diritto, e che l'altro però considera una seccatura.⁴²

Il *kleiner Mann* del titolo senza più un lavoro e senza neanche più un'identità (rappresentata da quel colletto un tempo bianco che Hannes strappa via dopo il licenziamento) diventa così un rifiuto di Berlino: non può più viverci, non può più accostarsi ai negozi di *delikatessen*, aperti soltanto per gente danarosa, ed è cacciato e inseguito dalla polizia come un criminale che attenta al decoro della città perché «la povertà non è soltanto miseria, la povertà è anche un reato, la povertà è un marchio, la povertà è sospetta».⁴³ L'unica soluzione alla domanda del titolo «e adesso?» è per Fallada la fuga in una vita in famiglia idealizzata e apolitica, in cui a reggere le redini di tutto non è più l'uomo, bensì Lämmchen, forse l'unica vera eroina del romanzo. Per quanto vivano con i pochi marchi che riesce a guadagnare cucendo (un'attività che, ironia della sorte, all'inizio della storia la annoiava molto, mentre ora prevede un futuro da sartina), Lämmchen non perde la fiducia in ciò che sarà e, soprattutto, nell'onestà che il marito deve preservare dalla disperazione:

gli altri qui vanno a rubare la legna per avere di che riscaldarsi. Non mi sembra una cosa così grave, sa, però ho detto a mio marito, tu non devi farlo. Non deve scendere così in basso, Jachmann, non deve! Questo almeno gli deve rimanere. Un lusso – certo, può essere, ma è il nostro unico lusso, me lo tengo stretto, comunque vadano le cose, Jachmann.⁴⁴

Nel romanzo di Fallada, in cui la parte più consistente è intitolata proprio «Berlino», la metropoli svolge due importanti ruoli: da una parte, come già visto, è una promessa di felicità che però si trasforma in un incubo che condanna chi non supera la sua “selezione naturale”; dall'altra è un motivo in più di vicinanza familiare e di sostegno amoro che soltanto due anime affrante e al contempo resistenti come quelle dei Pinneberg possono assicurarsi, il cui amore si spinge lontano dalle «brutture della terra fin verso stelle».⁴⁵

⁴² H. FALLADA, cit., pp. 405-406.

⁴³ Ivi, p. 545.

⁴⁴ Ivi, p. 553.

⁴⁵ Ivi, p. 561.

Conclusioni

Fra i diversi temi centrali dei *Großstadtromane*, quello dell'emarginazione è un fil rouge che lega le diverse narrazioni. Berlino, all'apparenza la più vivace metropoli d'Europa dei «Goldene Zwanziger», il luogo in cui le novità dell'*american way of life* (i cinema, i cabaret, la musica jazz) si incontrano e scontrano con lo sviluppo tecnologico e urbano, non è una città adatta per una certa categoria di persone: per i moralisti come Fabian, per la donna, sia questa più o meno emancipata, per i giovani artisti e per quei lavoratori che cercano di assicurare un'esistenza onesta e dignitosa a sé e ai propri cari.

La città diventa un luogo inospitale per questi personaggi, attuando processi di emarginazione più o meno violenti, più o meno definitivi. Da ciò si può evincere come, a differenza di tante altre celebri ambientazioni di vari romanzi, Berlino instauri un rapporto di odio e amore con chi la abita. Questa metropoli, «una città meravigliosa, ma [in cui] non hai mai l'impressione di sentirti a casa»,⁴⁶ può dare la sensazione di esaudire sogni, mentre in realtà getta nell'abisso più oscuro.

I *Großstadtromane* presi in esame per questo contributo sono la chiave di volta per comprendere la cultura di un determinato periodo storico e l'«aura»,⁴⁷ la realtà di una ben precisa epoca. In questo caso, i testi di Kästner, Keun, Grün e Fallada narrano non solo la storia di alcuni individui, ma anche l'evoluzione di un'intera società verso il 1933 *annus horribilis*.

Inoltre, è interessante notare come soprattutto il periodo repubblicano abbia influenzato la notevole produzione letteraria di quegli anni: non soltanto gli autori presentati in questo contributo, ma anche altri (si pensi, ad esempio, a Erich Maria Remarque, Vicki Baum e Anna Seghers) hanno sentito la necessità di narrare le condizioni tedesche tra la Grande Guerra e l'ascesa del nazismo e di collocare i propri racconti prevalentemente a Berlino. La capitale tedesca, dunque, con la sua storia e le sue evoluzioni, diventa per questi scrittori lo specchio della Germania: le diverse crisi che la Repubblica di Weimar attraversa hanno sempre, come in una sorta di effetto domino, delle ripercussioni su Berlino. Se, dunque, da una parte la città è l'espressione vitale degli sconvolgimenti culturali e sociali del periodo repubblicano, dall'altra

⁴⁶ I. KEUN, cit., p. 81.

⁴⁷ M. MALATESTA, *Il romanzo: testimonianza e rappresentazione*, «Contemporanea», 2005, vol. 8, n. 4, p. 698.

è vittima, insieme ai protagonisti dei romanzi che abbiamo incontrato, della crisi del Dopoguerra che investe tutta la Germania.

Bibliografia

- F. ARZENI, *La legge del caos: città e anti-città nella cultura di Weimar*, «Studi Tedeschi», 1986, n. 1-3.
- H. ASHBY TURNER JR., *Fallada for Historians*, «German Studies Review», 2003, vol. 26, n. 3.
- S. BECKER, *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, wbg Academic, 2018.
- W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, 2008.
- G. BERGHAUS, *Girlkultur. Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany*, «Journal of Design History», 1988, vol. 1, n. 3-4.
- C. CORNELISSEN, G. D'OTTAVIO (a cura di), *La Repubblica di Weimar: democrazia e modernità*, Il Mulino, 2021.
- A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, BUR Rizzoli, 2010.
- H. FALLADA, *E adesso, pover'uomo?*, Sellerio, 2022.
- P. GELLI (a cura di), *Poesia europea del Novecento, 1900-1945*, SKIRA Editore, 1996.
- L. GRÜN, *Tutto è jazz*, Keller, 2018.
- F. HESSEL, *L'arte di andare a passeggio*, Elliot Edizioni, 2011.
- E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista ovvero L'andata a puttana*, Marsilio, 2010.
- I. KEUN, *Doris. La ragazza misto seta*, L'Orma, 2017.
- H. KIESEL, *Erich Kästner*, C.H. Beck, 1981.
- C. KLEIN, *La Repubblica di Weimar*, Mursia, 1970.
- S. KRACAUER, *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, 2004.
- I. LORISKA, *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*, Haag+Herchen Verlag, 1985.
- G. MAI, *La Repubblica di Weimar*, Il Mulino, 2011.
- M. MALATESTA, *Il romanzo: testimonianza e rappresentazione*, «Contemporanea», 2005, vol. 8, n. 4.
- T. MERGEL, *Parlamentarische Kultur in der Weimarer Republik. Politische Kommunikation, symbolische Politik und Öffentlichkeit im Reichstag*, Droste, 2002.
- L. PERRONE CAPANO, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, Artemide, 2019.
- D.J.K. PEUKERT, *La Repubblica di Weimar. Anni di crisi della modernità*

- classica*, Bollati Boringhieri, 1996.
- N. ROSSOL, B. ZIEMMAN (a cura di), *Aufbruch und Abgründe. Das Handbuch der Weimarer Republik*, wbg Academic, 2021.
- I. SCHIKORSKY, *Erich Kästner*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.
- L. SCHULLER, *Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik. Marieluise Fleisser, Irmgard Keun und Gabriele Tergit*, Aisthesis Verlag, 2005.
- K.R. SCHERPE, *Berlin als Ort der Moderne. Literarische Darstellungen und kulturelle Inszenierungen der Großstadt*, «Studi Germanici», 1992, n. 30-31.
- G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, 1995.
- R. THALMANN, *La Repubblica di Weimar*, Edizioni scientifiche italiane, 1995.
- E.D. WEITZ, *La Germania di Weimar. Speranza e tragedia*, Einaudi, 2008.
- B. WEYERGRAF (a cura di), *Literatur der Weimarer Republik, 1918-1933*, Hanser, 1995.

**«Il peso di un padre»:
canone ed eversione nella prima produzione poetica
di Carlo Bordini**

Riccardo Innocenti

Università per Stranieri di Perugia

Federico Masci

Università degli Studi di Torino

Il presente intervento si propone di rintracciare nella produzione poetica di Carlo Bordini degli anni Settanta e Ottanta gli elementi stilistici capaci di descrivere il suo rapporto conflittuale nei confronti della già affermata neoavanguardia, il suo recupero di istanze appartenenti alle avanguardie storiche istituzionalizzate e la sua appartenenza alla controcultura degli anni Settanta. Quando Bordini, dopo anni di militanza politica, esordisce con il ciclostilato *Strana categoria* nel 1975, in consonanza con il clima della produzione culturale degli anni Settanta, il campo letterario italiano è in forte ridefinizione. Questa modificazione avviene seguendo direzioni diverse, ma per quanto riguarda «il conflitto tra la poesia [...] e la storia che il clima del secondo dopoguerra fa deflagrare», risulta chiaro il progressivo processo di «disallineamento, o di [...] deterritorializzazione forzata, che si acquiscono sempre di più rispetto al passato». Riguardo ai poli principali del sistema di posizionamenti che si andava definendo allora, Bordini scelse una posizione eccentrica ricercata in virtù del senso d'inappartenenza e del rifiuto di ogni tipo di autorità. Pur avendo avuto modo di entrare in contatto con Giorgio Manganelli e con Elio Pagliarani, Bordini si distanziò anche dal Gruppo 63, rifiutando la riduzione dell'io che caratterizzava la neoavanguardia. L'estraneità rispetto alle posizioni del Gruppo 63 sembrerebbe essere messa in discussione dall'utilizzo di tecniche di manipolazione del testo presenti in tutte le raccolte di Bordini prese in esame. Questi elementi testimoniano invece il riutilizzo

di pratiche artistiche proprie di scrittori già appartenenti al canone del modernismo europeo, e più in generale un rapporto dialogico con la tradizione letteraria europea fra XIX e XX secolo. Bordini adattò queste risorse alla temperie dello «spontaneismo» degli anni Settanta, che trovava nella pratica artistica uno strumento per analizzare la realtà partendo dal sé. Individuando gli elementi stilistici frutto del dialogo con momenti canonizzati delle forme poetiche novecentesche, si vorrebbe dimostrare come Bordini mise in pratica una strategia di adattamento che gli permise di contribuire alla contestazione degli istituti ereditati dalla tradizione letteraria tramite una sperimentazione di segno opposto rispetto a quella neoavanguardista.

Letteratura italiana contemporanea, poesia degli anni Settanta, Carlo Bordini, sperimentalismo, canone

Carlo Bordini negli anni Settanta

In un articolo apparso nel 2016 su *Le parole e le cose* Stefano Giovannuzzi e Beatrice Manetti potevano riscontrare, nell'introdurre il volume di atti di convegno *Poesia '70-'80: Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, una difficoltà oggettiva del dibattito critico sviluppatosi sulla poesia italiana degli anni Settanta e Ottanta. A differenza delle categorie critiche e concettuali che potevano aver permesso di mappare, non senza difficoltà e senza per questo produrre forzose uniformità, alcuni momenti della tradizione poetica italiana, vedi l'ermetismo (o quella che Pier Vincenzo Mengaldo definiva la necessità di dedurre una "grammatica ermetica" «in una sorta di decalogo stilistico dell'ermetismo più audace»), o anche la centralità dei fenomeni sperimentalisti negli anni Sessanta, il trattamento storiografico degli anni Settanta sembra dimostrare l'impossibilità di:

[...] ricomporre in un discorso organico una serie di microfratture storiche, in realtà più dichiarate che effettive, e un pulviscolo di voci reciprocamente estranee, nessuna delle quali sembra rappresentare un'operazione culturale veramente forte, tale da fondare un modello simile a quello che, nella prima metà del Novecento, hanno rappresentato l'asse Ungaretti-ermetismo oppure, in modo assai

diverso, Montale¹.

Proprio per questo motivo, nel confronto diretto con la letteratura degli anni Settanta, e secondo le opinioni dei curatori, può essersi diffusa una prospettiva critica parzialmente bloccata:

[...] in una sorta di nichilismo che cataloga e antologizza, ma rinuncia a qualsiasi ipotesi di sistemazione. Non a caso lo strumento principe di indagine della poesia contemporanea non è il saggio di ricostruzione storica, ma appunto l'antologia o la scheda analitica sul singolo autore. Ricordiamo fra gli esempi più significativi dell'ultimo decennio *Poeti Italiani del secondo Novecento* di Cucchi e Giovanardi (2004), *Dopo la lirica* di Testa (2005), *Parola plurale* (2006)².

Se da una parte quindi ad essere rintracciato è un discorso sugli anni Settanta che, pensandosi in rapporto a ciò che viene prima, tenta di rendere funzionale una ipotetica assenza di ordinamento, dall'altra risulta non meno significativa, in termini deteriori, una immagine della letteratura degli anni Settanta capace di definirsi solo a contatto con quella degli anni Ottanta. Per capirsi, una distinzione fondata sul rapporto tra «il decennio della post-avanguardia, gli anni Settanta, segnati dal riemergere della poesia-poesia e dalla riaffermazione di una postura lirica, e gli anni Ottanta, caratterizzati piuttosto da un ritorno alle forme tradizionali, che può essere inteso come ritorno al mestiere, o ritorno all'ordine»³. Questa visione dicotomica delle differenze istituibili tra i decenni lascia, com'è facile immaginare, molti spazi aperti, dinamiche di contrasti e persistenze che fanno intuire una immagine molto meno pacificata del periodo, non solamente rubricabile tra neoavanguardia, esperienze tradizionali e ripensamento del ruolo della poesia nella società, e le conseguenze dell'ormai evidente definizione di un discorso dell'io. Volendo comunque offrire un tentativo di discorso organico, all'interno del quale inserire il caso che il nostro elaborato si occupa di affrontare, cioè quello di una parte del percorso autoriale di Carlo Bordini, si dovrebbe ricordare quanto, nel processo di ricostruzione storiografica della poesia degli anni Settanta, possa essersi diffusa una visione critica interessata anzitutto a evidenziare «la tendenza a considerare il testo a partire quasi esclusivamente dall'espressività soggettiva»⁴. Se nelle forme poetiche degli anni Sessanta,

¹ S. GIOVANNUZZI, B. MANETTI, *Poesia '70 - '80*, «Le parole e le cose», 16 dicembre 2016, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=25441>>, (15 ottobre 2022).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ M. BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018, p. 11.

come scrive Maria Borio in *Poetiche e individui*, «lo stile e i contenuti sono pensati in modo da garantire che l'opera risulti costruttrice di senso, di una rappresentazione e di una interpretazione intelleggibili rispetto a un patrimonio di sapere letterario da condividere»⁵, e queste caratteristiche possono appartenere a esperienze diverse, come quelle di Sereni, Zanzotto, Risi, Giudici, oltre che allo sperimentalismo della neoavanguardia, gli anni Settanta paiono proiettare verso una espansione del campo del soggetto. Afferma infatti Enrico Testa in *Dopo la lirica* che «la questione del soggetto, come entità in bilico tra consistenza e dispersione, era in quel periodo all'ordine del giorno, come suggeriscono i libri con cui fanno il loro esordio i poeti più giovani, nati tra i primi anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta»⁶; significativi, tra gli altri, i nomi di Milo De Angelis, Valerio Magrelli, Roberto Mus-sapi. Bordini esordisce, in questo contesto, con il ciclostilato del 1975 *Strana categoria*, mostrando di partecipare più o meno parzialmente a quel processo di proliferazione delle sedi editoriali, come riviste, collane ed editori, che aveva garantito una dinamica di pubblicazione e espressione poetica più consistente rispetto all'immediato passato, ma anche di contribuire al processo di politicizzazione esplicita del discorso letterario e politico. Non è un caso che nelle *Memorie di un rivoluzionario timido*, progettato nel 1976 e concluso quasi quaranta anni dopo, questa volontà espressiva, che Bordini stesso definiva, non casualmente, *romantica*, possa essere giustificata retrospettivamente in simili termini:

Perché l'unica cosa veramente interessante che potrei scrivere, l'unica cosa veramente utile agli altri, sarebbe la storia della mia vita, della mia vita di militante lacerato e schizoide: una vita banale e drammatica, profondamente vile e a suo modo coraggiosa; raccontare di tutte le cazzate che ho fatto, e di come ho cercato di farle⁷.

Se quindi, di questo neo-individualismo che determina una scrittura confessionale incentrata sull'auto-espressività soggettiva, Bordini mostra, in forme che verranno giustificate successivamente, di riuscire a fare qualcosa, non meno conseguenze per la sua scrittura riesce ad avere, non solo tra anni Settanta e anni Ottanta, la consapevolezza di «uno sperimentalismo che destruttura la lingua non più a fini po-

⁵ Ivi, p. 10.

⁶ E. TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. 12.

⁷ C. BORDINI, *Difesa berlinese*, Sossella Editore, Roma 2018, p. 443.

litici ma, ad esempio, per una mimesi delle interazioni tra individuo e psicoanalisi»⁸. In contrasto con la portata ideologica ed estetica dello sperimentalismo neoavanguardista, senza che comunque rimangano prive di effetto, per dirla con Andrea AFRIBO, alcune «tecniche e propellenti, quali accumulazione automatica, plurilinguismo, iper-retorica, autonomia del significante al limite del *nonsense*»⁹, Bordini sembra partecipare a uno sperimentalismo che nasce senza filiazioni con il Gruppo 63 e che contemporaneamente apre verso una dimensione dell'auto-espressività ormai evidente dopo il Sessantotto, in forme però molto diverse, per nominare solo due autori tra i molti possibili, dai casi di Viviani e Ortesta. La riflessione bordiniana che, assieme alla redazione della rivista *Salvo imprevisti*, si compie attorno alla figura di Pasolini proprio nella seconda metà degli anni Settanta, permette poi di mettere in luce alcune caratteristiche di una poetica in via di formazione, capace di alimentarsi di alcuni ambiti concettuali molto influenti nel periodo:

[...] Pasolini (poeta scrittore linguista polemista critico regista) ha rappresentato in pratica, in se stesso, nel suo multiforme e frenetico lavoro, nient'altro che lo sviluppo in atto dei tre punti "teorici" esposti nell'editoriale del numero precedente che, come forse si ricorderà, erano i seguenti: 1) linguistica; 2) marxismo; 3) psicanalisi¹⁰.

Ma è sempre attraverso la stessa figura che risalta una strategia espressiva desiderosa di confrontarsi con il tentativo, che avrebbe dovuto essere pasoliniano, di «esprimere la realtà dei suoi traumi psichici, esprimere il dramma del suo impatto con la vita»¹¹, ma soprattutto di farlo «(...) dal di dentro, con i particolari»¹². È lecito supporre che anche a partire da simili confronti, già intorno alla seconda metà degli anni Settanta, Bordini sia arrivato a definire i contorni di una poetica dove l'espressione, l'esperienza di sé e l'autobiografismo potessero realizzarsi in una direzione di espressività massima dalla evidente tendenza autoanalitica, come è visibile in *Appunti per memorie di un rivoluzionario timido*: «Cioè: una volta trovata la via (che può essere

⁸ M. BORIO, *Poetiche e individui*, cit., p. 13.

⁹ A. AFRIBO, *Scommesse di una lingua senz'aura*, «Trecconi», 20 febbraio 2009, <https://www.trecconi.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/afribo.html>, (15 ottobre 2022).

¹⁰ F. MANESCALCHI et al., *Perché Pasolini*, in «Salvo imprevisti», *Numero speciale dedicato a Pasolini*, 7, III, gennaio-aprile 1976, p. 5.

¹¹ C. BORDINI, *Un coraggio a metà*, in «Salvo imprevisti», *Numero speciale dedicato a Pasolini*, cit., pp. 8-9, p. 9.

¹² *Ibid.*

quella del monologo interiore) aprire la falla e tirare fuori i tutti i casini, tutti. Mi verrà fuori tutto di un fiato. Mi ci vuole il contorno che rompa le inibizioni: poi quello da dire ce l'ho già tutto, senza sforzo»¹³. Il modello più influente per questa particolare disposizione sperimentale è costituito dalla psicoanalisi che, nel suo caso, non è solo sintomo di una contingenza storico-culturale¹⁴, ma è soprattutto, come suggerisce Guido Mazzoni nell'introduzione a *Un vuoto d'aria*, ultima raccolta edita di Carlo Bordini, «una macchina semiotica»¹⁵, fatta di tre livelli, proprio come le sedute di analisi:

[...] al centro c'è l'autobiografia, sopra l'autobiografia la riflessione sul vissuto, cioè il lavoro concettuale che è tipico della psicoanalisi [...], sotto la biografia c'è una rete di contenuti latenti, inconsci, preconsoci, onirici, impensati o puramente casuali che emergono all'improvviso attraverso associazioni, salti, rimugini onirismi, coazioni a ripetere¹⁶.

Psicoanalisi nella sua qualità di matrice formale, quindi, nella sua dimensione di strumento espressivo, ma anche, come si diceva, dichiarazione di poetica evidente nel testo *Poesia. L'unica che dica la verità*: «Amo la poesia perché quando scrivo so sempre da dove parto, e non so mai dove arrivo. Arrivo sempre in territori sconosciuti, e dopo ne so più di prima, Non scrivo quello che so, ma lo so mentre scrivo, e per me la poesia è sempre fonte di continue rivelazioni»¹⁷. Anche dal punto di vista filologico del resto, come ricorda Francesca Santucci in un intervento apparso su *L'ospite ingrato* nel marzo 2021, il lavoro di un Bordini che ritorna su se stesso «e ricomincia da capo»¹⁸ riflette chiaramente «le nevrosi di costruzione e decostruzione di certi impianti, licenziati infine con l'espunzione o l'aggiunta di una virgola»¹⁹ e testimonia, ancora, l'influenza del pensiero psicoanalitico come stru-

¹³ C. BORDINI, *Appunti per «Memorie di un rivoluzionario timido»*, in Id., *Il rivoluzionario timido*, «il veri», 76, giugno 2021, p. 11.

¹⁴ Nella seconda metà degli anni Settanta appare la traduzione dell'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari (1975), la ristampa di *Introduzione al narcisismo* di Freud (1976) e la traduzione del *Seminario* di Lacan (*Libro I*, 1978).

¹⁵ G. MAZZONI, *Gli insetti nell'ambra*, in C. BORDINI, *Un vuoto d'aria*, a cura di F. Santucci, Milano, Mondadori, 2021, p. XI.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ C. BORDINI, *Difesa berlinese*, cit., p. 333.

¹⁸ F. SANTUCCI, «*Cancellare un anno come si cancella una frase*». *Sulle carte di Carlo Bordini*, «L'ospite ingrato», 4 marzo 2021, <<https://www.ospiteingrato.unisi.it/cancellare-un-anno-come-si-cancella-una-frasesulle-carte-di-carlo-bordinifrancesca-santucci/>>, (15 ottobre 2022).

¹⁹ *Ibid.*

mento di espressione e correzione utile per circoscrivere globalmente il percorso bordiniano: «D'altra parte, gli autocommenti di Bordini sono numerosi tra le carte, e complementari all'opera stessa. Non c'è, in Bordini, distinzione tra autocommento e autoanalisi, opera e vita [...]»²⁰. Tra espressivismo e sperimentalismo però, l'altra tendenza con cui far reagire la poesia di Bordini è quella che riesce ad individuare, nel decennio dei Settanta, una dimensione del poetico parzialmente priva di densità storica perché «vincolata a una condizione in cui le comunità [...] e i valori collettivi sono sempre più fragili e meno importanti»²¹. Venire dopo l'esperienza della neoavanguardia e dopo l'esperienza collettiva del '68 ha un peso, a livello generazionale, nella misura in cui sembra apparentemente abolito, nel contesto culturale di riferimento, il senso di un confronto dialettico con la tradizione, per il quale da una parte, sempre per citare *Poetiche e individui*, «i giovani tendono a non riconoscere genealogie necessarie con i padri, spesso senza interessarsi alla profondità storica che ne separa le esperienze»²², mentre dall'altra «gli autori maturi affrontano un momento in cui la funzione della tradizione è stata ridimensionata e le loro poetiche si evolvono in molti casi verso la riflessione esistenziale»²³. Dico sembra perché altre opere recenti dedicate agli anni Settanta, come *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società* di Stefano Giovannuzzi, tendono a problematizzare gli anni Settanta in modo da individuare in questo periodo la compresenza tra una nuova poesia che è «espressione di una totalità e pienezza dell'essere, della presenza fisica nel mondo»²⁴, e nello stesso momento non tanto un processo di «azzeramento della memoria culturale e della consapevolezza della tradizione italiana»²⁵, ma un lavoro di contestazione e dislocazione dei modelli di riferimento che rende «davvero possibile portare al centro ciò che l'ufficialità ha relegato ai margini»²⁶. La percezione di questa distanza e di questo scarto, come scrive Giovannuzzi, «va di pari passo con la riappropriazione di una nozione, estranea agli anni Sessanta e alla neoavanguardia [...] di poesia poe-

²⁰ *Ibid.*

²¹ M. BORIO, *Poetiche e individui*, cit., p. 28.

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 29.

²⁴ S. GIOVANNUZZI, *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società*, Metauro, Pesaro 2021, p. 111.

²⁵ *Ivi*, p. 125.

²⁶ *Ivi*, p. 126.

sia»²⁷. Critici come Franco Fortini dal canto loro, osservando il campo della poesia degli anni Settanta, almeno per quanto testimonia l'antologia laterziana *I poeti del Novecento*, esemplificano questa persistenza perpetuando però una incomprensione: «Alcuni gruppi di autori [...] hanno ripreso un tipo di lavoro poetico relativamente indifferente alla realtà culturale circostante, fino a riprodurre atteggiamenti delle prime generazioni decadenti o del decennio ermetico, oppure a vantarsi di una reale assenza di memoria culturale e di passato»²⁸. Accanto allo spontaneismo quindi, ed ad alcune sue manifestazioni espressive, sussiste in questo periodo «una vistosa ridislocazione delle linee genealogiche, che azzerava quelle definite da una compatta stagione critica novecentesca, allargando senza pregiudizio l'orizzonte dei modelli disponibili»²⁹. In questo senso Bordini collabora, in funzione critico-polemica, a un processo di riscoperta e riutilizzo quasi generazionale di modelli appartenenti al modernismo europeo, tramite un confronto produttivo con la tecnica del *cut-up* e la riscrittura del poema *Zone* di Apollinaire, dimostrando nel contempo la sua inassimilabilità alle correnti descritte.

[Federico Masci]

Poesia come pratica

Nel volume *Nello splendore della confusione* Giovannuzzi insiste sulla necessità di ripensare le categorie con cui analizziamo la poesia degli anni Settanta, assumendo una prospettiva che tenga conto del cambio di paradigma, e dell'esistenza, per le generazioni di esordienti, di nuovi modi di scrivere che nascono da prerogative diverse. La poesia di chi esordisce negli anni Settanta rifiuta di porre al centro della propria lirica la storia «subendola, come accade in Pasolini, o aggredendola, come nel Gruppo 63»³⁰ ma esprime «una totalità e pienezza dell'essere, della presenza fisica nel mondo, della corporalità, contro la normalizzazione della realtà»³¹. Espressione individuale di un rapporto antagonista con la società e la tradizione dei padri, questa po-

²⁷ *Ibid.*

²⁸ F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1978, p. 254.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ S. GIOVANNUZZI, *Nello splendore della confusione*, cit., p. 111.

³¹ *Ibid.*

esia è spesso fraintesa dalla critica, che la interpreta come frutto del «ritorno ad una vieta lirica»³², o come «segnale di un deprecabile ritorno all'ordine: esattamente il contrario di quello che è, un ribellione anarchica che sovverte regolamentazioni e divieti»³³. È in questo contesto che dobbiamo pensare la pratica poetica di Bordini, espressione dell'individualità che avviene tramite la de-strutturazione del linguaggio e degli elementi testuali della tradizione poetica (verso, strofa) e che abbraccia una concezione di scrittura come pratica, non esaurendosi nella letterarietà ma assumendo una nuova funzione (psicologica e sociale) grazie alla risemantizzazione dei suoi elementi costitutivi. Una de-strutturazione che rifiuta le istanze promosse dal Gruppo 63 e occupa uno spazio intermedio fra i poli del «discorso dell'io» (o del noi) e delle «esperienze tradizionali»³⁴. La prefazione a *Dal fondo*, una rassegna di poesie di omosessuali, prostituti e prostitute, eroinomani e militanti in crisi pubblicata nel 1978 da Savelli e curata da Carlo Bordini e Antonio Veneziani, esprime e rivendica questa idea di poesia. È lo spaccato di una scrittura che è venuta moltiplicandosi in questi ultimi anni, e il cui corpo, nel suo insieme, è celato alla rassicurante catalogazione dei testi scritti; una scrittura che non ambisce ad entrare nell'istituzione letteraria, ma che vive e prolifera in uno spazio autonomo da essa. Questo spazio è quello del vivere diversi e separati, corollario dell'emarginazione che è, insieme, subita e proclamata a gran voce: «[...] Anziché mediazione o sfogo solitario, la diffusione della poesia diviene rito e pratica "liberatoria". [...]»³⁵. In questo senso, essa è parte importante di un progetto politico multiforme, inarrestabile, e non coercibile con repressioni. Sempre citando la prefazione, la poesia raccolta in *Dal fondo*:

[...] interrompe una tradizione che sente estranea perché libresca, mentre ha stretti legami con la tradizione del verso libero francese che non suona, e con la poesia della ribellione venuta d'oltre oceano: dalla poesia beat (di cui viene ripreso non tanto l'aspetto immaginifico quanto lo scandaloso e provocatorio ritorno all'io),

³² Ivi, p. 112.

³³ *Ibid.*

³⁴ G. ALFANO, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in B. MANETTI, S. STROPPA, D. DALMAS, S. GIOVANNUZZI (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, p. 25.

³⁵ C. BORDINI, A. VENEZIANI, I. NIGRIS, C. TROIANELLI (a cura di), *Dal fondo: la poesia dei marginali*, Savelli, Roma 1978, p. 7.

alla poesia americana degli anni '60; le traduzioni di Apollinaire e di Brecht sono rintracciabili facilmente nei fili che uniscono le sue dissonanze, così come lo sono i toni dei cantautori³⁶.

Questo testo inquadra con sintesi eccezionale due degli elementi che abbiamo individuato come caratteristici della poesia di Bordini: il recupero della tradizione letteraria a cavallo fra XIX e XX secolo e la concezione della scrittura come sede di un'auto-espressività senza limiti, che rifiuta la negazione dell'io caratterizzante la neo-avanguardia, tradizione che sente estranea perché libresco. La poesia raccolta in *Dal fondo* vuole essere una pratica di liberazione che rivendica la marginalità subita. Se questo era vero per le poesie raccolte in *Dal fondo*, lo è in particolare per Bordini, che utilizzò la scrittura come strumento di auto-analisi. Carlo Bordini esordì nel 1975 con *Strana categoria*, ciclostilata in proprio e scritta dopo un lungo periodo di militanza politica vissuta come esperienza totalizzante³⁷. I testi che compongono questa raccolta hanno una forte componente autoanalitica, riflettono sull'esperienza della militanza e sulla crisi esistenziale che ne ha decretato la fine. In questa raccolta possiamo già riconoscere alcuni elementi che caratterizzeranno tutta la produzione dell'autore: rifiuto degli istituti metrici ereditati dalla tradizione, delle norme sintattiche e prosodiche, l'adozione di versi di lunghezza estremamente variabile, dalla frase al frammento di parola divisa in due tramite l'utilizzo di tmesi, e altamente irregolari da poesia a poesia, l'impiego irregolare dei segni paragrafematici, l'uso di tecniche di manipolazione del testo. *Lettera a G.*, la prima poesia di questa raccolta, è una riflessione sulla militanza politica e sulla psicologia del militante. Il testo si presenta come un'unica strofa in cui i nuclei logico-sintattici non sono scanditi dalla struttura del testo. L'assenza di segni di interpunzione e la presenza di deviazioni dalla norma grammaticale e sintattica, refusi volontari, involontari o *lapsus*³⁸, ai versi 3-4, poi 15 e 16 contribuiscono a determinare l'irregolarità del dettato:

³⁶ Ivi, p. 8.

³⁷ Dal 1960 alla prima metà degli anni '70, Carlo Bordini fu militante entrista trotskista della Quarta Internazionale, prendendo parte al XXV congresso del PSI, svolgendo attività anche in Uruguay e in Algeria. Fu redattore del giornale «Ritorniamo a Lenin!». La sua militanza è raccontata nel romanzo *Memorie di un rivoluzionario timido*, contenuto in C. BORDINI, *Difesa berlinese*, Luca Sossella Editore, 2019. Per un approfondimento sulla militanza di Bordini Cfr. L. CAJANI, *Carlo Bordini tra storia e politica*, in «Il verri», n. 76, pp. 125-136.

³⁸ F. SANTUCCI, «Cancellare un anno come si cancella una frase». *Sulle carte di Carlo Bordini*, «L'ospite ingrato», 4 marzo 2021, <<https://www.ospiteingrato.unisi.it/cancel>>

1. Essere umani Giuseppe
2. ci parve un tradimento
3. non so per quale frustrazione o per
4. malintesa dottrina
5. ma la malintesa dottrina doveva essere
6. un modo per curare la frustrazione
7. su di essa
8. si costruì un castello
9. che riuniva frustrazioni e legittime speranze
10. e le imprigionò tutte
11. ma quale cavaliere verrà ad aprire
12. le finestre e le porte
13. se non le apriremo da soli
14. finestre e porte custodite
15. da un mostro alato con la faccia di noi stessi
16. ci votammo ad un'autorità alternativa che ci salvasse
17. dall'autorità
18. ignorando volendo ignorare tutto per paura che il
19. castello fatato svanisse
20. ci chiudemmo a chiave da soli
21. per paura di affrontare il mostro³⁹.

Procedendo nella raccolta *Strana categoria* ci imbattiamo nella poesia *E noi*, composta di quattro testi numerati, separati ma contigui. Oltre alla grande variabilità della lunghezza dei versi, possiamo notare l'utilizzo di parentesi per introdurre considerazioni laterali rispetto all'asse principale del discorso, che anche in questo caso consiste in una riflessione sulla militanza.

1. e noi
2. che non potremmo darla
3. lasciateci fare i nostri esperimenti
4. inutili
5. come lo fu l'utopia di Tommaso Moro
6. (a Mosca fra i 17 precursori del socialismo)
7. non offendetevi se siamo eretici
8. come gli inutili Huss e Socino
9. e amiamo gli amanti del rischio
10. eretici ingenui cecoslovacchi
11. se ci prendiamo la libertà di scherzare sulla pelle degli altri
12. maneggiando la stanza dei bottoni senza aver visto quello
13. che c'è fuori
13. c'è bisogno di qualche eretico in più

lare-un-anno-come-si-cancella-una-frasesulle-carte-di-carlo-bordinifrancesca-santucci/>, (15 ottobre 2022).

³⁹ C. BORDINI, *Strana categoria*, ciclostilato, 1975, p. 7.

14. (non mi ricordo chi l'ha detto)
15. e se
16. carezzevolmente anticipiamo
17. ciò che già dovrebbe esserci
18. lasciateci portare i nostri strani mattoni
19. ci offriamo come volontari....ecc⁴⁰.

Di questo testo ci interessa in particolare la chiusa al verso 19, che interrompe la poesia *ex abrupto* con un'espressione informale come "ecc.". Successivamente osserviamo *Agonia*, poesia composta da 12 strofe alle quali corrispondono altrettanti nuclei sintattici la cui connessione logica è oscura. Nell'esordio qui riportato notiamo in particolare il verso «si perdé», che, riporta un'uscita rara della terza persona singolare dell'indicativo passato remoto del verbo "perdere".

1. E quando il prete toglie l'ostia
2. dalla cassaforte e la punta sui credenti
3. ostia rotonda come una moneta
4. questo corteo senza ingenuità
5. si perdé
6. in un intrico
7. di insetti oscuri
8. spaventato animale⁴¹

Questi elementi stilistici, che deviano dalla norma linguistica dell'italiano standard, testimoniano la volontà di mantenere un'aderenza radicale al percorso mentale compiuto durante la scrittura, assecondando, secondo le parole di Bordini, «il bisogno di seguire i meandri del pensiero che porta all'irregolarità»⁴², mantenendo nel testo i «detriti del linguaggio»⁴³ prodotti in questo processo. In Bordini la sovversione delle norme linguistiche non si traduce in gioco iperletterario, ma nell'accettazione dell'irregolarità costituitasi nell'abbandono al pensiero spontaneo, errore che non è emendato ma riabilitato, accettando il rischio che l'elemento sovversivo sia percepito come rifiuto. Esponendosi a questi rischi, Bordini dimostra il proprio rifiuto degli istituti metrici ereditati dalla tradizione, delle istituzioni letterarie e del ruolo sociale attribuito alla poesia.⁴⁴ Quella che negli anni

⁴⁰ Ivi, p. 14.

⁴¹ Ivi, p. 45.

⁴² F. FANTONI (a cura di), *Carlo Bordini*, «Poesia» di Luigia Sorrentino, 17 dicembre 2015, <<https://www.luigiasorrentino.it/2015/12/17/carlo-bordini/>>, (20 ottobre 2022).

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ C. BORDINI, A. VENEZIANI, I. NIGRIS, C. TROIANELLI (a cura di), *Dal fondo: la poesia dei marginali*, cit., p. 7.

2010 Bordini ha chiamato «scrittura schizofrenica»⁴⁵ non è altro che la «modalità del crollo della funzione referenziale del discorso»⁴⁶ a cui fa riferimento B. Sebaste nel testo di commento a *Strategia*, espressione di «meditazioni “onirocritiche”»⁴⁷ secondo la definizione di A. Berardinelli.

[...] attraverso la rottura del linguaggio, appunto, si può ricomporre un'unità. I frammenti, i detriti di un discorso coerente, sia in poesia che in prosa, possono esprimere bene lo stato delle cose⁴⁸.

Credo che la mia sia una scrittura schizofrenica, e credo che ogni forma d'arte, quando funziona, riesca a raggiungere quella che io voglio chiamare qui “iperverità”. Schizofrenica, nel senso che cerca di mettere insieme vari registri, di seguire il ritmo del pensiero, che vaga con libertà e con completa illogicità⁴⁹.

Questa sovversione è una pratica di liberazione che fa emergere i detriti del linguaggio mentre decostruisce i processi della mente che lo produce, non per disgregare il soggetto ma per ricostruire un'unità. La schizofrenia della poesia di Bordini è frutto di un lungo lavoro su di sé e sul testo che, come una seduta di psicanalisi, mira a raggiungere la verità facendo cadere le incrostazioni dell'io e la falsa coscienza. Per Bordini «la spontaneità è un atto che richiede infinite mediazioni»⁵⁰, e fra queste mediazioni Bordini teneva di conto tecniche di manipolazione del testo come il collage, mutuato dai surrealisti, la cui influenza riconosceva come fondamentale. La sezione *Appunti sulla guerra*, infatti, contiene cinque frammenti privi di titolo tratti da articoli di giornale risalenti al 1800, riguardanti episodi dell'occupazione napoleonica dell'Italia:

1. I briganti
2. infestano le strade
3. dalla parte di Terracina

⁴⁵ F. FANTONI, *Carlo Bordini*, «Poesia» di Luigia Sorrentino, 17 dicembre 2015, <<https://www.luigiasorrentino.it/2015/12/17/carlo-bordini/>>, (20 ottobre 2022).

⁴⁶ B. SEBASTE, *Interventi*, in C. BORDINI, *Strategia*, Savelli, Roma 1981, pp. 143-156, p. 148.

⁴⁷ A. BERARDINELLI, *L'adolescente Bordini e le sue poesie “scritte prima della vita”*, «Il foglio quotidiano», anno XV numero 200, 2010, p. 2.

⁴⁸ F. PONTORNO, O. FAURIER (a cura di), *L'età della polvere: intervista a Carlo Bordini*, «Conquiste del Lavoro», 26 giugno 2010, <<https://poesia2punto0.com/2011/04/24/leta-della-polvere-intervista-a-carlo-bordini/>>, (20 ottobre 2022).

⁴⁹ F. FANTONI, *Carlo Bordini*, cit.

⁵⁰ V. TOSCHI (a cura di), *Conversazione con Carlo Bordini*, «Le parole e le cose», 10 novembre 2020, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=36244>>, (22 ottobre 2022).

4. da Gaeta
5. è stato spedito
6. un battaglione per dissiparli
7.⁵¹

Bordini ha tagliato e assemblato questi frammenti con lo scopo di «denudare il linguaggio»⁵², rivelando «la sua verità, il suo ridicolo, il suo orrore, la sua irrealtà, la sua assurda comicità, il suo significato profondo»⁵³. La dimensione poetica non è ricercata attraverso la musicalità del verso o l'espressione di un contenuto individuale ma nel far stridere realtà linguistiche campionate da contesti differenti: operazione che mostra affinità con quelle che fruttarono *Une semaine de bonté* e *La femme 100 têtes* di M. Ernst, Dada e surrealista. Vi è, in Bordini, una sensibilità verso la materialità del linguaggio, la scrittura e la riscrittura di testi propri o altrui, testimoniata dalle carte analizzate da Santucci⁵⁴. La riscrittura sembrerebbe giustificare anche il segno di a-capo che chiude l'ottantaquattresimo verso della poesia *In amore*:

80. per amarmi (ti) (ci) (essi), e
81. in fondo sono una brava persona
82. un compagno
83. lungimirante moderno
84. anticonformista accet=
85. tando tutto ciò che c'è
86. di nuovo, curioso
87. ed insaziabile...
88. Certo, mi sento interiormente libero
89. quale padrone
90. feudale
91. (e l'affetto, c'è l'affetto in tutto ciò)
92. e nel tuo accettarmi?⁵⁵

Nel 1981 Bordini pubblica due libri, *Poesie leggere*, nei quali Bordini include alcuni testi già pubblicati in *Strana categoria*, e *Strategia*. Questi libri contengono testi più brevi rispetto a *Strana categoria* e la lunghezza dei versi è mediamente minore. *Strategia* è stato scritto al-

⁵¹ C. BORDINI, *Difesa berlinese*, cit., p. 453.

⁵² V. Toschi (a cura di), *Conversazione con Carlo Bordini*, cit.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ F. SANTUCCI, «*Cancellare un anno come si cancella una frase*». *Sulle carte di Carlo Bordini*, «L'ospite ingrato», 4 marzo 2021, <<https://www.ospiteingrato.unisi.it/cancellare-un-anno-come-si-cancella-una-frasesulle-carte-di-carlo-bordinifrancesca-santucci/>>, (15 ottobre 2022).

⁵⁵ C. BORDINI, *Strana categoria*, cit., p. 58.

ternando momenti di scrittura frenetica a quelli di riscrittura e montaggio, durante lungo periodo di malessere psicologico in cui, citando Bordini, «attraversai la follia e la vissi scrivendola»⁵⁶. Questo libro è composto da brevi testi privi di titolo da considerarsi parti di un'unica poesia o di un romanzo in versi a cui è dedicata un'intera pagina e nelle intenzioni dell'autore lo spazio vuoto fra un testo e quello seguente sarebbe da considerarsi come una pausa. Sono assenti le deviazioni dalla norma grammaticale che avevano caratterizzato le poesie precedenti, tuttavia l'irregolarità si presenta su un piano logico-sintattico. Nella prima poesia della raccolta il testo si interrompe improvvisamente:

1. Hai sempre colpito di rimessa,
2. mentre io mi avvicinavo.
3. mi invitavi,
4. con la guardia abbassata,
5. ora sono stanco di
6. essere colpito.
7. Ma perché ti irrigidivi
8. di fronte a un mio bacio,
9. a una mia carezza,
10. e poi mi dicevi:⁵⁷

Attenendoci alle parole di Bordini dovremmo aspettarci che a seguito dei due punti del verso 10 corrisponda, nell'incipit della poesia precedente, un discorso diretto che però è assente. Notevoli anche le irregolarità presenti nelle ultime poesie della sezione *sondaggio*, e in particolare in quella che chiude il poemetto-romanzo in versi troncando la parola «amo»:

1. r
2. e
3. m
4. a
5. tu
6. non
7. vuoi
8. mo-
9. ri-
10. re
11. e

⁵⁶ C. BORDINI, *Strategia*, cit., p. 11.

⁵⁷ Ivi, p. 19.

12. i
 13. o
 14. ti
 15. a⁵⁸.

L'irregolarità tipografica ricorda quella dei calligrammi di Apollinaire, traslati in una dimensione infantile che sembrerebbe mimare la regressione dell'io lirico. *Pericolo*, il libro successivo, fu pubblicato nel 1985 ed è un poemetto diviso in 21 parti che si susseguono, a differenza di quanto accadeva in *Strategia*. La lunghezza del verso aumenta molto rispetto ai due libri precedenti, tendendo alla prosa. Bordini scrisse di *Pericolo*:

La lunghezza dei versi dà l'idea di questa immobilità dolorosa perché senza sbocchi, e insieme pensosa. Ciò che lo caratterizza è il passaggio continuo da un tema all'altro; è come un ripercorrere vari gradi della sofferenza e insieme della consapevolezza; la sua struttura è dunque certamente quella di una via crucis. Se gli ultimi versi di *Strategia* erano quelli di una folle maniacalità, e quindi completamente e "assurdamente" verticali, qui avviene il contrario: i versi sono orizzontali come l'immobilità. In esso sono descritti i diversi gradi di sofferenza e di stati maniacali e allucinatori⁵⁹.

In *Pericolo* Bordini ha campionato frammenti di due versi del poema *Zone*, instaurando con il testo di Apollinaire e la tradizione che esso rappresenta un rapporto anarchico e del tutto personale. Qui il testo di Bordini:

1. ora tu cammini per Parigi le donne sono insanguinate
 2. greggi di autobus muggendo rotolano vicino te⁶⁰.

Il verso 11 è costituito dalla prima parte del verso 71 di *Zone* riportato qua sotto, «Maintenant tu marches dans Paris», alla quale fa seguire la seconda parte del verso 81 «les femmes sont ensanglantées». Il verso 12 di *Pericolo*, invece, riporta la traduzione del verso 72 del testo di Apollinaire (il corsivo è mio):

71. *Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule*
 72. Des troupeaux d'autobus mugissant près de toi roulent
 [...]
 81. Aujourd'hui tu marches dans Paris *les femmes sont ensanglantées*⁶¹.

⁵⁸ Ivi, p.141.

⁵⁹ V. TOSCHI (a cura di), *Conversazione con Carlo Bordini*, cit.

⁶⁰ C. BORDINI, *Pericolo*, Ælia Lælia Edizioni, Reggio Emilia 1984, p. 24.

⁶¹ G. Apollinaire, *Alcools: poèmes 1898-1913*, Gallimard, Paris 1920, pp. 10-11.

Questa operazione, che dimostra un atteggiamento trasgressivo non solo nei confronti degli istituti metrici ereditati dalla tradizione ma anche verso i testi appartenenti alla tradizione novecentesca saccheggianti e traditi, proietta i testi in una dimensione allo stesso tempo ludica e tragica, in cui i tratti regressivi entrano in dialogo con la funzione autoanalitica della poesia. Lo spazio in cui la scrittura viene proiettata si configura come un luogo in cui gli strumenti della poesia e del linguaggio possono essere manipolati a piacere, senza che sia posto alcun limite all'espressività del poeta. Dal punto di vista grafico-visivo, in questo spazio testuale convivono elementi prosastici e continue allusioni agli istituti metrici come l'organizzazione testuale in lasse prosastiche, residui della suddivisione in strofe, e la versificazione paradossale che caratterizzano rispettivamente *Pericolo* e *Strategia* che, lo ricordiamo, è da considerarsi come «un'unica poesia, o un romanzo in versi; non, naturalmente, una silloge poetica»⁶². Queste allusioni, insieme ai legami rivendicati con il «verso libero francese che non suona»⁶³, ci permettono di rintracciare un parallelismo con gli esperimenti effettuati dai primi scrittori di prose poetiche della tradizione europea fra XIX e XX secolo nel tentativo «di volgere in positivo la crisi del poetico e della letterarietà per andare alla ricerca di nuovi marcatori testuali in grado di sostituire il verso nella stipula del contratto col lettore»⁶⁴. Dalle lasse ai versi paradossalmente verticali, Bordini sembra risemantizzare gli elementi testuali che conferiscono poeticità al testo per rinegoziare ciò che la poesia, e di conseguenza il poeta, può o non può fare. L'auto-espressività, la decostruzione linguistica e il dialogo con la tradizione letteraria sono aspetti di una produzione poetica vissuta come pratica, parte integrante di «un progetto politico multiforme, inarrestabile, e non coercibile con repressioni»⁶⁵, citando sempre la prefazione di *Dal fondo*. Bordini fece parte di un movimento che volle trasformare il ruolo della poesia in una pratica liberatoria, liberandosi dalla repressione, sociale e mentale, instaurando con la tradizione dei padri e dei nonni un rapporto sovversivo, riassumibile con queste parole: «Un padre ti condiziona sempre. Soprattutto

⁶² C. Bordini, *Strategia*, cit., p. 12.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa: (1879-1898). Nuova edizione ampliata*, Pensa Multimedia, Lecce 2012, p. 168.

⁶⁵ C. Bordini, A. Veneziani, I. Nigris, C. Troianelli (a cura di), *Dal fondo: la poesia dei marginali*, cit., p. 8.

to me, che non sono mai sicuro. Altri magari potrebbero sopportare il peso di un padre. Io no»⁶⁶.

[Riccardo Innocenti]

Bibliografia

- A. AFRIBO, *Scommesse di una lingua senz'aura*, «Treccani», 20 febbraio 2009, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/afribo.html>, (15 ottobre 2022).
- G. ALFANO, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016.
- G. APOLLINAIRE, *Alcools: poèmes 1898-1913*, Gallimard, Paris 1920.
- A. BERARDINELLI, *L'adolescente Bordini e le sue poesie "scritte prima della vita"*, «Il foglio quotidiano», anno XV numero 200, 2010
- C. BORDINI, *Appunti per «Memorie di un rivoluzionario timido»*, in Id., *Il rivoluzionario timido*, «il verri», 76, giugno 2021, pp. 7-17.
- C. BORDINI, *Difesa berlinese*, Sossella Editore, Roma 2018, p. 443.S. Giovannuzzi, B. Manetti, *Poesia '70 -'80*, «Le parole e le cose», 16 dicembre 2016, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=25441>>, (15 ottobre 2022).
- C. BORDINI, A. VENEZIANI, I. NIGRIS, C. TROIANELLI (a cura di), *Dal fondo: la poesia dei marginali*, Savelli, Roma 1978.
- C. BORDINI, *Pericolo*, Ælia Lælia Edizioni, Reggio Emilia 1984.
- C. BORDINI, *Strategia*, Savelli, Roma 1981.
- C. BORDINI, *Un coraggio a metà*, in «Salvo imprevisti», *Numero speciale dedicato a Pasolini*, 7, III, gennaio-aprile 1976, pp. 8-9.
- M. BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018.
- L. CAJANI, Carlo Bordini tra storia e politica, in «Il verri», n. 76, pp. 125-136.
- F. FANTONI (a cura di), *Carlo Bordini*, «Poesia» di Luigia Sorrentino, 17 dicembre 2015, <<https://www.luigiasorrentino.it/2015/12/17/carlo-bordini/>>, (20 ottobre 2022).

⁶⁶ F. Fantoni (a cura di), *Carlo Bordini*, «Poesia» di Luigia Sorrentino, 17 dicembre 2015, <<https://www.luigiasorrentino.it/2015/12/17/carlo-bordini/>>, (20 ottobre 2022).

- F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1978.
- S. GIOVANNUZZI, *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società*, Metauro, Pesaro 2021.
- S. GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa: (1879-1898). Nuova edizione ampliata*, Pensa Multimedia, Lecce 2012.
- F. MANESCALCHI et al., *Perché Pasolini*, in «Salvo imprevisti», *Numero speciale dedicato a Pasolini*, 7, III, gennaio-aprile 1976, p. 5.
- B. MANETTI, S. STROPPA, D. DALMAS e S. GIOVANNUZZI (a cura di), *Poesia '70-'80: Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Padova 2016.
- G. MAZZONI, *Gli insetti nell'ambra*, in C. Bordini, *Un vuoto d'aria*, a cura di F. Santucci, Milano, Mondadori, 2021.
- P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- F. PONTORNO, O. FAURIER (a cura di), *L'età della polvere: intervista a Carlo Bordini*, «Conquiste del Lavoro», 26 giugno 2010, <<https://poesia2punto0.com/2011/04/24/leta-della-polvere-intervista-a-carlo-bordini/>>, (20 ottobre 2022).
- F. SANTUCCI, «*Cancellare un anno come si cancella una frase*». *Sulle carte di Carlo Bordini*, «L'ospite ingrato», 4 marzo 2021, <<https://www.ospiteingrato.unisi.it/cancellare-un-anno-come-si-cancella-una-frasesulle-carte-di-carlo-bordinifrancesca-santucci/>>, (15 ottobre 2022).
- B. SEBASTE, *Interventi*, in C. Bordini, *Strategia*, Savelli, Roma 1981, pp. 143-156.
- E. TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.
- V. TOSCHI (a cura di), *Conversazione con Carlo Bordini*, «Le parole e le cose», 10 novembre 2020, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=36244>>, (22 ottobre 2022).

I verbi sintagmatici nel ladino gardenese

Eleonora Ricci

Università La Sapienza di Roma - Università di Roma Tre

Per *ladino sellano*, o più precisamente *ladino sellano-ampezzano*, intendiamo l'insieme delle parlate relative alle cinque valli che si articolano intorno al massiccio del Sella, ovvero la Val di Fassa, la Val Badia, la Val Gardena, il Livinallongo e Cortina d'Ampezzo (anche se quest'ultima non si affaccia direttamente sul massiccio del Sella). Il ladino sellano, a causa del contatto con il tedesco e l'italiano, presenta una situazione sociolinguistica piuttosto complessa e articolata. In particolare, in Val Gardena, dove vige un trilinguismo ladino, tedesco, italiano, negli ultimi anni si è andata delineando una linea di confine sempre più marcata tra la parlata degli anziani e quella dei giovani, più permeabili alle novità e quindi al contatto linguistico. In ladino gardenese, più che nelle altre varietà, infatti, si hanno un numero notevole di prestiti dall'italiano e dal tedesco, alcuni dei quali entrati in antico e quindi adattati alla fonetica del gardenese, come *stuel* 'sedia', dal tedesco *Stuhl* 'sedia'. Il contatto linguistico, inoltre, è particolarmente visibile in una serie di "verbi + particella", anche noti in letteratura come "verbi sintagmatici", calco dall'inglese *phrasal verbs*, i quali risentono, soprattutto nel ladino gardenese, dell'influenza del tedesco, seppure a livello semantico e non strutturale, come, ad esempio nel gardenese *scri ite* 'iscrivere' calco semantico dal tedesco *einschreiben* 'iscrivere', letteralmente 'scrivere dentro'.

Ladino gardenese, contatto linguistico, calco semantico, verbi sintagmatici.

Multilinguismo nelle valli ladino-sellane

In una trattazione, seppur concisa, dei fenomeni di multilinguismo e contatto linguistico in ambito ladino sellano, non si può prescindere dalla questione del termine-tetto *ladino*¹ attualmente in uso per designare talvolta l'insieme dei tre gruppi di lingue ladine (grigionese, friulano e ladino sellano o sellano-ampezzano), talaltra in riferimento al mero gruppo sellano². Il termine "ladino" fu coniato nel XIX secolo proprio dal glottologo goriziano Graziadio Isaia Ascoli³, il quale lo ricavò dal nome "ladin" dato dagli abitanti di San Martino in Badia e da quelli dell'Engadina nei Grigioni alle rispettive parlate. *Ladin* è, infatti, la denominazione indigena di una parte dei parlanti grigionesi, ma anche di parlanti dell'area badiotta ed è quella ad oggi riconosciuta dallo Stato italiano in riferimento alle parlate dolomitiche delle valli del Sella. Per quest'area è stato anche coniato l'aggettivo *dolomitico*, mentre in tedesco è stato proposto *Sellaladinisch*, cui corrisponde in italiano *ladino sellano*. Nella terminologia linguistica italiana contemporanea si tende a preferire l'uso di *ladino* o *ladino sellano* in riferimento al ladino centrale (cioè tutto ciò che rimane del ladino sottratti il grigionese e il friulano). Si ricorre, talvolta, anche al termine "retoromanzo", per comodità, in riferimento all'insieme delle tre aree, soprattutto in ambiente tedesco, dopo che Theodor Gartner conì il termine-tetto "Raetoromanisch" per indicare l'area linguistica da lui indagata⁴. Si tratta chiaramente di un calco da italo-romanzo e gallo-romanzo, dove la prima parte del composto (*Raeto-*) fa riferimento alla Rezia e all'idea di un sostrato retico, la quale non è, tuttavia, suffragata da dati reali e tangibili, motivo per il quale questa definizione è stata sin da subito criticata⁵.

¹ *Ladino* è un appellativo derivato dall'aggettivo *latinus* (*latinus* > *latinu** > *ladino*).

² Cfr. W. BELARDI, *Storia sociolinguistica della lingua ladina*, «Biblioteca di ricerche linguistiche e filologiche», 30, Università "La Sapienza", Roma-Corvara-Selva 1991, pp. 15-32; W. Belardi, *Breve storia della lingua e della letteratura ladina*², Istitut ladin "Micurà de Rù", San Martin de Tor 2003, pp. 16-19.

³ G.I. ASCOLI, *Saggi ladini*, «Archivio glottologico italiano», I, Loescher, Roma-Torino-Firenze 1873, pp. 1-556.

⁴ T. GARTNER, *Rätoromanische Grammatik*, Neudruck, Heilbronn 1833.

⁵ L'area sellana, infatti, non si è mai trovata al centro della *Reatia augustea* bensì al confine tra la *Raetia* e il *Noricum*. Dal 100 a.C. sembra, inoltre, che l'area sellana sia caduta sotto l'influenza delle genti del Norico, forse di parlata illirica celtizzata, ma a metà del III secolo la latinizzazione delle terre cisalpine, alpine e transalpine era già un evento concluso, con conseguenze linguistiche stabili in tutta l'area. Delle parlate prelatine, che per comodità sono indicate come retiche o noriche, si sono conservate

La presenza di questa indeterminatezza di riferimento ha spinto i Grigioni a qualificare il loro gruppo linguistico come *rumantsch* o *romancio*, con il quale tuttavia si può anche far riferimento all'insieme dei tre gruppi linguistici ladini come variante di *ladino* o *retoromanzo*. Ladino, retoromanzo e romancio vanno dunque ridefiniti ogni volta che vengono usati e nei singoli contesti. In questa sede si è scelto di utilizzare *ladino* o *retoromanzo* in riferimento all'insieme dei tre gruppi di lingue ladine (grigionese, ladino e friulano). Quando, invece, si fa riferimento al ladino centrale si parla sempre di *ladino sellano-ampezzano* o semplicemente *ladino sellano*, in linea con l'uso odierno della suddetta terminologia.

L'area ladina, nel suo complesso, comprende tre macroaree tra loro affini, articolate secondo lo schema che segue (W. Belardi, *Breve storia della lingua*, cit., pp. 15-16):

- (1) area delle parlate grigionesi in Svizzera;
- (2) area ladina centrale, denominata ladino sellano (o anche sellano-ampezzano) o ladina in senso stretto;
- (3) la più vasta e popolosa area delle parlate friulane.

L'area che oggi definiamo ladino sellano, o sellano-ampezzano, comprende a sua volta cinque varietà idiomatiche di ladino⁶: gardenese, badiotto-marebbano (rispettivamente in Val Gardena e Val Badia in Provincia di Bolzano) e fassano (in provincia di Trento) si trovano in Trentino-Alto Adige, mentre fodòm e ampezzano (che fanno riferimento al Livinallongo e Cortina d'Ampezzo) si trovano in provincia di Belluno, in Veneto. Queste valli, dopo un secolare isolamento, hanno visto l'intensificarsi, soprattutto a partire dal XIX secolo, dei contatti interlinguistici. Questo è stato favorito già dall'introduzione dell'italiano come seconda lingua della Chiesa accanto al latino a partire dal XVII secolo⁷ e dalla tedeschizzazione delle scuole ladine a partire dal XIX secolo. A partire dal 1800 si è passati così, gradualmente,

solo un numero esiguo di parole, note come "parole alpine", tra le quali si ricordano *čiamürç* 'camoscio', *crëp* 'roccia', *dascia* 'frasca d'abete' e *pala* 'altura ripida' (W. BELARDI, *Breve storia della lingua*, cit., pp. 13-15).

⁶ W. BELARDI, *Profilo storico-politico della lingua e della letteratura ladina dolomitica*, Il Calamo, Roma 1994, pp. 35-39.

⁷ Per questo molti termini religiosi sono degli italianismi, e lo stesso vale in particolare appunto per i termini dotti. Tale situazione si intensificò a partire dal XVII secolo, con l'introduzione dell'italiano come seconda lingua della Chiesa, accanto al latino, che favorì ulteriormente il passaggio a situazioni di diglossia e poliglossia (cfr. W. BELARDI, *Profilo storico-politico*, cit., p. 66; P. VIDESOTT et al., *Manuale di linguistica ladina*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, p. 456).

da un plurisecolare monolinguisma ladino a condizioni sociolinguistiche di diglossia o poliglossia (W. Belardi, *Breve storia della lingua*, cit., pp. 33-35). La radicale evoluzione economica sociale degli ultimi decenni ha decisamente mutato lo scenario originario delle valli ladine e molte località ladine stanno diventando un crocevia di diverse realtà sociolinguistiche.

Lo Stato italiano l'8 maggio 1989 ha poi riconosciuto ai Ladini della provincia di Bolzano il diritto di usare il ladino, nei Comuni ladini, come lingua amministrativa, accanto al tedesco e all'italiano. Gli uffici della pubblica amministrazione di Val Gardena, Val Badia e Marebbe hanno, da quel giorno, l'obbligo di redigere i loro atti in tre lingue. Un passo ulteriore è stato fatto nel 1993 quando è stato approvato il decreto-legge n.592 che riconosce il ladino come lingua amministrativa accanto all'italiano, anche nella porzione ladina della provincia di Trento, cioè, nella Val di Fassa. Dal 1997, inoltre, nelle scuole delle località ladine di ogni ordine e grado è prescritto l'insegnamento della lingua e cultura ladina. Nelle valli ladine, come la Val Gardena e Val Badia, caratterizzate dal trilinguismo istituzionalizzato ladino, tedesco, italiano, molte persone sono bilingui, ma è prevalentemente la comunità ladina a conoscere sia il tedesco sia l'italiano. Una inchiesta condotta nel 2001 da Kurt Egger e Margareth Lardschneider McLean sull'esperienza giornaliera di 516 famiglie gardenesi dimostra, inoltre, che le famiglie e i bambini gardenesi usano per lo più il ladino e il tedesco, in percentuali sempre meno distanti l'una dall'altra, e in misura minore l'italiano. Il tedesco che in passato era una L2, si avvicina, cioè, sempre di più a diventare una L1. L'ambiente in cui i bambini ladini crescono è, infatti, fortemente influenzato dal tedesco, per ragioni storico-economiche e di prestigio sociale, che ne promuovono sempre di più l'uso, favorendo al contempo l'intensificarsi dei fenomeni di contatto linguistico tra le due lingue. Per i ragazzi che crescono in Val Gardena, o in Val Badia, il multilinguismo⁸ è un dato di fatto e non qualcosa di eccezionale, per cui apprendere a parlare più lingue avviene senza che questo comporti alcun *deficit* linguistico o cognitivo, come è stato erroneamente postulato in passato⁹. In un contesto sociolinguistico

⁸ In ambito scientifico si distingue solitamente tra "plurilinguismo" e "multilinguismo": il primo fa riferimento alle competenze individuali di un soggetto, il secondo, invece, osserva il fenomeno dal punto di vista sociale, in quanto si riferisce alla presenza di più lingue all'interno di una data comunità, anche se non necessariamente conosciute e parlate da tutti.

⁹ M. C. LUISE, *Plurilinguismo e multilinguismo in Europa per una Educazione plurilin-*

così variegato e complesso, dunque, è di fondamentale importanza il lavoro degli Istituti culturali ladini, che promuovono la lingua e cultura ladina, sia mediante l'organizzazione di eventi culturali sia tramite la pubblicazione di dizionari e grammatiche.

Fenomeni di discrasia sociolinguistica e di contatto linguistico nel ladino gardenese

Oggi giorno la maggioranza dei Ladini è poliglotta. La lingua materna (ted. *Muttersprache*) è generalmente quella che si ascolta e si apprende per prima sin dall'infanzia, espressione di intimità e affetti. Nelle valli ladine *la rujeneda dl'oma* o *le lingaz dla uma* ("la lingua della madre" rispettivamente in gardenese e badiotto) comprendeva anche un mondo di relazioni e di vita che si rifacevano al passato e alle sue tradizioni, un mondo che oggi, però, a causa della globalizzazione e informatizzazione, sta assumendo contorni sempre più sfumati¹⁰. Oggi questa locuzione ha assunto un valore prevalentemente etnico-identitario, come ricorda la celebre frase di un componimento poetico gardenese, attribuito a Leo Runggaldier da Furdenan (1888-1961)¹¹:

«*Gherdëina, Gherdëina / dl'oma si rujné / rejona, rejona / y no t'l desmincë*»

Gardena, Gardena / la lingua materna / parlala, parlala / e non dimenticarla.

La radicale evoluzione, soprattutto socioeconomica, che ha investito le valli ladine negli ultimi decenni ha determinato un cambiamento radicale nel modo di sentire la lingua, soprattutto da parte dei giovani. Si incontrano ancora persone di una certa età che non si riconoscono più nel ladino d'oggi e diversi anziani gardenesi ricordano che in passato la maggioranza dei valligiani in casa parlava solo ladino:

«*Zacan rujenova la majera pert mé ladin te cësa*»

gue e interculturale, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e Occidente», 2, 2013, pp. 525-535: 526-528.

¹⁰ M. FORNI, "La rujeneda dl'oma". *Lessico e lessicografia*, «Ladinia», XXXIII, Istitut ladin "Micurà de Rü", San Martin de Tor 2009, pp. 95-118: 95-101.

¹¹ Il testo è tratto da Union di Ladins de Gherdëina, *30 ciantes per Gherdëina*, Edizioni Carrara, Bergamo 1954, p. 11.

Ai nostri tempi la maggior parte della gente in casa palava solo ladino

Il linguaggio giovanile, per converso, è caratterizzato dalla ricerca di termini moderni, per riuscire a stare sempre al passo con i tempi. In Val Gardena, ad esempio, i giovani, soprattutto delle scuole medie e superiori, per sottolineare la loro approvazione o il loro dissenso ricorrono talvolta a espressioni ladine condite con elementi lessicali tedeschi o italiani, (M. Forni, *“La rujeneda dl’oma”*, cit., p. 100) come *Chësc ie volle!* “questo è ok”, dove *voll* ‘pieno’, può essere anche accompagnato da un altro aggettivo di approvazione o disapprovazione, come *Chësc ie volle bel / burt* “Questo è veramente bello / brutto”, oppure a espressioni condite di italianismi, come *Ce figo!* “Che figo” e *Chësc film ie stat na figata!* “Questo film è stato una figata”.

L’insieme dei dati sinora raccolti, inoltre, danno conferma del fatto che il ladino gardenese è influenzato dal tedesco più che dall’italiano. Come nota già il parroco Ujep Antone Vian (autore della prima grammatica gardenese, pubblicata per la prima volta nel 1864), il fatto di vivere in una società in cui il tedesco è linguaggio dell’amministrazione porta con sé, come conseguenza, un maggior numero di tedeschismi nel gardenese e nel badiotto rispetto, ad esempio, al fodòm e al fassano. I prestiti tedeschi, inoltre, sono percepiti come più innocui, anche per il fatto che il ladino è una lingua romanza e il sentimento “identitario” si manifesta di norma più verso una lingua vicina che non verso una lingua avvertita come lontana; in aggiunta, i parlanti ladini, soprattutto gardenesi, hanno sviluppato negli ultimi decenni una certa libertà personale che consente loro di ottenere dal tedesco e dall’italiano ciò che è loro necessario per le specifiche intenzioni comunicative. Il diverso peso dei germanismi tra le varietà settentrionali e meridionali è rispecchiato sia dalla loro percentuale sul lessico totale sia dalla loro diversa età media¹²: ad esempio, non solo nel gardenese vi sono un numero maggiore di germanismi, ma anche un numero maggiore di germanismi entrati in antico rispetto alle altre varietà, come ad esempio il gardenese *rèhl* dal tedesco *Reh*, ‘cerbiatto’ (in fassano *capriol*), il gardenese *stuep* e il badiotto *stöp* dall’ a. bav. *stoup*, ‘polvere’ (in fassano *polver*) mentre tra i verbi troviamo il gardenese e badiotto *miné* dall’a. bav. *meinon* ‘essere dell’opinione’; infine, sono interpretabili come calchi dal tedesco molti costrutti formati da un verbo e un

¹² Cfr. H. KUEN, *Der Einfluß des Deutschen auf das Rätromanische*, «Ladinia», II, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 1978, pp. 35–49: 39–40; P. VIDESOTT et al., *Manuale*, cit., pp. 458–462.

elemento locativo, come il gardenese *udëi ite* ‘ammettere’, dal tedesco *einsehen* (§ 3).

Come già anticipato, i ladini monoglottici sono scomparsi dalla Ladinia centrale probabilmente già a partire dal XX secolo (W. Belardi, *Breve storia della lingua*, cit., pp. 34-35) e ciò si è tradotto nella conoscenza attiva e passiva di almeno un'altra lingua di maggioranza, tedesca e/o italiana. Di conseguenza, i fenomeni di interferenza linguistica sono cresciuti nel corso del tempo, contribuendo alla formazione dell'attuale configurazione del ladino gardenese (cfr. W. Belardi, *Profilo storico-politico*, cit., p. 67; P. Videsott et al., *Manuale*, cit., pp. 463-464). A partire dal 1800, infatti, come conseguenza dell'intensificarsi dei rapporti tra il ladino gardenese e il tedesco, è avvenuto un graduale processo di assimilazione alla pronuncia tedesca. Questo fenomeno ha preso il via a partire dai cognomi ladini¹³, tale per cui, ad esempio, Costa nel corso del XIX secolo è divenuto Kostner, prima solo a livello scritto (poiché la burocrazia era tedesca) e poi, nel corso del XX secolo, anche nel parlato, e lo stesso è accaduto per moltissimi altri cognomi ladini¹⁴. Tra gli effetti di questa tedeschizzazione della parlata gardenese a livello fonetico e fonologico vi è, inoltre, la diffusione della pronuncia di *r* come fricativa uvulare, tipica del tedesco, per influsso dei dialetti tirolesi¹⁵. Il lessico, tuttavia, è il settore della lingua che risente maggiormente dell'interferenza del tedesco e, in misura minore, dell'italiano. Nel ladino gardenese, per le ragioni sinora descritte, i prestiti antichi sono in numero notevolmente minore rispetto ai prestiti recenti e questo risulta ancor più vero per quanto concerne i neologismi. Sulla base dei dati a nostra disposizione, è possibile sistematizzare gli imprestiti tedeschi e italiani nel ladino gardenese in tre gruppi (cfr. Belardi, *Storia sociolinguistica*, cit., pp. 237-246; P. Videsott et al., *Manuale*, cit., pp. 460-470), nella maniera che segue:

(1) Imprestiti antichi, adattati alla fonologia e morfologia gardenese, come ad esempio:

1. *brascé* ‘dissodare’ dal a.a.ted. *brāhhōn* (più antico del 1000) e corrispondente al tedesco *Brechen*;

¹³ Secondo W. BELARDI (*Storia sociolinguistica*, cit., pp. 251-273), questo processo sarebbe iniziato già secoli prima, come testimoniato dalla presenza di cognomi ladini “tedeschizzati” già a partire dal XVI secolo.

¹⁴ [J. A. VIAN], *Gröden, der Grödner un seine Sprache*, Edition Raetia, Bolzano 1998², pp. 42-44.

¹⁵ Cfr. P. VISEDOTT et al., *Manuale*, cit., p. 75.

2. *fana* ‘pentola, padella’ dal a.a.ted. *pfanna* e corrispondente al tedesco *Pfanne* (lo ritroviamo anche in Val Badia e Val di Fassa);
 3. *sporhert* ‘fornello’ dal tedesco tirolese *sparherd*, corrispondente al tedesco *Küchenherd*;
 4. *stuel* ‘sedia’ dall’ a.a.ted. *stuol*, da cui deriva il tedesco *Stuhl*;
 5. *utia* ‘capanna, rifugio’ dal m.a.ted. *huttja* (anteriore al VIII secolo) e corrisponde al tedesco *Hütte*. Oggi *utia* viene resa, nella grafia, anche con ‘hutia’, sul modello tedesco.
- (2) Imprestiti più recenti dove la fonologia dell’originale è quasi, o del tutto, rispettata. Nella tabella che segue, infatti, sono riportati alcuni termini presi a prestito dall’italiano e dal tedesco e spesso preferiti dai parlanti nativi ai corrispettivi termini ladino gardenesi¹⁶:

Prestito dal tedesco o dall’italiano	Corrispondente gardenese
asilo	scolina ‘asilo’
*baiter (< weiter)	inant ‘avanti, prima, oltre’
*coraggio (< coraggio)	snait ‘coraggio’
cugino/cugina; Kusine (< fr. cousine)	jurman /jurmana ‘cugino, cugina’
danke / *donke	de gra, ringrazie (< ringrazio) ‘grazie’
Dorf	luech ‘luogo, paese, villaggio’
esempio /Beispiel	ejëmpl ‘esempio’
*fäierwerk, *faierbèr (< Feuerwehr)	(de)studafuech ‘pompieri’
Fotokopieren	fotocupië ‘fotocopiare’
genau	propì, avisa ‘proprio, esattamente’
Geschäft	butëiga ‘bottega, negozio’
*gònz (< ganz)	scialdi ‘molto’
*ibraup (< überhaupt)	nianca, propì ‘neanche, proprio’
maggioranza / Mehrheit	maiuranza ‘maggioranza’
Meinung	minonga ‘opinione’

¹⁶ La tabella è ripresa da M. FORNI, *La ortografia dl ladin de Gherdëina*, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2019, pp. 74-75, cui si rimanda per un elenco più ampio di prestiti.

*milioré (< migliorare)	miuré ‘migliorare’
*mindrait (< Minderheit)	mendranza ‘minoranza’
Onkel	berba ‘zio’
*snel (< schnell)	debota ‘veloce’
Spende	dunfierta ‘offerta’
Tante	anda ‘zia’

(3) Neologismi, tra i quali si possono citare (cfr. P. Videosott et al., *Manuale di linguistica ladina*, cit., p. 176):

1. *ciuciastuep*, (in fassano *ciuciapolver*) calco semantico dall’italiano *aspirapolvere*;
2. *fliegher* (in badiotto *fligher*) ‘aereo’ dal tedesco tirolese *Flieger* / tedesco *Flieger*;
3. *handy*, pseudo-anglicismo con lo stesso significato del tedesco *Handy* ‘cellulare’;
4. *lètrisc* ‘elettricità’, dal tedesco *elektrisch*;
5. *stampé* dall’italiano *stampare*;
6. *trainer* ‘allenatore’ (presente anche in badiotto), anglicismo entrato tramite il tedesco e in gardenese adattato tramite il suffisso *-ëur* in *trainadëur/trainadëura* ‘allenatore/allenatrice’.

L’introduzione di neologismi, sia formati con materiale già presente nella lingua sia provenienti dalle lingue di contatto, risulta fondamentale per la sopravvivenza delle lingue di minoranza. D’altronde, come ricorda Walter Belardi (*Breve storia della lingua*, cit., p. 34), lingue «lessicalmente pure o semplicemente pure, incontaminate da influssi alloglotti, nel nostro mondo umano e nella storia di tale mondo non esistono e non sono mai esistite» e in tale direzione vanno anche le considerazioni di M. Forni, il quale, nell’Introduzione al *Dizionario italiano-ladino gardenese / Dizioner ladin de gherdëina-talian*, evidenzia che «negli ultimi tempi si è reso necessario accogliere e coniare neologismi per far fronte alle nuove esigenze comunicative»¹⁷.

¹⁷ M. FORNI, *Dizionario italiano-ladino gardenese. Dizioner ladin de gherdëina-talian*, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2013, p. XI.

Strutture morfo-lessicali del tipo “verbo + avverbio” nel ladino gardenese

Le strutture “verbo + particella” sono un tipo particolare di polirematiche in cui, nel caso più tipico, il verbo è un verbo di movimento e la particella un avverbio locativo (ma si possono avere anche avverbi temporali), come nell’italiano *andare giù* o nell’inglese *to go away* ‘andare via’. Questo fenomeno è già noto e ben studiato per quel che concerne la fase antica delle lingue indoeuropee: costruzioni “verbo + particella”, note col nome di *verb particle constructions* (VPCs), si ritrovano già, per esempio, nelle lingue anatoliche antiche e, in misura molto significativa, nel greco omerico. Queste costruzioni verbali, meglio note con il nome di *phrasal verbs*, sono oggi molto produttive nelle lingue germaniche¹⁸ e sono altresì presenti, in misura minore, anche in italiano. Raffaele Simone ha proposto di coniare, per l’italiano, la locuzione “verbi sintagmatici” (d’ora in avanti VS), come calco dall’inglese *phrasal verbs*, per le analogie che intercorrono tra i due fenomeni¹⁹.

Le lingue germaniche, secondo una interessante classificazione proposta da Leonard Talmy²⁰, appartengono al gruppo *Satellite-framed*, mentre le lingue romanze appartengono al gruppo *Verb-framed* e continuano le strutture Prev+V del latino. Questa classificazione si basa, infatti, sul modo in cui le lingue lessicalizzano il *Path* (ovvero, la direzione della *Figure*, l’entità che si sta muovendo): mentre nelle lingue *Satellite-framed* il *Path* è lessicalizzato tramite “satelliti”, preposizioni o avverbi, come nell’inglese *run out* ‘finire, terminare’ o il tedesco *aussgehen* ‘uscire fuori’; nelle lingue *Verb-framed*, invece, il *Path* è codificato del verbo stesso, all’interno della radice del verbo, come nell’italiano *salire*, *uscire*, nello spagnolo, *subir* ‘salire’, *salir* ‘uscire’ o nel

¹⁸ Nel tedesco, è bene ricordare, la particella si presenta in posizione postverbale nei contesti V2 e imperativi, ma è incorporata al verbo e funge da preverbo quando non è in V2, quando, cioè, la sua posizione è occupata da un ausiliare o da un altro verbo finito, nelle frasi subordinate, e nei verbi in cui la particella non è separabile dal verbo (es. *Ich verstehe dich*). Da un punto di vista tipologico, il tedesco alterna la sequenza VO a quella OV.

¹⁹ Cfr. R. SIMONE, *Esistono verbi sintagmatici in italiano?*, «Cuadernos de Filología Italiana», 3, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid 1996, pp. 47-61: 49-50; C. SCHWARZE, “Uscire” e “andare fuori”: *struttura sintattica e semantica lessicale*, «Sintassi e morfologia della lingua italiana d’uso. Teorie e applicazioni descrittive», 1985, pp. 355-371.

²⁰ L. TALMY, *Lexicalization patterns: semantic structure in lexical forms*, a cura di T. SHOPEN, *Grammatical categories and the lexicon. Language typology a syntactic description*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 57-149.

francese *sortir* ‘uscire’. L’italiano, tuttavia, pur appartenendo al gruppo romanzo, ha sviluppato una classe di verbi che sembra richiamare il *pattern* germanico, come *andare fuori*, *spingere dentro*, *dare via*, *metter su*, *avere paura* ecc. Sono state elaborate diverse teorie per cercare di spiegare il fenomeno, tra le quali, in passato, spiccava l’ipotesi del contatto linguistico con le lingue germaniche. I dati raccolti per l’italiano antico, tuttavia, hanno egregiamente smentito questa ipotesi²¹.

Una situazione simile sembra delinearsi anche per il ladino, il quale, pur facendo parte del gruppo romanzo, presenta un numero notevole di VS, ma il fenomeno risulta molto più ampio e sistematico dell’italiano. Di fronte a tale sistematicità, molti studiosi, tra i quali Belardi (*Storia sociolinguistica*, cit., pp. 274-283), hanno pensato «all’aggiungersi dell’influsso germanico a una preesistente disponibilità». Il ladino, infatti, ha sì conservato forme che continuano la struttura Pre-v+V del latino, ma si tratta di pochi casi, come il gardenese *scumencé* e il fodòm *scomencé* ‘cominciare’ dal lat. **ex-cominitiare* o il badiotto *scodè* e il gardenese *scudì* ‘riscuotere, percepire’ dal latino **ex-cutere*. La scarsità di testi antichi, purtroppo, non ci permette di indagare con certezza quanto antico sia l’influsso del modello tedesco sui VS ladini. Belardi, tuttavia, ipotizza, così come già Karl Jaberg²², che la sequenza V+Avv dovette esistere già in antico, poiché presente anche in altri volgari, ma divenne un fenomeno sistematico solo a partire dal 1700, quando crebbe l’influenza del tedesco su tutta l’area, sino ad affermarsi con l’intensità che è tipica del ladino contemporaneo. Per tale ragione, a partire dal secolo scorso, le caratteristiche semantiche e sintattiche dei VS ladini sono state oggetto di diversi studi, nell’ottica di delineare se, e con quale intensità, si sia verificata una interferenza con le lingue germaniche, soprattutto nei VS ladino gardenesi.

²¹ Si vedano, a tal proposito, F. MASINI, *Diacronia dei verbi sintagmatici in italiano*, «Archivio Glottologico Italiano», XCI, Le Monnier, Firenze 2006, pp. 67-105; C. IACOBINI, F. MASINI, *I verbi sintagmatici dell’italiano tra innovazione e persistenza: il ruolo dei dialetti*, in *Italiani regionali e dialetti*, a cura di A. CARDINALETTI, N. MUNARO, *Italiano, italiani regionali e dialetti*, Franco Angeli editore, Milano 2009, pp. 115-136: 126-127.

²² K. JABERG, *Considérations sur quelques caractères généraux du romanche. Mélanges de linguistique offerts Charles Bally*, Georg, Genève 1939, pp. 283-292.

Proprietà semantiche e sintattiche dei VS gardenesi

Sulla base della classificazione proposta da Belardi per i VS del ladino sellano, (W. Belardi, *Storia sociolinguistica*, cit., pp. 276-277), possiamo individuare quattro diverse funzioni semantiche dell'avverbio nei VS gardenesi:

- (1) incrementare l'espressività del verbo, come nel gardenese *smurzé su* "smorzare" o nell'italiano *mangiar su e uscire fuori*, dove l'avverbio non è strettamente necessario;
- (2) direzionare il movimento del verbo, come nel gardenese *jì su* 'andare su' e *jì ora* 'andare fuori', dove la particella (avverbio o preposizione) ha quindi un valore puramente locativo;
- (3) "telicizzare" il verbo, cioè, portare un valore aspettuale, come nel gardenese *dé ju l'culëur* 'spargere la tinta, colorare'. In questo caso, in particolare, la particella perde il suo valore locativo originario acquistando un valore più astratto. Questo *semantic shift* avviene secondo il seguente schema: *direction > endpoint > tëlös*;
- (4) indurre una restrizione di referenza, ovvero, una modificazione semantica, come nel gardenese *tré su* 'allevare', cui corrisponde in italiano, analogamente, *tirar su*, o ancora, *lascé do* 'rimettere (i debiti)', comparabile col tedesco *nachlassen* 'rimettere, diminuire'.

Nel caso (2), come nota già Belardi, è facile che si instaurino analogie con il tedesco, vissute dai bilingui o trilingui in modo inconsapevole. In particolare, con certi verbi ladino gardenesi, come *jì* 'andare', *fé* 'fare', *dé* 'dare' e *cialé* 'guardare', le combinazioni con *ora, ite, su, ju, via, do, dant* corrispondono quasi letteralmente alle combinazioni dei corrispondenti verbi tedeschi combinati con i separabili *hinaus, ein-, auf-, ab-, aus-, nach-, vor-*, tuttavia, nei casi appena delineati, non si può parlare di veri e propri prestiti o calchi dal tedesco. Se poi si confronta questa classificazione semantica con quella dei VS italiani e inglesi, è chiaro che la funzione della particella in ladino gardenese non è assimilabile, in tutto e per tutto, a quella delle lingue europee contemporanee. Mentre, infatti, ad esempio, in ladino è frequente la telicizzazione del verbo da parte della particella, questo fenomeno, come si è detto, è piuttosto raro in italiano e limitato a costruzioni del tipo

*lavar via, levar via*²³. Anche l'enfatizzazione del movimento di P sul V, così frequente in ladino gardenese, è invece marginale in italiano.

Dal punto di vista morfosintattico, invece, le particelle ladino-gardenesi sembrano mostrare un comportamento simile a quello VS romanzi: di norma, infatti, verbo e particella sono vicini lungo l'asse sintagmatico e questo è particolarmente vero per i VS in cui la particella "telicizza" il verbo e per i VS con significato traslato o metaforico (in questi casi, infatti, l'adiacenza di verbo e particella sembra obbligatoria, poiché l'intera costruzione presenta una maggiore coesione interna); negli altri casi, invece, come si riscontra anche nelle altre lingue romanze e nell'inglese, si può verificare l'inserzione di materiale tra verbo e particella, ma si tratta sempre di materiale "leggero", come pronomi, avverbi o l'oggetto diretto (OD). Il ladino, però, sembrerebbe ammettere, accanto all'ordine romanzo, anche l'ordine tedesco, con la particella separata al verbo e posta a fine frase, come negli esempi che seguono, tratti dal ladino fassano e gardenese²⁴:

1. (a) Fas. *L ven da Trent su* "Lui viene, passando da Trento, verso su";
(b) Fas. *L ven sù da Trent* "Lui viene su da Trento".
2. (a) Gard. *Ie vede da Val ite* "Io vado dentro (attraversandola) la Vallunga";
(b) Gard. *Ie vede te Val* "Io vado nella Vallunga".

Per i casi come 1(a) e 2(a) si è parlato, in passato, di "sequenze alla tedesca" e dell'esistenza di una "doppia grammatica"; tuttavia, sarebbero fattori semantico-pragmatici e contestuali a far propendere per la scelta dell'ordine romanzo o "alla tedesca". La particella, infatti, nei casi 1(a) e 2(a), in cui si trova separata dal verbo, indica il luogo attraverso cui passa il movimento e, inoltre, tra verbo e particella si frappone sempre un sintagma preposizionale (SP). La particella in questi casi, cioè, conferisce un particolare valore pragmatico, che non ha quando precede il SP, come in 1(b) e 2(b). Questo tipo di strutture, non sono solo assenti in tedesco, ma sono sconosciute anche all'italiano. Il ladino gardenese, infatti, così come altre varietà idiomatiche ladine, presenta di strutture del tutto indipendenti dal modello tedesco

²³ Cfr C. IACOBINI, F. MASINI, *The emergence of verb-particle constructions in Italian: locative and actional meanings*, «Morphology», 16, 2007, 155-188; C. Iacobini, F. Masini, *I verbi sintagmatici*, cit.

²⁴ Gli esempi per il fassano sono tratti da P. CORDIN, *Il ruolo del contatto tra varietà tedesche e romanze nella costruzione "verbo+locativo"*, «Vox Romanica», 75, A. Francke Verlag, Tübingen 2016, pp. 116-142; quelli per il gardenese, invece, sono tratti da E. Ricci, *I verbi sintagmatici nel ladino gardenese*, Roma 2019, pp. 52-55.

e italiano, e in apparenza molto antiche, come il gardenese *jì da Val ite* “andare in Vallunga”, *jì da na pert ora* “seguire una via alternativa (dove c’è meno gente)” o *jì da mont* su “andare in montagna”. In queste espressioni l’elemento ricorrente è la montagna, il bosco, la legna, elementi che hanno dominato e plasmato l’immaginario e la lingua delle valli ladine per secoli. Questa “predisposizione” del ladino, però, ha certamente fatto sì che il modello tedesco trovasse terreno facile nel “rafforzare” la tendenza del ladino a usare strutture V+Avv, aprendo altresì la strada, in tempi più recenti, alla creazione di un certo numero di “calchi semantici”²⁵ dal tedesco, soprattutto nel ladino gardenese, dove l’influenza del tedesco è cresciuta notevolmente a partire dal XX secolo. La scarsità di testi antichi, tuttavia, non ci permette di indagare con certezza quanto antico sia l’influsso del modello tedesco sui VS ladini. Mentre, infatti, nel Friuli e nei Grigioni l’accesso alla scrittura ebbe inizio nel tardo Medioevo, nell’area sellana le prime espressioni letterarie si ebbero solo nella seconda metà dell’Ottocento²⁶; infatti, una vera e propria narrativa gardenese si sviluppa solo a parte del XX secolo, anche grazie alla rinascita di un sentimento identitario ladino. La ricerca per la fase antica dei VS in gardenese ha, pertanto, dei limiti imposti dalla scarsità di testi scritti precedenti il 1800.

Nell’ottica di comprendere quale sia l’entità dell’influsso tedesco sui VS gardenesi, per valutare, soprattutto, se la presenza di “calchi semantici” cresca nel corso del tempo e se il gardenese sia dunque soggetto a una vera e propria “tedeschizzazione”, si è deciso di selezionare un certo numero di opere di narrativa del XIX (§ 3.2.1) e XX secolo (§ 3.2.2), e di confrontare i dati raccolti da fonti scritte, con quelli provenienti da una intervista condotta su parlanti gardenesi (§ 3.2.3), avvenuta presso l’Istitut ladin Micurà de Rù di Selva di Val Gardena²⁷.

²⁵ Nei termini di Roberto Gusmani, un calco semantico è «un caso di polisemia indotta da altra lingua (...). Il rapporto interlinguistico da cui trae spunto il calco semantico s’istituisce sulla base del solo significato, del tutto indipendentemente dalla maggiore o minore affinità dei significanti» e si differenzia dal “calco strutturale” che richiede, invece, anche l’imitazione della “forma interna” di un modello alloglotto (R. GUSMANI, *Interlinguistica*, «Linguistica storica», a cura di R. Lazzeroni, Roma, 1989, pp. 105-109).

²⁶ I primi documenti di uso scritto del ladino sellano che si conoscano risalgono alla prima metà del XVII secolo: si tratta di due proclama-ordinanza, uno del 1631 e uno del 1703 (F. GHETTA, G. PLANGG, *Un proclama in ladino del 1631*, «Mondo Ladino», 11, 1987, pp. 281-293).

²⁷ Tutti i dati presentati in questo lavoro sono tratti da E. RICCI, *I verbi sintagmatici*, cit., pp. 56-102.

Prime attestazioni dei VS gardenesi nel XIX secolo

Nella prima metà dell'Ottocento si contano pochi tentativi di mettere per iscritto brevi testi in ladino (W. Belardi, *Profilo storico-politico*, cit., pp. 155 e sgg.). Il primo vero testo a stampa ladino gardenese è un libretto di preghiere, esattamente una Via Crucis, pubblicata nel 1813 a Bolzano (nei fatti si trattava di un fogliettino tipografico) seguito, sempre nella prima metà del 1800, da un'esortazione moraleggiante (*'Nsegnamënt per la šoventù*), ad opera del sacerdote Johann Angelus Perathoner²⁸. Sempre nella prima metà dell'Ottocento, si hanno dei brevissimi racconti, o aneddoti popolari, messi insieme da un sacerdote di nome Matteo Ploner (1770-1845), maestro di scuola elementare gardenese ed esperto suonatore di organo. Questi testi furono ristampati nel "Calënder ladin per l'ann 1915". Due motivi scherzosi, attribuiti al Ploner, sono poi divenuti celebri nella cultura gardenese: *La vedla muta* ("La zitella stagionata") e *L vedl mut* ("Lo scapolone"). Nel 1864 fu pubblicata un'ampia grammatica gardenese (la prima grammatica ladina data alle stampe) ad opera del parroco di Ortisei dell'epoca, il fassano Ujep Antone Vian (1804-1880)²⁹, comprendente anche brevi testi in prosa, di carattere sacro e profano, tra i quali *La vedla muta*. Nel 1800 rivestono un ruolo importante anche gli studi di Theodor Gartner, autore della *Rätoromanische Grammatik*³⁰, pubblicata nel 1883, e, soprattutto, della *Die Gredner Mundart*³¹, pubblicata per la prima volta nel 1879, una grammatica del ladino gardenese. Quest'opera è, insieme alla grammatica del Vian, una importantissima fonte per i testi ladino gardenesi, poiché contiene una breve antologia di testi gardenesi di inizio Ottocento.

Le grammatiche del Vian³² e del Gartner³³ sono, dunque, un punto di partenza fondamentale per la presente analisi. All'interno di questi due testi, sono stati selezionati e sottoposti ad analisi i seguenti brani: *L figliuol prodigo* ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., pp. 192-193; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., p. 99); *I làuràntg tela vigna* ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., pp. 194-195; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., p. 100); *La sumënza y chël*,

²⁸ Si tratta di una traduzione in gardenese di un testo di Marc-Antoine Muret (1525-1585), filologo e umanista francese naturalizzato italiano.

²⁹ [J. A. VIAN], *Gröden, der Grödner und seine Sprache*, Edition Raetia, Bolzano 1998².

³⁰ T. GARTNER, *Rätoromanische Grammatik*, Neudruck, Heilbronn 1833.

³¹ T. GARTNER, *Die Gredner Mundart*, Linz 1879.

³² [J. A. VIAN], *Gröden*, cit.

³³ T. GARTNER, *Die Gredner*, cit.

chë sëna ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., p. 195; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., pp. 100-101); brani n.6-15 del Vian ([J. A. Vian], *Gröden*, cit.), e corrispondenti ai brani 5-14 del Gartner (T. Gartner, *Die Gredner*, cit.); brano n.8 ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., p. 196; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., p. 101); brano n.11 ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., p. 197; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., p. 101); brano n.13 ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., p. 197; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., p. 101); brano n.14 ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., p. 197; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., p. 102); brano n.15 ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., pp. 197-198; T. Gartner *Die Gredner*, cit., p. 102); *Šan y Tone sulla fiöra*, terzultimo brano dell'antologia del Vian ([J. A. Vian], *Gröden*, cit.; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., pp. 102-103); *Šan àmmalà* ([J. A. Vian], *Gröden*, cit., pp. 199-200; T. Gartner, *Die Gredner*, cit., p. 103); *Vödla mutta* di Matteo Ploner (T. Gartner, *Die Gredner*, cit., pp. 103-104); brano n.23, *La spies*³⁴ (T. Gartner, *Die Gredner*, cit., pp. 108-109).

Di seguito, una tabella con il numero totale dei VS individuati e relativi calchi semantici, per il XIX secolo:

tot. VS	calchi semantici	%
48 occ.	7 occ.	14,58 %

Su 48 VS individuati, dunque, solo il 14,58 % risultano interpretabili come veri e propri calchi semantici dal tedesco, un dato certamente in linea con le nostre attuali conoscenze della storia della lingua ladina. Inoltre, 14 occorrenze presentano un elemento o più frapposto tra verbo e particella (cioè, il 29,2 % del totale). In 10 occorrenze, in particolare, è interessante notare che si frappa, tra verbo e particella, un SP, tuttavia, non si tratta di “sequenze alla tedesca”, come si è già detto, ma di uno spostamento indotto da fattori contestuali e/o pragmatici. I dati raccolti per il XIX secolo, dunque, sembrano dunque confermare quanto ipotizzato da Patrizia Cordin per il ladino fassano³⁵. Si vedano, ad esempio, i passi che seguono, contenenti i VS *jì demez* ‘andar via’ (ted. *weggehen*), *jì zeruch* ‘tornare, andare indietro’ (ted. *zurückgehen*) e *mucé ite* ‘nascondersi’³⁶:

³⁴ Si tratta di una traduzione gardenese della novella IX (I giorno) del *Decameron* di Boccaccio.

³⁵ P. CORDIN, *Il ruolo del contatto*, cit.

³⁶ In questo caso, in particolare, è interessante osservare che il corrispettivo tedesco è *sich verstecken* ‘nascondersi’, un verbo inseparabile: il ladino va, nella sostanza, ben oltre il modello tedesco e presenta strutture analitiche anche lì dove il tedesco, nei

1. *jèl s̄it da tgèsa dēmōz* (*jel jit da cesa demez*) “lui è andato via da casa”;
2. *y jè s̄it da si pèrè zruč* (*y ie jit da si pere zeruch*) “ed è tornato da suo padre”;
3. *muça chëll debòta sott a mëiza ite* (*mucia chël debota sota mëisa ite*) “fugge (si nasconde) quello subito sotto il tavolo”.

L’influenza del tedesco è, però, ben testimoniata, in 2., dalla presenza della particella *zeruch*³⁷, un prestito dal tedesco *zurück* ‘indietro’, il quale però deve esser entrato in antico, poiché ben adattato alla fonetica gardenese. Tale particella, tuttavia, tenderà a diminuire di frequenza nel corso del XX secolo.

Nella tabella che segue, invece, sono riportati i sette calchi semantici individuati per il XIX secolo. Si è deciso, inoltre, di riportare anche il corrispettivo tedesco che sembrerebbe aver indotto il calco semantico, i contesti dove tali VS sono stati individuati e, infine, il numero di occorrenze corrispondenti per ciascun VS:

VS gardenese	VS tedesco	Passi	N. occ.
<i>cherdè ora</i> ‘chiamare (qualcuno) di fuori’, letteralmente ‘chiamare fuori’	<i>herausrufen</i> ‘chiamare fuori, far uscire fuori (qualcuno)’	<i>hà èl cherdà ora un fànt (à èl cherdà ora n fànt)</i> ³⁸ “egli ha chiamato un servo di fuori”	1

verbi non separabili, presenta forme sintetiche.

³⁷ Infatti, due occ. di *jì zeruch* (ted. *zurückgehen*) ‘tornare, andare indietro’ sono state individuate nella parabola de *L figliuol prodigo* ([J. A. VIAN], *Gröden*, cit., pp. 192-193; T. GARTNER, *Die Gredner*, cit., p. 99).

³⁸ Tra parentesi è riportata la grafia moderna. La grafia gardenese, infatti, si è andata fissando nel corso dell’ultimo secolo, soprattutto in seguito al lavoro di Teresa Gruber (1897-1978), poetessa e scrittrice gardenese, grazie alla quale prevalse, dopo la Seconda guerra mondiale, il tipo di grafia latino-italiana, integrata con J francese (con la quale si distingue ad es. *jënt* “gente”, da *gën* “bene, volentieri”). Si è sentita, inoltre, la necessità, date le peculiarità della lingua ladina, di introdurre su certe lettere segni diacritici, come in *ü, ö, ë, ś, ć*, per distinguere fonemi diversi. Prima di questo momento, erano in uso due tipi di grafie diverse, una più tedeschizzante (con l’uso di lettere come K, e di gruppi come SCH, TSCH ecc.) e dall’altro una classe di tipi di scrittura italianizzante (con uso di SCI, CIA, CH, GN ecc.) o, comunque, latineggiante, conforme al modo in cui si pronuncia il latino nelle chiese italiane, con qualche concessione ad usi vigenti presso altre culture, come J alla francese o SH all’inglese.

<p><i>dì dant</i> ‘preannunciare’, letteralmente ‘dire in anticipo’</p>	<p><i>vorhersagen</i> ‘prannunciare, prevedere’</p>	<p><i>ëi m’ova pa ditt dant (ëi m’ova pa dit dant)</i> “essi mi avevano preannunciato”</p>	1
<p><i>fé do</i> ‘copiare, imitare, contraffare’, letteralmente ‘fare dopo’</p>	<p><i>nachmachen</i> ‘imitare’</p>	<p><i>ma pòna muesseses fè dò (ma pona messësses fé do)</i> “ma poi dovresti imitare (imitarmi)”</p>	1
<p><i>pensé do</i> ‘pensare, riflettere, rimuginare’, letteralmente ‘pensare dopo’</p>	<p><i>nachdenken</i> ‘pensare, riflettere, ripensare’</p>	<p><i>y ha scumënça a pënsè do (y à scumencià a pensé do)</i> “e ha iniziato a riflettere”</p>	1
<p><i>rujené ora</i> ‘parlare, chiarire’, letteralmente ‘parlare fuori’</p>	<p><i>ausreden</i> ‘chiarire, dissuadere, sconsigliare’</p>	<p><i>‘L père no l’ha laßa rusnè ora (L pere ne l’ànìa lascià che l se rujenësse ora)</i> “il padre non ha lasciato che (il figlio) chiarisse”</p>	1
<p><i>tò su</i> ‘prendere su, assumere’</p>	<p><i>aufnehmen</i> ‘assumere’</p>	<p><i>Chël ulëss tò su per fànt</i> “quello che volesse prendere/ assumere come servo” <i>Ttulemè su per voû fànt! (tulème su per vosc fant)</i> “prendetemi come vostro servo”</p>	2

Nel complesso, si tratta di un numero limitato di occorrenze, che, però, non sorprende del tutto alla luce di quanto finora detto, infatti, è noto che i ladini dolomitici rimasero monoglottici sino alle soglie del XX secolo, quando si intensificarono i contatti linguistici. D'altronde, però, il numero esiguo di testi e testimonianze a nostra disposizione per questo periodo non ci permette di indagare, con certezza assoluta, l'influenza tedesca sul ladino gardenese prima del XX secolo.

I VS nella narrativa gardenese del XX secolo

Nel 1900 grazie alla rinascita di un sentimento identitario ladino fiorisce la letteratura ladino-sellana. Accanto agli scrittori ritenuti "classici" della letteratura gardenese, quali Max Tosi (1913-1988)³⁹ e Frida Piazza (1922-2011)⁴⁰, si colloca l'attività di altre figure illustri nel corso del XX secolo, quali Luis Trenker (1892-1990), Josef Kostner (1933-2017), Guido Insam (1943-1985), Georg Demetz (1950-), Roland Verra (1956-), Marco Forni (1961-) e Ruth Bernardi (1962-). Un punto di svolta decisivo nella storia della letteratura ladina è costituito dalla pubblicazione di due opere: *Antologia della lirica ladina dolomitica*, pubblicata da Belardi nel 1985⁴¹, cui seguì, nel 1988, la pubblicazione, sempre ad opera di Belardi, di *Narrativa gardenese*, una selezione di opere di narrativa ladino-gardenesi del XX secolo⁴². Oltre al già citato *L Nost* di Frida Piazza, la raccolta contiene alcuni brevi racconti di Guido Insam, Luis Trenker, Max Tosi e Franz Moroder.

Si è deciso di confrontare i dati precedentemente raccolti per il XIX secolo con le attestazioni dei VS nel corso del XX secolo. Per far ciò si è dovuto, di nuovo, operare una scelta sul *corpus* su cui lavorare. Si è deciso, per tale ragione, di prendere in analisi le seguenti opere narrative: *L Nost* di Frida Piazza (W. Belardi, *Narrativa*, cit., pp. 38-54), circoscrivendo l'analisi alle sole prime sei pagine del romanzo, il

³⁹ La maggior parte della sua produzione, lirica e in prosa, fu raccolta e pubblicata nel 1975 nel volume *Ciofes da mont, poijies y proses ladines*, con presentazione di Frida Piazza, una tra le scrittrici e poetesse maggiormente influenzate dall'opera letteraria di Max Tosi.

⁴⁰ Nel 1988 esce il suo capolavoro, il romanzo *L Nost* (Il Nostro), dove, tramite il racconto di una vita qualunque, si recuperano temi e tradizioni antiche rielaborandole in un linguaggio poetico nuovo, ma, allo stesso tempo, ricco di termini arcaici o caduti in disuso.

⁴¹ W. BELARDI, *Antologia della lirica ladina contemporanea*, Bonacci editore, Roma 1985.

⁴² W. BELARDI, *Narrativa gardenese*, Università "La Sapienza", Roma-Urtijëi 1988.

Mi pitl medel di Luis Trenker (W. Belardi, *Narrativa*, cit., pp. 250-256) e *La mpermetuda* di Max Tosi (W. Belardi, *Narrativa*, cit., pp. 278-283). Infine, si è deciso di selezionare alcune poesie gardenesi del XX secolo, per mettere a confronto il diverso uso dei VS nella narrativa e nella lirica gardenese. Sono state prese in analisi otto poesie: *Gherdëina*, *Ghërdeina* di Leo Runggaldier da Furdenan (W. Belardi, *Antologia*, cit., pp. 28-30), *Prim di de nseniamënt* e *L ciof dl arbandon* di Max Tosi (W. Belardi, *Antologia*, cit., pp. 52-53, 64-65), *Viëra* di Frida Piazza (W. Belardi, *Antologia*, cit., pp. 132-134), *L'oma Ladina* e *Picëi!* di Josef Kostner (W. Belardi, *Antologia*, cit., pp. 202-203, 210-2011) e *Dant y do* e *Na plecia...inò*, tratte, invece, da *Nia y n pue' de plu* di Marco Forni⁴³.

Di seguito, una tabella con il numero totale di VS individuati nei testi presi in esame e le percentuali relative al numero di calchi semantici individuati per il XX secolo:

tot. VS	calchi semantici	%
57 occ.	10 occ.	17,54

L'osservazione dei dati dimostra, *in primis*, che nel XX secolo, come per il XIX secolo, la presenza delle cosiddette “sequenze alla tedesca” si verifica 1) in presenza di particelle locativali, quando queste indichino attraversamento, o superamento (cioè per ragioni pragmatiche) e 2) per ragioni contestuali, cioè, in seguito alla presenza di un SP, che determinerebbe lo spostamento della particella a fine periodo. Se queste strutture “discontinue” fossero dovute all'interferenza con il tedesco, infatti, dovremmo vedere crescere il loro numero, invece, nel XX secolo, sono stati individuati solo cinque VS con uno o più elementi frapposti tra verbo e particella e, in aggiunta, solo in tre casi si frappone un SP (in due casi, inoltre, oltre al SP, si frappone un OD). Si tratta dei tre casi che seguono, dove sono stati individuati i VS *fladé ora* ‘emanare’ (ted. *ausstrahlen*, letteralmente ‘sbuffar, respirare fuori’), *unì ju* ‘scendere, discendere’, *tò ite* ‘riunire’ (ted. *einbeziehen*):

1. *Chëstes fladova si ligrëzia dal dedite ora* “Queste, dal loro intimo, emanavano gaudio”;
2. *'n ruf d'ega de nëif che univa dal'auta ju* “un rivo d'acqua di nevaio che discendeva dalla sommità”;
3. *tò chisc majri y mendri nteur a brandafurnel ite* “per riunire ragazzini e bimbettini intorno alla stufa”.

⁴³ M. FORNI, *Nia y n pue' de plu*, San Martin de Tor 1993.

In particolare, in 1. *fladé ora* e in 3. *tò ite* vi è una novità rispetto al XIX secolo, infatti, queste costruzioni presentano un significato traslato: le particelle non indicano attraversamento o completamento dell'azione, come ci aspetteremmo, ma conferiscono una particolare sfumatura di significato. Potremmo ipotizzare si tratti di una “estensione” della costruzione V-(OD)SP-P, estensione forse facilitata dalla presenza del modello tedesco; tuttavia, l'esiguità dei dati a nostra dimostrazione, tuttavia, non ci permette di mettere un punto alla questione. Nella tabella che segue, in ordine alfabetico, sono presentati, invece, i calchi semantici individuati per il XX secolo:

VS gardenese	VS tedesco	Passi	N. occ.
<i>cialé do</i> ‘guardare, controllare’, letteralmente ‘guardare dopo’	<i>nachprüfen</i> ‘controllare, esaminare’	<i>Ne pudova nia se n tò sèura de ti cialé do</i> “Non potevano prendersi la briga di controllare”	1
<i>cialé ora</i> ‘avere l’aspetto, faccia, espressione’, letteralmente ‘guardare fuori’	<i>aussehen</i> ‘apparire, sembrare’	<i>Sci, ‘l cialova ora da uni en gran temporal</i> “Sì, tutto sembrava indicare che stava per scoppiare un gran temporale”	1
<i>fé do</i> ‘copiare, imitare, contraffare’, letteralmente ‘fare dopo’	<i>nachahmen</i> ‘imitare, scimmiottare’	<i>scibloc da fé do al cuch</i> “zufoli per rifare il verso al cuculo”;	1
<i>mëter ite</i> ‘inserire, immettere’, letteralmente ‘mettere dentro’	<i>hineinlegen</i> ‘mettere dentro, inserire’	<i>Can che le biesces fova inò pra si pastrëc metudes ite</i> “Quando le pecore furono rimesse nell’ovile”	1

<p><i>scri ite</i> ‘iscrivere’, letteralmente ‘scrivere dentro’</p>	<p><i>einschreiben</i> ‘iscrivere’</p>	<p><i>L’oma ladina uel scri ite si mut</i> “Una madre vuole iscrivere suo figlio” <i>ma i ne sa sot a cie categoria che i dè’ scri ite</i> “ma non sanno sotto quale categoria lo debbano iscrivere”</p>	<p>2</p>
<p><i>senté ite</i> ‘sistemare, piantare, situare’, letteralmente ‘sedere dentro’</p>	<p><i>einsetzen</i> ‘inserire, piantare’</p>	<p><i>terdeches senté ite te aghel</i> “piccole ruote con palette da sistemare nel laghetto”</p>	<p>1</p>
<p><i>tò sëura</i> ‘incaricarsi’, letteralmente ‘prendere sopra’</p>	<p><i>sich übernehmen</i> ‘accollarsi, incaricarsi’</p>	<p><i>ne pudova nia se n tò sëura de ti cialé do</i> “non potevano prendersi la briga di controllare”</p>	<p>1</p>
<p><i>udëi inò</i> ‘rivedere’, letteralmente ‘vedere di nuovo’</p>	<p><i>wiedersehen</i> ‘rivedere’</p>	<p><i>y èl udova inò te si pensier</i> “e rivedeva ancora nel suo pensiero”</p>	<p>1</p>
<p><i>udëi ite</i> ‘ammettere, capire, intuire’, letteralmente ‘vedere dentro’</p>	<p><i>einsehen</i> ‘capire, riconoscere’</p>	<p><i>y è for udù ite plu y plu tan grand che iè Che Bel Die</i> “e arrivai a intuire meglio quanto sia immenso Iddio”</p>	<p>1</p>

Per quanto concerne, invece, la distribuzione dei VS nella prosa e nella lirica, i VS, così frequenti nella prosa, sono invece poco impiegati nella lirica; infatti, negli otto componimenti poetici analizzati, sono stati individuati solo 6 VS, mentre nella prosa ne sono stati individuati ben 51. Nella poesia sembrerebbe, dunque, che i poeti ricorrano ai VS solo quando siano indispensabili per rendere un concetto non altrimenti esprimibile nel gardenese, o per una precisa scelta stilistica, peraltro occasionale⁴⁴. È anche interessante notare come si sia evoluto l'uso delle particelle nel corso di un secolo. Alcune particelle che troviamo attestate nel XIX secolo non compaiono nei testi del secolo successivo: parliamo di *zruch* 'indietro', *inant* 'avanti', *sot* 'sotto' e *sun* 'sopra'. Altre particelle vedono, invece, crescere la loro frequenza, come *ite* (la quale passa dalle 2 occorrenze del XIX secolo alle 11 occorrenze del XX secolo) e *ju* (che da 3 occorrenze passa a 11 occorrenze). Le altre particelle confermano la loro presenza sia nel XIX, sia nel XX secolo: si tratta di *ora* 'fuori', *adum* 'insieme', *inò* 'di nuovo', *pro*, *do* 'dopo', *dant* 'avanti', *via* 'via' e *su* 'su, sopra'. Infine, nel XX secolo compaiono alcune particelle che non avevamo incontrato nei testi del XIX secolo: si tratta di *ntëur* "intorno" e *sëura* 'sopra', forse passate, per contatto, dall'italiano al ladino, con adattamento alla fonetica gardenese. Dai dati qui presentati, dunque, risulta evidente che non si sia verificata quella "tedeschizzazione" del ladino gardenese, che ci si aspetterebbe per il XX secolo. Si tratta pur sempre, però, di dati parziali, che meriterebbero, per esser confermati tramite indagini su di un numero maggiore di autori e testi.

Inchiesta su parlanti ladino-gardenesi

Sinora abbiamo osservato con quale frequenza, e con quali caratteristiche, si presentino i VS gardenesi nella prosa e lirica dei secoli XIX e XX, ma, soprattutto, abbiamo approfondito l'entità dell'influenza del tedesco sui VS gardenesi. Si è deciso, in seguito, di raccogliere testimonianze orali che evidenzino l'uso odierno dei VS gardenesi. Per tale ragione, grazie ai mezzi messi a disposizione dall'Istitut Ladin "Micurà de Rù" di Selva di Val Gardena, è stata condotta un'intervista a quattro

⁴⁴ Lo stesso tipo di fenomeno, a ben vedere, si riscontra anche nell'italiano: nel parlato, o nello scritto informale, è frequente l'uso di VS (come *andar su*, *sotto*, *fuori* ecc.), mentre a livello orale, o scritto, formale, di norma, si preferisce ricorrere a forme sintetiche (come *salire*, *scendere*, *uscire*).

parlanti ladino-gardenesi, di età diverse, dove si è evidenziato l'uso di differenti VS. L'intervista, che ha avuto luogo il 10/07/2018 presso l'Istitut "Micurà de Rù", è stata condotta, in ladino gardenese⁴⁵, da Marco Forni, coordinatore e responsabile della sede gardenese dell'Istituto. In ottemperanza alla normativa sulla privacy⁴⁶ non verranno indicati i nomi degli intervistati, i quali verranno, invece, designati come Parlante 1 (P1), Parlante 2 (P2), Parlante 3 (P3) e Parlante 4 (P4). P1, di 79 anni, è nato a Selva e ha cinque figli. Ha studiato alla scuola d'arte ed è stato intagliatore di legno. Nei mondiali invernali del 1970 ha fatto il preparatore di piste e, in seguito, è divenuto insegnante di sci; attualmente, invece, è contadino. La mamma era scultrice di giocattoli e il padre contadino, entrambi parlavano solo ladino. P2, di 63 anni, ha due figli. I suoi genitori erano scultori e parlavano solo ladino. Ha lavorato per tredici anni a Bolzano, prima nell'amministrazione (dopo la laurea in Giurisprudenza conseguita in territorio italiano) poi come preside di scuola. Attualmente abita e lavora a Selva, presso un ente culturale. P3, di 47 anni, è nato a Bolzano. Ha tre figli e anch'esso lavora a Selva, presso un ente culturale. I genitori parlano entrambi ladino. Infine, P4, di 41 anni, lavora in un albergo e ha due figli. Per passione, inoltre, si occupa di teatro (recitando sia in tedesco, sia in ladino). Entrambi i genitori parlano ladino, anche se la madre ha appreso il ladino come L2, essendo la sua lingua materna il tedesco. Gli intervistati, dunque, coprono un notevole e interessante arco temporale, che va dagli anni '40 del XX secolo sino ad oggi, rendendo la presente intervista un luogo di incontro di tradizioni, visioni, storie e modi di dire differenti.

Di seguito, una tabella con il numero dei VS individuati e le percentuali relative al numero di calchi semantici individuati nel corso dell'intervista:

⁴⁵ Il pregio di questa intervista, oltre al fatto di esser stata condotta da Marco Forni in gardenese, riducendo così la possibilità di interferenza con l'italiano, sta nel fatto di non aver seguito, come è abitudine tra chi conduce indagini sul campo, una scaletta di domande rigidamente costruite ad hoc. Si è deciso, infatti, di lasciar fluire la discussione su elementi noti a tutti i parlanti e altresì condivisi dall'intervistatore, sicché, oltre ad aver permesso di notare l'uso di un notevole numero di VS nel parlato, sono stati trattati argomenti di reale interesse e attualità, in maniera quanto più spontanea possibile. La traduzione degli esempi, invece, è stata realizzata da Alexander Prinoth, collaboratore dell'Istituto.

⁴⁶ Riferimento legislativo Regolamento UE 2016/679, noto come GDPR (General Data Protection Regulation), in vigore a partire dal 25 maggio 2018.

tot. VS	calchi semantici	%
34 occ.	6 occ.	17,64

Anche dai dati raccolti su fonti orali, in particolare, emerge che le costruzioni discontinue sono una minoranza: si tratta di solo 9 casi su 34 (ovvero, il 26 % circa) e, di questi, solo 5 presentano un SP tra verbo e particella, con il conseguente slittamento della particella a fine frase. Si tratta nello specifico di *jì ite* ‘entrare, andare dentro’, *jì ora* ‘uscire’ (2 occ.), *jì su* ‘salire’ e *pië su* ‘partire, salire’, i quali, in queste particolari strutture discontinue, assumono particolari valori pragmatici, che non avrebbero se, per converso, la particella precedesse il SP:

1. *Nëus pudon jì da Val ite o su per Resciesa y po’ an bel gheneda* “Noi possiamo andare in Vallunga o su per il monte Rasciesa poi si è in santa pace”;
2. *Y n va da na pert ora sun troies* “E si va in giro lungo i sentieri [non percorrendo sempre i sentieri più trafficati]”;
3. *Na gheneda an plu che sce se va n mumënt da na pert ora* “Pace uno ne ha abbastanza se cammina un po’ fuori [dove si incontra meno gente]”;
4. *Iel mé nteressant udëi sce n va da mont su* “È interessante notare che, se si sale in montagna”;
5. *y po’ ne aspitàns nia l’ëura de pië da bosch su* “non vedevamo l’ora di partire per il bosco”.

Nella tabella che segue sono stati riportati, invece, i VS interpretabili come calchi semantici dal tedesco, estratti dall’intervista condotta su parlanti ladino gardenesi:

VS gardenese	VS tedesco	Passi	N. occ.
<i>cri ora</i> ‘individuare, scegliere’, letteralmente ‘cercare fuori’	<i>aussuchen</i> ‘scegliere, individuare’	<i>che chier ora na persona ulache tu ies</i> “ti individua dove sei”	1
<i>mëter dant</i> ‘anteporre, predisporre’, letteralmente ‘mettere davanti’	<i>vorlegen</i> ‘mettere avanti’ o <i>vorbereiten</i> ‘preparare, predisporre’	<i>n muessa plutosc ti mëter dant n program</i> “c’è bisogno piuttosto di predisporre un programma per loro”	1

<i>muŕé su</i> 'mostrare', letteralmente 'mostrare su'	<i>aufzeigen</i> 'far vedere, mostrare'	<i>me mustrova su ulache fan sun Ciavaz</i> "mi mostrava esattamente dove eravamo sul Ciavaz"	1
<i>sbriscé ite</i> 'scivolare'	<i>einschleichen</i> 'imbucarsi, intrufolarsi'	<i>y perchël iel sbriscia ite tl talian y tl tudësch</i> "e per quello poi è scivolato nel tedesco e nell'italiano"	1
<i>seri ite</i> 'iscrivere', letteralmente 'scrivere dentro'	<i>einschreiben</i> 'iscrivere'	<i>Canche on scrit ite l prim mut a scola</i> "Quando abbiamo iscritto il mio primo figlio a scuola"	1
<i>tré su</i> 'allevare', letteralmente 'tirare su' ⁴⁷	<i>aufziehen</i> 'allevare'	<i>Sarà bën nce nosta gauja n puech de coche i on trac su</i> "Sarà anche colpa nostra di come li abbiamo allevati/educati"	1

Per quanto riguarda, infine, l'impiego delle particelle, sembra confermata l'assenza, così come nel XX secolo, di *inant*, *zeruch*, *sot* e *sun*, che sembrano essere sostituite da *dant*, *inò*, *ju* e *sëura*. Da questa indagine emerge, inoltre, che alcune particelle sono già, a partire dal 1800, impiegate con maggiore frequenza: si tratta di *su*, *ju*, *ite*, *ora*, *via*, *dant* e *do*.

Sulla base dei dati sinora mostrati, dunque, l'influenza tedesca sui VS ladini sembra essere presente a livello semantico ma non strutturale, anche nel ladino gardenese, dove tale influenza, per le ragioni sinora descritte, sembra essere maggiore rispetto alle altre varietà idiomatiche ladine. Nel ladino gardenese, infatti, sono senz'altro presenti VS interpretabili come calco semantico dal tedesco, ma si tratta del 17% circa delle forme analizzate, nel *corpus* selezionato (E. Ricci, *I verbi sintagmatici*, cit., pp. 72-102), un dato interessante, che richiederebbe senz'altro ulteriori indagini per essere confermato.

Conclusioni

Le lingue ladine, in quanto lingue "di frontiera", sono luogo privilegiato per l'osservazione dei fenomeni di interferenza linguistica e "adattamento della norma". I cambiamenti sociali ed economi-

⁴⁷ Anche in italiano *tirar su* ha lo stesso valore idiomatico di 'allevare, educare'.

ci dell'ultimo secolo hanno determinato un cambiamento radicale nel modo di "sentire" la lingua da parte dei ladini: mentre i giovani, aperti alla modernità e alla tecnologia, sono più permeabili nei confronti dei neologismi e prestiti, gli anziani, difensori della *rujeneda dl'oma* e dei valori che essa racchiude, sono contrari a questo tipo di innovazioni linguistiche. Gli scambi con l'italiano, nelle valli meridionali, e con il tedesco, in quelle settentrionali, tuttavia, si sono andati intensificando nel corso dei secoli, portando a diversi fenomeni di contatto. L'effetto più visibile di questo contatto è la presenza di imprestiti tedeschi, e in misura minore italiani, entrati all'interno delle varietà ladine, soprattutto nel ladino gardenese, dove l'influenza tedesca sembrerebbe più forte che in altre varietà idiomatiche.

Per quanto concerne, in particolare, le strutture "verbo + particella", meglio note in letteratura come *phrasal verbs* o verbi sintagmatici, risulta ragionevole credere che i VS gardenesi si siano sviluppati autonomamente, così come descritto per altre aree della Romania, ma abbiano risentito, soprattutto a partire dal XIX secolo, dell'influsso tedesco, seppur a livello semantico e non strutturale, come dimostra la presenza di un certo numero di calchi semantici. Il ladino gardenese, d'altro canto, presenta un notevole numero di VS del tutto indipendenti dal modello tedesco e italiano, come, per fare un esempio, *scuté su* un VS idiomatico, che letteralmente possiamo tradurre come 'tacer su' (dal punto di vista del significato, infatti, solo chi tace può ascoltare). L'utilizzo dei VS in gardenese, infatti, è sistematico e sembra rispondere a precise esigenze comunicative, proprie di quest'area. Il secolare isolamento delle valli ladine, inoltre, ha permesso al gardenese, così come per altre varietà idiomatiche ladine, di evolversi autonomamente, anche se non sono di certo mancate occasioni di contatto e interscambio con le vicine realtà linguistiche. La questione rimane senz'altro aperta, ma i dati sembrano mostrare che l'influenza tedesca, seppur presente e notevole, possa ridimensionarsi rispetto all'opinione comune, nonostante la presenza del tedesco, in Val Gardena, sia andata via via crescendo a partire dal 1800.

Bibliografia

- G.I. ASCOLI, *Saggi ladini*, «Archivio glottologico italiano», I, Loescher, Roma-Torino-Firenze 1873, pp. 1-556.
- W. BELARDI, *Antologia della lirica ladina contemporanea*, Bonacci editore, Roma 1985.

- W. BELARDI, *Narrativa gardenese*, Università “La Sapienza”, Roma-Urtijëi 1988.
- W. BELARDI, *Storia sociolinguistica della lingua ladina*, «Biblioteca di ricerche linguistiche e filologiche», 30, Università “La Sapienza”, Roma-Corvara-Selva 1991.
- W. BELARDI, *Profilo storico-politico della lingua e della letteratura ladina dolomitica*, Il Calamo, Roma 1994.
- W. BELARDI, *Breve storia della lingua e letteratura ladina*, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2003².
- P. CORDIN, *Il ruolo del contatto tra varietà tedesche e romanze nella costruzione “verbo+locativo”*, «Vox Romanica», 75, A. Francke Verlag, Tübingen 2016, pp. 116-142.
- K. EGGER, M. LARDSCHNEIDER MCLEAN, *Dreisprachig werden in Grödner. Eine Studie zum Spracherwerb in der frühen Kindheit*, Ist. Pedagogisch Ladin, Bolzano 2001.
- M. FORNI, *Nia y n pue’ de plu*, San Martin de Tor 1993.
- M. FORNI, *Wörterbuch Deutsch-Grödner-Ladinisch. Vocabuler tudësch-ladin de Gherdeina*, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2002.
- M. FORNI, “*La rujeneda dl’oma*”. *Lessico e lessicografia*, «Ladinia», XXXIII, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2009, pp. 95-118.
- M. FORNI, *Dizionario italiano-ladino gardenese. Dizioner ladin de gherdëina-talian*, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2013.
- M. FORNI, *Il dizionario bilingue italiano – ladino gardenese / ladino gardenese – italiano. Versione cartacea ed elettronica*, «Ladinia», XXXVIII, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2014, pp. 213-254.
- M. FORNI, *Grammatica ladina gardenese cartacea, interattiva online e su dispositivi mobili*, «Ladinia», XLI, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2017, pp. 235-263.
- M. FORNI, *La ortografia dl ladin de Gherdëina*, Istitut ladin “Micurà de Rü”, San Martin de Tor 2019.
- T. GARTNER, *Rätoromanische Grammatik*, Neudruck, Heilbronn 1833.
- T. GARTNER, *Die Gredner Mundart*, Linz 1879.
- F. GHETTA, G. PLANGG, *Un proclama in ladino del 1631*, «Mondo Ladino», 11, 1987, pp. 281-293.
- R. GUSMANI, *Interlinguistica*, «Linguistica storica», a cura di R. Lazzeroni, Roma 1989, pp. 87-114.

- C. IACOBINI, F. MASINI, *The emergence of verb-particle constructions in Italian: locative and actional meanings*, «Morphology», 16, 2007, 155-188.
- C. IACOBINI, F. MASINI, *I verbi sintagmatici dell'italiano tra innovazione e persistenza: il ruolo dei dialetti*, in *Italiani regionali e dialetti*, a cura di A. Cardinaletti, N. Munaro, *Italiano, italiani regionali e dialetti*, Franco Angeli, Milano 2009, pp. 115-136.
- K. JABERG, *Considerations sur quelques caracteres generaux du romance*, *Mélanges de linguistique offerts Charles Bally*, Georg, Genève 1939, pp. 283-292.
- H. KUEN, *Der Einfluß des Deutschen auf das Rätoromanische*, «Ladina», II, Istitut ladin "Micurà de Rü", San Martin de Tor 1978, pp. 35-49.
- M. C. LUISE, *Plurilinguismo e multilinguismo in Europa per una Educazione plurilingue e interculturale*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e Occidente», 2, 2013, pp. 525-535.
- F. MASINI, *Diacronia dei verbi sintagmatici in italiano*, «Archivio Glottologico Italiano», XCI, Le Monnier, Firenze 2006, pp. 67-105.
- E. RICCI, *I verbi sintagmatici nel ladino gardenese*, Roma 2019.
- C. SCHWARZE, "Uscire" e "andare fuori": *struttura sintattica e semantica lessicale*, «Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive», 1985, 355-371.
- R. SIMONE, *Esistono verbi sintagmatici in italiano?*, «Cuadernos de Filología Italiana», 3, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid 1996, pp. 47-61.
- L. TALMY, *Lexicalization patterns: semantic structure in lexical forms*, a cura di T. Shopen, *Grammatical categories and the lexicon. Language typology a syntactic description*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 57-149.
- Union di Ladins de Gherdëina, *30 ciantes per Gherdëina*, Edizioni Carrara, Bergamo 1954.
- [J. A. VIAN], *Gröden, der Grödner un seine Sprache*, Edition Raetia, Bolzano 1998².
- P. VIDESOTT et al., *Manuale di linguistica ladina*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020.

2. TRADUZIONE

Rinunce dell'adattamento e rinuncia all'adattamento. Forme di negoziazione nei traduttori latini di Platone*

Teresa Torcello

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Il contributo indaga le possibili declinazioni del concetto di adattamento in traduzione, mettendone in luce la natura essenzialmente plurivoca. Con rinuncia dell'adattamento si fa riferimento al frutto della negoziazione compiuta da chi traduce fra le dimensioni del testo di partenza che ritenga prioritario preservare; per rinuncia all'adattamento, per converso, si intende l'atteggiamento del traduttore che sceglie consapevolmente di non adattare il proprio testo di partenza. I due fenomeni sono indagati nella pratica traduttiva degli autori latini, con tre esempi attinti alle traduzioni latine dei dialoghi platonici: un estratto della versione ciceroniana del *Timeo*, un capitolo delle *Notti Attiche* di Gellio contenente un saggio di traduzione dal *Simposio* e un frammento della traduzione apuleiana del *Fedone*.

Adattamento, Traduzioni antiche dal greco al latino, Cicerone, Gellio, Apuleio.

* Desidero ringraziare il comitato organizzativo del convegno per avermi consentito di prendere parte a un'iniziativa da cui ho imparato molto; sono grata, inoltre, a chi ha revisionato anonimamente il mio contributo, per gli utili suggerimenti che mi ha fornito.

Introduzione

In ambito traduttivo, la nozione di 'adattamento' registra un impiego ampio e diversificato, costringendo chi voglia servirsene come categoria analitica a un preliminare chiarimento terminologico¹. Al netto di singoli impieghi isolati, il termine risulta utilizzato in almeno tre accezioni principali: come sinonimo di traduzione, come approccio metodologico che informa una singola operazione traduttiva e come esito alternativo alla traduzione. Il primo significato è quello più generale e si incontra soprattutto in trattazioni non specialistiche, dove il termine 'adattamento' è usato per indicare il processo traduttivo come trasformazione di una forma di partenza in una forma altra². Questa supposta equivalenza fra 'trasformazione' e traduzione è, a sua volta, alla base del procedimento analogico inverso, in cui è la traduzione a divenire metafora per indicare ogni operazione – anche fra sistemi semiotici diversi dalle lingue naturali – che comporti una trasformazione da un dato punto di partenza a un dato punto di arrivo. Il secondo significato è invece più ristretto, poiché tecnico, in quanto interno alle riflessioni teoriche della traduttologia moderna: qui il concetto di adattamento è talora usato per indicare la modalità di realizzazione di una traduzione cosiddetta addomesticante³, cioè di quella traduzione ispirata all'approccio metodologico che si colloca all'estremo polare della dicotomia ormai consolidata rispetto alla traduzione straniante⁴. In questa accezione, quindi, improntata all'adattamento è quella traduzione che, per Schleiermacher, «lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore»⁵, quella che, per Berman, è la traduzione «etnocentrica» di contro alla traduzione «etica», cioè che

¹ Per un inquadramento teorico sul campo, ormai florido, degli *Adaptation Studies* vd., oltre all'introduzione di STAM-RAENGO 2005, anche HUTCHEON 2006, SANDERS 2006 e i contributi apparsi dal 2008 nei volumi della rivista *Adaptation*, dedicata ai casi di adattamento (bidirezionale) fra letteratura e cinema.

² Nella tassonomia delle forme traduttive sviluppata da ECO 2003, questa prima accezione corrisponde alla macrocategoria della «interpretazione», all'interno della quale si differenziano le singole forme di interpretazione che i teorici della traduzione distinguono e denominano in modo differente; per altre rassegne di tipologie traduttive vd. TOURY 1985, TOROP 1995 e NEWMARK 1988.

³ Cf., per questa accezione, FAINI 2008, 13 e 74-79.

⁴ Nella tassonomia proposta da ECO 2003, questa accezione, pur appartenendo all'insieme più generale della «interpretazione interlinguistica» (ovvero della traduzione propriamente detta fra lingue naturali), ne rappresenta il sottoinsieme particolare della traduzione che contiene rifacimenti «parziali» (o «locali»).

⁵ SCHLEIERMACHER 1993, 153.

educa alla stranezza⁶, e quella che per Newmark è la traduzione «comunicativa» di contro a quella «semantica»⁷. Tutte declinazioni, e denominazioni, tra loro differenti, che rispondono a differenti visioni del processo traduttivo e delle sue dimensioni costitutive, ma che condividono la comune concezione di adattamento come approccio traduttivo programmaticamente ispirato a un ideale di facilitazione dell'accesso al testo a beneficio del destinatario. A partire da questo significato, e con un ulteriore slittamento semantico, si sviluppa anche la terza accezione del concetto di 'adattamento', che riguarda non più la modalità di realizzazione di un processo interpretativo, ma il suo risultato finale: con esito, a ben vedere, opposto rispetto alla prima accezione, l'adattamento è in questo caso inteso come qualcosa di intrinsecamente altro dalla traduzione *stricto sensu*⁸. Ciò si osserva, in particolare, in contesti viziati da un'applicazione (eccessivamente) rigida delle categorie definitorie, in cui l'adattamento come forma testuale di secondo grado è concepita come un'alternativa, spesso peggiore, alla traduzione propriamente detta, ovvero come l'esito della rassegnazione di chi traduce di fronte all'impossibilità di produrre una versione più aderente al testo di partenza⁹.

La ragione di tale difformità risiede innanzitutto nel fatto che il concetto di adattamento è applicato a tre momenti diversi dell'iter traduttivo: nel primo caso, descrive l'attività di riscrittura di un testo in una lingua altra considerandola nel suo svolgersi cumulativo; nel secondo, isola una specifica modalità in cui essa può realizzarsi; nel terzo, ne qualifica uno degli esiti possibili. In questo contributo, l'attenzione sarà concentrata sulla seconda di queste accezioni, che è anche quella al cui interno si registra la maggiore dinamicità del concetto stesso di adattamento. Questa dinamicità è dovuta, in primo luogo, alla natura situazionale dell'approccio traduttivo improntato all'adattamento, in quanto suscettibile di realizzarsi in forme tanto diverse quante sono le diverse dimensioni del testo di partenza a cui l'adat-

⁶ BERMAN 2003, 27.

⁷ NEWMARK 1988, 51.

⁸ È questa la forma di interpretazione che Eco 2003 chiama «rifacimento», e che si distingue dalla traduzione propriamente detta in quanto non rispetta la regola (o l'ideale) della reversibilità.

⁹ Cf., e.g., l'espressione usata da MOUNIN 1965, 59 a proposito dell'atteggiamento conservativo dei traduttori moderni dalle lingue antiche, senza il quale «qualsiasi traduzione del genere sarebbe soltanto un libero adattamento ossia una mistificazione» (corsivo mio).

tamento può applicarsi¹⁰. In secondo luogo, essa è dovuta al fatto che la sua realizzazione dipende dalle scelte soggettive di chi traduce, ovvero dalla gerarchia di importanza che – al netto di condizionamenti esterni imposti dalle specificità del contesto in cui si opera – chi traduce stabilisce fra le dimensioni del testo di partenza che ritenga prioritario preservare¹¹. Queste differenti forme dell'adattamento, e le loro conseguenti rinunce, saranno qui indagate mediante tre esempi antichi, attinti al campo di indagine privilegiato della pratica traduttiva latina (e, in particolare, della *conversio* dei dialoghi platonici). Il *vertere* latino, infatti, intrattiene un rapporto particolare con il concetto di adattamento, in virtù della particolare attenzione che, negli ultimi settant'anni¹², è stata dedicata a singole tendenze individuabili all'interno della sua complessa evoluzione. Tale attenzione ha portato, in alcuni casi, al delinarsi di un ritratto stereotipico della pratica traduttiva latina, dipinta con i tratti convenzionali dell'etnocentrismo e dell'addomesticamento culturale, quasi fossero queste le uniche costanti di un fenomeno che – come ogni fatto storico diversificato nei tempi e nei modi – è invece ben più articolato e complesso di quanto una definizione semplice possa racchiudere.

Adattamento culturale nel *Timeo* di Cicerone

Il primo esempio è attinto al *Timaetus* ciceroniano, versione latina della sezione centrale dell'omonimo dialogo platonico, databile con discreta sicurezza al 45 a.C. ed eseguita, con ogni probabilità, con l'intenzione – poi mai realizzata – di far pronunciare le parole di Timeo al personaggio di un dialogo per la restante parte originale¹³. Nel brano

¹⁰ Sulla «variabilità contingente» dei concetti di “addomesticamento” ed “estranamento” in teoria della traduzione vd. la *Prefazione all'edizione italiana* di VENUTI 1999.

¹¹ Con l'espressione “dimensioni” del testo mi riferisco, qui e in seguito, e senza pretesa di tecnicismo definitorio, alle dimensioni più facilmente distinguibili – per quanto sempre compresenti e interdipendenti – in un testo letterario e, di conseguenza, in ogni operazione traduttiva che abbia come oggetto un testo letterario, tra cui la dimensione semantica, stilistica, culturale, intertestuale, e così via.

¹² Almeno a partire dal fondamentale studio di MARIOTTI 1952, e ancora di più con TRAINA 1974.

¹³ La porzione di testo tradotta da Cicerone coincide con la prima parte del discorso di Timeo e si estende da 27d5 a 47b5, con brevi lacune, le più consistenti delle quali interessano gli intervalli 37c3-38c3 e 43b4-46a3. Per la cronologia ciceroniana vd. MARINONE 2004; sulla datazione del *Timaetus* si esprime anche SEDLEY 2013, 189. Quanto alla genesi di questa traduzione, l'ipotesi menzionata risale a HERMANN 1842 e si fonda soprattutto sulla considerazione di motivazioni interne allo stato di conservazione

in questione, dopo aver trattato della natura degli dèi visibili e generati, cioè degli astri, Timeo si appresta a narrare la discendenza degli dèi mitologici¹⁴.

Plat. *Tim.* 40d6-9

περὶ δὲ τῶν ἄλλων δαίμωνων εἰπεῖν καὶ γινῶναι τὴν γένεσιν μεῖζον ἢ καθ' ἡμᾶς, πειστέον δὲ τοῖς εἰρηκόσιν ἔμπροσθεν, ἐκγόνοις μὲν θεῶν οὐσίην, ὡς ἔφασαν, σαφῶς δὲ πού τοὺς γε αὐτῶν προγόνους εἰδόσιν...

Parlare delle altre divinità e conoscerne l'origine va al di là delle nostre possibilità; bisogna, allora, prestar fede a quanti ne hanno parlato prima, perché, essendo – a detta loro – discendenti di dèi, dovevano senza dubbio conoscere i propri antenati...

Cic. *Tim.* 38

reliquorum autem, quos Graeci δαίμονας appellant, nostri opinor Lares, si modo hoc recte conversum videri potest, et nosse et nuntiare ortum eorum maius est quam ut profiteri nos scire audeamus. credendum nimirum est veteribus et priscis, ut aiunt, viris, qui se progeniem deorum esse dicebant itaque eorum vocabula nobis prodiderunt. nosse autem generatores suos optime poterant...

Gli altri, poi, che i Greci chiamano δαίμονες e noi, mi pare, Lari (se si può tradurre così), sia conoscerli sia dichiararne l'origine va al di là di quanto io osi ammettere di sapere. Bisogna senz'altro prestar fede agli uomini antichi e, come si suol dire, vetusti, che dicevano di essere discendenti di dèi, e così ce ne hanno tramandato i nomi. D'altronde, dovettero senza dubbio conoscere i propri antenati...

La resa del sostantivo δαίμων è un problema traduttivo con cui gli autori latini di ogni epoca si trovano a confrontarsi, rispondendo-vi con soluzioni anche molto distanti tra loro¹⁵, la cui difformità è sin-

dell'opera (la delimitazione non accidentale della porzione di testo tradotta e l'omissione degli interventi dialogici di Socrate in risposta a Timeo). A sostegno dell'ipotesi di Hermann si pronuncia, più di recente, SEDLEY 2013, che tenta anche di ricostruire l'argomento (e i personaggi) del dialogo in cui la traduzione sarebbe dovuta figurare. Sul *Timaeus* di Cicerone vd. anche FRIES 1900 e LAMBARDI 1982; sulle traduzioni filosofiche dell'Arpinate vd. almeno PONCELET 1957, TRAGLIA 1971, PUELMA 1980 e POWELL 1995.

¹⁴ Il testo di Platone è citato, qui e in seguito, dai volumi dell'edizione di BURNET 1900-1907; il *Timaeus* di Cicerone è citato secondo l'edizione di GIOMINI 1975. Tutte le traduzioni italiane dei testi classici sono di chi scrive.

¹⁵ Cfr. [Andr.] fr. 38 Bl.² *inferus an superus tibi fert deus funera, Ulixes?* (che traduce *Od.* 10, 64 πῶς ἦλθεσ, Ὀδυσσεύ; τίς τοι κακὸς ἔχραε δαίμων;), in cui la difficoltà posta

tomatica del grado di complessità del problema stesso. Ciò è dovuto all'azione concomitante di due fattori: da un lato, il termine δαίμων, già nel suo significato più antico, è privo di un equivalente univoco nel mondo romano¹⁶ e questo obbliga i traduttori che vi si imbattono a tentare una corrispondenza non ancora fissata; dall'altro, il significato stesso del termine è tutt'altro che statico e subisce una notevole evoluzione nel corso della letteratura greca, soprattutto in seno alle interpretazioni che di questo concetto vengono proposte dalle diverse scuole filosofiche¹⁷. Può succedere, pertanto, che anche un autore che si trovi a tradurre il termine δαίμων in un ipotesto greco cronologicamente precedente le successive evoluzioni del termine risulti ciononostante influenzato dal modo in cui esso era stato inteso, e recepito, in seguito a quelle evoluzioni.

Una prova di questo fenomeno potrebbe essere proprio la traduzione ciceroniana in esame. Nel passo platonico, infatti, l'espressione περὶ δὲ τῶν ἄλλων δαιμόνων fa riferimento semplicemente agli dèi mitologici, come dimostra il seguito del discorso, in cui Timeo passa in rassegna la discendenza delle divinità olimpiche. Il plurale δαίμονες, quindi, è usato in questo luogo come sostituto poetico di θεοί, che è

dall'individuazione di una categoria corrispondente a quella dei δαίμονες è risolta mediante il ricorso a una formulazione onnicomprensiva (vd. TRAINA 1974, 33-35); Verg. *Aen.* 2, 735 s. *hic mihi nescio quod trepido male numen amicum / confusam eripuit mentem* (in dipendenza dal medesimo luogo omerico), in cui al termine di partenza corrisponde il sostantivo *numen*; Cn. Mat. fr. 3 Bl.² *dum dat vincendi praepes Victoria palmam* (che traduce *Il.* 7, 290 s. = 377 s. = 396 s. ὕστερον αὐτὲ μαχησόμεθ' εἰς ὃ κε δαίμων / ἄμμε διακρίνη, δῶν δ' ἐτέρουσί γε νίκην), in cui il problema della resa di δαίμων è risolto mediante l'omissione del sostantivo e la sua sostituzione con la Vittoria personificata, rappresentata come una figura alata in accordo all'iconografia tipica dell'arte scultorea ellenistica (vd. TRAINA 1974, 108 s.). La traslitterazione *daemon* compare solo a partire da Apuleio, che tuttavia vi affianca la corrispondenza con *Genios et Lares* (Apul. *Plat.* 1, 12 *daemonas vero, quos Genios et Lares possumus nuncupare, ministros deorum arbitratur custodesque hominum et interpretes, si quid a diis velint*), la cui funzione non sembra tanto quella di individuare le due sole categorie che l'autore giudica corrispondenti ai δαίμονες greci, quanto piuttosto quella di citare due sottoinsiemi, fra i molti possibili, in cui la speculazione neoplatonica suddivideva tale categoria; che Apuleio non considerasse *genios et lares* le uniche divinità assimilabili ai δαίμονες greci lo dimostra il capitolo 15 del *de deo Socratis*, in cui la categoria dei *daemones* è a sua volta suddivisa nelle sottocategorie di *Lemures, Lares familiares, Larvae* e *Manes*. Contro la demonologia apuleiana si scaglierà la polemica di Agostino nell'ottavo e nono libro del *de civitate Dei*, su cui vd. MORESCHINI 1972.

¹⁶ Vd. TRAINA 1974, 33.

¹⁷ Sulla demonologia platonica e post-platonica vd. BRENK 1986, TIMOTIN 2012 e BRISSON et al. 2018.

un'accezione già omerica¹⁸, e in cui la critica ha da tempo individuato un uso marcato del linguaggio platonico¹⁹, programmaticamente finalizzato a innalzare il tono stilistico del discorso (soprattutto in occasione di trattazioni mitiche o tematiche condivise con la poesia). Quest'ultimo è proprio il caso del brano in questione: dalla pungente ironia che pervade le parole di Platone, infatti, emerge in maniera evidente che il bersaglio polemico della discussione sono proprio le genealogie divine cantate dai poeti orfici: cf. 40d8 ὡς ἔφασαν ('a detta loro'), *ibid.* σαφῶς ('senza dubbio'), 40d9-e1 ἀδύνατον... ἀπιστεῖν ('impossibile non credere'), 40e1-2 καίπερ ἄνευ τε εἰκότων καὶ ἀναγκαίων ἀποδείξεων λέγουσιν ('anche se non forniscono ragionamenti verosimili e dimostrazioni probanti'), 40e2 ὡς οἰκεῖα φασκόντων ἀπαγγέλλειν ('giacché affermano di riferire cose di famiglia'), 40e3 κατ' ἐκείνους ('stando a quanto dicono').

Lo stesso non può dirsi, almeno a prima vista, per la versione latina offerta da Cicerone. Il traduttore, infatti, dinanzi alla difficoltà di rendere uno dei più problematici fra i termini appartenenti alla sfera dei *Realien* religiosi, sceglie di adattarne il contenuto connotativo all'orizzonte culturale del destinatario, proponendo – non senza esitazione (*si modo hoc recte conversum videri potest*)²⁰ – l'equivalenza con i *Lares* romani. In origine, sembra che i *Lares* indicassero a Roma gli spiriti degli antenati e, in particolare, le anime dei defunti che, seppel-lite entro le mura domestiche, proteggono la casa e la famiglia²¹. Essi appartengono, dunque, a quel variegato panorama di divinità intermedie tra la sfera umana e quella propriamente divina che, a partire dall'età repubblicana, e in modo più pervasivo nei primi secoli dell'impero, verrà fatto oggetto di un capillare tentativo di sistematizzazione,

¹⁸ Cf. e.g. *Il.* 1, 222 (divinità olimpiche), 3, 420 (Afrodite), 6, 115 (sinonimo di θεοί), 19, 188 (una divinità specifica, nel nome della quale pronunciare un giuramento) e 23, 595 (di nuovo sinonimo di θεοί).

¹⁹ Vd. FRIES 1900, 28, che porta come paralleli Plat. *Polit.* 272e (nel racconto mitico sulla storia del cosmo) e *Resp.* 391e (nella citazione di un frammento esiodeo).

²⁰ In questa esitazione, tuttavia, sarà senza dubbio da ravvisarsi anche la consueta affettazione retorica con cui Cicerone avanza le proprie soluzioni traduttive, e che nasconde invero l'intenzione (contraria) di mettere in risalto tali soluzioni: cf. Cic. *Tim.* 13 *quae Graece ἀναλογία, Latine – audendum est enim, quoniam haec primum a nobis novantur – comparatio proportiove dici potest* e 23 *vix audeo dicere medietates, quas Graeci μεσότητας appellant, sed quasi ita dixerim intellegatur*.

²¹ Cf. Serv. *ad Aen.* 6, 152 *apud maiores [...] omnes in suis domibus sepeliebantur, unde ortum est ut Lares colerentur in domibus*. Un'ipotesi diversa riguardo all'originaria funzione dei *Lares* nella società romana è, invece, sostenuta e argomentata da FLOWER 2017, in part. 6-30.

volto a delimitarne prerogative e ambiti di competenza, al fine di individuare analogie e corrispondenze con le divinità del *pantheon* greco²². Stando così le cose, è evidente che l'equivalenza del latino *Lares* con il greco δαίμονες (= [poetico per] θεοί) risulta imperfetta, poiché il seguito del discorso rende difficile immaginare in che modo la genealogia dei *Lares* possa essere quella descritta al § 39 (da Oceano e Salacia fino a Giove, Giunone e gli altri fratelli). Certamente è possibile che, nella scelta di questa soluzione traduttiva, si celi anche la volontà di preservare almeno in parte la componente sarcastica che nelle parole di Platone emergeva dagli incisi ironici; ma è altrettanto possibile, e non esclude l'ipotesi precedente, che alla base di questa scelta sia da ravvisarsi l'esito di quella evoluzione semantica del termine δαίμων a cui si è accennato in precedenza. La corrispondenza δαίμονες = *Lares*, infatti, sembra risentire delle dottrine demonologiche post-platoniche, che, prendendo le mosse proprio da due luoghi del *Timeo*²³, si erano poi stratificate e specializzate in forme differenti a seconda delle differenti scuole e correnti di pensiero. In particolare, è plausibile che sia qui attiva un'eco della teoria demonologica posidoniana, almeno per quanto riguarda l'idea del δαίμων (e, quindi, del *Lar*) quale anima in precedenza umana che agisce come spirito protettore dei vivi²⁴.

Se le cose stanno così, questo brano costituisce allora un esempio rappresentativo della natura intrinsecamente plurivoca del concetto di adattamento in traduzione. In esso, infatti, il desiderio di fornire un equivalente culturale attento al sistema di riferimento del destinatario si coniuga con l'interpretazione soggettiva che il traduttore ha dato del testo che si trovava davanti, forse anche alla luce di esegesi successive che poco o nulla hanno a che fare con la lettera del testo greco. Quanto, invece, alle conseguenze di questo adattamento, esse si manifestano in almeno tre direzioni: anzitutto, il rischio di compromettere la coerenza logica del testo, perché quella che si presenta come una trattazione sulla genesi e la nomenclatura dei *Lares* finisce, invece, per rivelarsi una genealogia degli dèi olimpici; in secondo luogo, l'allontanamento dall'equilibrio compositivo del brano, perché la proposta

²² Vd. LAMBARDI 1982, 89. Proprio in relazione alla categoria dei δαίμονες, uno degli esiti più rappresentativi di questo processo di sistematizzazione e ricerca di corrispondenze si registra, come anticipato, in Apul. *Socr.* 15.

²³ Plat. *Tim.* 38e-42d (in cui sono descritte prerogative e funzioni degli dèi creati dal demiurgo) e 90a-c (in cui si dice che l'εἶδος razionale dell'anima umana è assegnato a ciascuno ὡς δαίμονα).

²⁴ Così LAMBARDI 1982, 83-90.

di equivalenza avanzata costringe Cicerone ad aprire una digressione che appesantisce il periodo e rende più difficoltoso seguire il filo del discorso; infine, e più importante, il restringimento delle vie di interpretazione possibili, perché operando una così drastica riduzione delle categorie divine identificabili con il δαίμων greco, il traduttore ha bloccato ogni altra interpretazione possibile da parte del lettore.

Gellio traduttore di Platone e la sfida dell'adattamento stilistico

Il secondo esempio riguarda un capitolo delle *Notti Attiche* di Gellio contenente un saggio di traduzione dal *Simposio* platonico. A differenza del caso precedente, il motore dell'adattamento non risiede qui nel desiderio di avvicinare il contenuto connotativo del brano all'orizzonte culturale del lettore di arrivo, ma piuttosto nello sforzo di preservare la ricchezza stilistica e il tessuto fonico del testo di partenza. Come si evince dall'antefatto aneddótico che funge da cornice narrativa al saggio di traduzione, infatti, lo scopo dell'intera operazione traduttiva risiede proprio nel tentativo di emulare l'*amoenitas vocularum* e la *venustas verborum* del passo greco²⁵. In risposta a una provocazione del maestro Tauro, un giovane Gellio, ancora negli anni del suo apprendistato ad Atene, decide di cimentarsi in un'imitazione dello stile platonico²⁶; non un'opera di *aemulatio*, precisa però l'autore, ma solo il tentativo – ostentatamente umile – di restituire un abbozzo di quell'*ἐνθύμημα crebrum et coruscum et convexum*²⁷ che tanto aveva apprezzato nelle parole di Platone. Il brano oggetto di discussione è tratto dal discorso di Pausania e ospita l'enunciazione della tesi centrale del personaggio, secondo cui ogni azione – e, dunque, anche l'azione di amare – non ha in sé una componente di positività o negatività che la predetermina, ma è al contrario 'neutra', e il suo risultare positiva o negativa dipende unicamente dal modo in cui viene praticata.

²⁵ 17, 20, 6.

²⁶ 20, 7-8 *haec admonitio Tauri de orationis Platonicae modulis non modo non repressit, sed instrinxit etiam nos ad elegantiam Graecae orationis verbis Latinis adfectandam; atque uti quaedam animalium parva et vilia ad imitandum sunt, quas res cumque audierint viderintve, petulantia, proinde nos ea, quae in Platonis oratione demiramur, non aemulari quidem, sed lineas umbrasque facere ausi sumus.*

²⁷ 20,4. Non sfuggirà la mimesi stilistica con cui Gellio (per bocca del maestro Tauro) espone questo giudizio.

Plat. *Symp.* 180e4-181a6

πάσα γὰρ πράξις ὧδ' ἔχει· αὐτὴ ἐφ' ἑαυτῆς πραττομένη οὔτε καλὴ οὔτε αἰσχρά. οἷον ὁ νῦν ἡμεῖς ποιοῦμεν, ἢ πίνειν ἢ ἄδειν ἢ διαλέγεσθαι, οὐκ ἔστι τούτων αὐτὸ καλὸν οὐδὲν, ἀλλ' ἐν τῇ πράξει, ὡς ἂν πραχθῆ, τοιοῦτον ἀπέβη· καλῶς μὲν γὰρ πραττόμενον καὶ ὀρθῶς καλὸν γίγνεται, μὴ ὀρθῶς δὲ αἰσχρόν. οὕτω δὴ καὶ τὸ ἐρᾶν καὶ ὁ Ἔρωσ οὐ πᾶς ἔστι καλὸς οὐδὲ ἄξιός ἐγκωμιάζεσθαι, ἀλλὰ ὁ καλῶς προτρέπων ἐρᾶν.

E questo vale per ogni azione: in sé per sé, nell'agire, non è né positiva né negativa. Così quello che stiamo facendo adesso: bere, cantare, conversare... nulla di ciò è positivo in sé, ma risulta tale nell'azione, nel modo in cui si agisce. Se si agisce positivamente e correttamente, è positivo; se scorrettamente, è negativo. Lo stesso vale per l'amare e per l'amore: non ogni amore è positivo e degno di lode, ma solo quello che insegna ad amare in modo positivo.

Gell. 17, 20, 8²⁸

omne (inquit) omnino factum sic sese habet: neque turpe est quantum in eo est, neque honestum; velut est quas nunc facimus ipsi res, bibere, cantare, disserere. nihil namque horum ipsum ex sese honestum est; quali cum fieret modo factum est, tale extitit: si recte honesteque factum est, tum honestum fit; sin parum recte, turpe fit. sic amare, sic amor non honestus omnis neque omnis laude dignus, sed qui facit nos ut honeste amemus.

Per ogni fatto, in ogni caso, funziona così: non è spregevole, in quello che è, e non è decoroso; così le cose che stiamo facendo adesso: bere, cantare, conversare... nessuno di questi fatti è decoroso in sé, ma risulta tale quale è il modo in cui viene fatto quando viene fatto: se fatto correttamente e decorosamente, è un fatto decoroso; se scorrettamente, è indecoroso. Così l'amare, così l'amore: non è tutto decoroso e tutto degno di lode, ma solo quello che ci fa amare in modo decoroso.

L'ipotesto greco si fonda sulla ripetizione costante delle medesime radici semantiche, cioè su una serie di poliptoti e figure etimologiche che scandiscono il procedere del discorso e mettono in risalto i termini chiave del ragionamento. Di fronte a questa studiata impalcatura stilistica, il traduttore è chiamato a sfruttare proficuamente le risorse

²⁸ Il testo delle *Noctes Atticae* è citato secondo l'edizione di HOLFORD-STREVENSON 2020. Su Gellio traduttore vd. il volume fondativo di GAMBERALE 1969 e i contributi di BEALL 1997 e STEINMETZ 2000.

espressive messe a disposizione dal sistema linguistico in cui scrive, provando a bilanciare i limiti della lingua d'arrivo con le sue potenzialità²⁹. In assenza di un adeguato corrispondente dell'astratto *πραξις*, che gli consentisse al tempo stesso di conservare il gioco etimologico con il successivo *πραττομένη*, Gellio traduce con il sostantivo *factum*, perché questo gli permette di ricorrere agevolmente alle voci di *facio* – e a quelle, in parte corradicali, di *fio* – per rendere la successiva figura etimologica (181a2-3 ἀλλ' ἐν τῇ πράξει, ὡς ἂν πραχθῆ: *quali cum fieret modo factum est*), che finisce per riverberarsi anche sul periodo successivo (*si recte honesteque factum est, tum honestum fit*), pur in assenza di un'analoga costruzione nel testo di partenza. Questa scelta, però, non gli consente di conservare anche l'insistenza fonica dell'incipitario *πᾶσα γὰρ πραξις* (180e4), con la triplice ripetizione del suono /a/ e l'allitterazione tra aggettivo e sostantivo; per pareggiarne la perdita, Gellio inserisce una nuova figura etimologica (*omne omnino*), realizzando così un meccanismo di compensazione stilistica. Allo stesso modo, subito dopo, in luogo di *αὐτῆ ἐφ' ἑαυτῆς* del modello greco (180e5), che in latino avrebbe richiesto una costruzione con il determinativo *ipse* e il riflessivo *se*, il traduttore innesca un meccanismo di dislocazione dell'effetto che si risolve nella studiata simmetria dell'espressione *neque turpe est, quantum in eo est, neque honestum*, in cui la correlazione negativa sottolinea il parallelismo tra gli antonimi aggettivali, posizionati enfaticamente a cornice dell'enunciato, che risulta così scandito in tre *cola* simmetrici (i primi due ulteriormente rilevati dall'epifora di *est*). Sono invece conservate senza sostanziali differenze le due figure etimologiche sulla radice di *καλός* (181a3-4 *καλῶς πραττόμενον... καλὸν γίγνεται* e 181a5-6 *οὐ πᾶς ἐστὶ καλός... ἀλλὰ ὁ καλῶς προτρέπων ἐρᾶν*): fra le molteplici sfumature dell'aggettivo greco, il traduttore privilegia quella più marcatamente morale, selezionando il traduce latino *honestus*, e avendo cura di conservare fedelmente la disposizione chiasmica tra la voce avverbiale (*καλῶς*: *honeste*) e quella aggettivale (*καλός*: *honestus*). Lo stesso dicasi per la successiva figura etimologica sulla radice di *ἔρω*ς (181a5 *καὶ τὸ ἐρᾶν καὶ ὁ ἔρω*ς), dove però il polisindeto greco è sostituito dall'anafora dell'avverbio *sic*. Da rilevare, infine, l'aggiunta, tutta

²⁹ Vd. GAMBERALE 1969, 155-160. Questo non significa, naturalmente, che a monte non vi sia sempre la scelta soggettiva di chi traduce, perché il traduttore che senta come troppo strette le maglie della propria lingua può anche scegliere di forzarle, anziché adeguarvisi: vd. OSIMO 2011, 86-88.

latina, della *geminatio* di *omnis* nell'ultimo periodo, accompagnata, ancora una volta, dalla disposizione chiasmica dei costituenti (*non honestus omnis neque omnis laude dignus*).

Naturalmente, la possibilità di mantenere una corrispondenza biunivoca tra le parole chiave del testo di partenza e i traduttori selezionati nel testo di arrivo è favorita, in questo contesto, dalla ridotta estensione del brano greco che funge da ipotesto. In tali condizioni, il traduttore può permettersi di dispiegare tutti gli strumenti a sua disposizione per restituire la *facies* fonica e la struttura stilistica del modello greco³⁰. Ma tale ricchezza di espedienti stilistici mostra anche quanto elevato possa essere il grado di approssimazione al testo di partenza raggiungibile dal traduttore latino, il quale, nonostante la necessità di misurare le proprie scelte traduttive sulle possibilità espressive della lingua in cui scrive, riesce a restituire una traduzione in grado di *contendere* con il proprio modello³¹.

Rinuncia all'adattamento nel *Fedone* di Apuleio?

L'ultimo caso mira a rendere ragione della seconda parte del titolo di questo contributo, cioè la rinuncia all'adattamento, che si realizza quando lo scarto prodotto dalla traduzione non riguarda le dimensioni del testo di partenza non toccate dall'adattamento, ma consiste nella rinuncia all'adattamento stesso, cioè nel consapevole allontanamento dal testo di partenza (o da alcune delle sue dimensioni costitutive), a vantaggio di esigenze interne al testo di arrivo. L'esempio riguarda un frammento attribuito alla traduzione apuleiana del *Fedone*³² e con-

³⁰ Andando così a smascherare la natura puramente retorica della *ταπεινότης* con cui questo saggio di traduzione era stato introdotto: vd. *supra*, n. 14 quanto detto a proposito della pretestuosa umiltà con cui Cicerone presenta le proprie scelte traduttive.

³¹ Secondo il significato più intimo del concetto di *imitatio* per i latini: Quint. *Inst.* 10, 2, 9: *sed etiam qui summa non adpetent, contendere potius quam sequi debent*.

³² Dell'adattamento latino del *Fedone* a opera di Apuleio ci informa una notizia di Sidonio Apollinare (*epist.* 2, 9, 5), in cui la traduzione apuleiana è citata, assieme a una (per noi perduta) di Cicerone da Demostene, a confronto con le versioni rufiniane dei testi di Origene. Se ne possiedono due frammenti sicuri, entrambi trãditi da Prisciano per esemplificare alcuni usi verbali; a questi si affianca poi un lungo frammento tramandato nel *De statu animae* di Claudiano Mamerto (II 7, ENGELBRECHT 1885, XI 125-127), che parte della critica recente, riportando in auge una vecchia proposta di SCHAARSCHMIDT 1862, ritiene di poter attribuire alla versione di Apuleio, nonostante la sensibile distanza in termini di *usus vertendi* e tecnica traduttiva: vd. BEAUJEU 1973, *ad loc.* (da cui si cita il testo latino dei frammenti). Sul *Fedone* di Apuleio vd. anche FLETCHER 2015; sulla tecnica traduttiva del madaurense vd. MARCHETTA 1992 e DAL

servato per tradizione indiretta attraverso Prisciano³³. Nonostante la limitata estensione testuale, il contenuto del frammento consente di ricondurre lo stesso alla sezione del dialogo platonico contenente l'autobiografia intellettuale di Socrate (95e-101d) e, in particolare, al passaggio di questa in cui il maestro illustra a Cebete le ragioni che lo indussero a intraprendere la «seconda navigazione»³⁴.

Plat. *Phaedo* 100b3-9

ἔρχομαι [γάρ] δὴ ἐπιχειρῶν σοι ἐπιδείξασθαι τῆς αἰτίας τὸ εἶδος ὃ πεπραγμάτευμαι, καὶ εἶμι πάλιν ἐπ' ἐκεῖνα τὰ πολυθρύλητα καὶ ἄρχομαι ἀπ' ἐκείνων, ὑποθέμενος εἶναι τι καλὸν αὐτὸ καθ' αὐτὸ καὶ ἀγαθὸν καὶ μέγα καὶ τᾶλλα πάντα· ἃ εἴ μοι δίδως τε καὶ συγχωρεῖς εἶναι ταῦτα, ἐλπίζω σοι ἐκ τούτων τὴν αἰτίαν ἐπιδείξειν καὶ ἀνευρήσειν ὡς ἀθάνατον [ἦ] ψυχῆ.

Mi accingo a mostrarti il tipo di causa di cui mi sono occupato, e torno di nuovo alle cose già dette e comincio da quelle, ponendo come base che esista un bello in sé e un buono e un grande e tutto il resto; se mi concedi queste cose e convieni con me che siano tali, io spero, a partire da queste, di mostrarti la causa e di scoprire che l'anima è immortale.

Apul. *fr.* 10 Beauj.

et causam gignendi ostensurum et immortalitatem animae reperturum.

...di mostrare la causa della generazione e di scoprire l'immortalità dell'anima.

Sebbene l'individuazione della porzione testuale che funge da modello del frammento non sia soggetta a discussioni, il confronto fra i due testi fa emergere subito una differenza evidente dal punto di vista contenutistico: al τὴν αἰτίαν ἐπιδείξειν del modello greco, infatti, risponde nella versione latina l'espressione *causam gignendi ostensurum*, nella quale il gerundio *gignendi* è privo di un corrispettivo nel testo platonico. In presenza di integrazioni autonome nel testo di arri-

CHIELE 2019.

³³ Il testimone cita il passo di Apuleio come esempio della forma verbale *ostensurum* in luogo di *ostentum* e, per questo, non si premura di riportare il periodo nella sua interezza: Prisc. *Inst.* 10, 5, 28 'tendo' praeterea et 'tentum' et 'tensum' facit. [...] 'ostendo' quoque ab eo compositum similiter facit 'ostentum' et 'ostensum'. *Lucanus in II* [...]. *Apuleius in Phaedone: et... reperturum* (GLK II 520, 20).

³⁴ Plat. *Phaedo* 99c9-d2. Di qui ha inizio la sezione del dialogo dedicata all'esposizione della dottrina dei Principi.

vo, quando si parla di traduzioni antiche, gli scenari virtualmente possibili sono almeno due: o il traduttore ha alterato consapevolmente il testo del suo modello (per decisione personale o perché influenzato da materiale secondario, esegetico o scolastico³⁵) o l'esemplare del modello greco che aveva a disposizione riportava un testo diverso da quello a noi noto dalla tradizione manoscritta³⁶. In questo caso, per dirimere la questione è necessario partire da una lettura più approfondita delle parole di Platone, perché il senso in cui esse vengono intese può far cambiare, anche di molto, il modo in cui si interpreta la versione fornita da Apuleio.

Un rapido sguardo alle principali traduzioni moderne del *Fedone* dimostra, infatti, che questo luogo del dialogo è stato interpretato in almeno due modi diversi: il primo, più aderente alla lettera del testo, mantiene immutato l'ordine dei costituenti e intende τὴν αἰτίαν nel senso, più generale, di 'causa' o 'principio' dell'essere³⁷; il secondo, invece, riferisce τὴν αἰτίαν al successivo ἀθάνατον ἢ ψυχὴ, spiegandolo dunque come 'causa dell'immortalità dell'anima' e, per sanare il conseguente *hysteron proteron* di ordine logico, traduce invertendo l'ordine dei costituenti³⁸. Questa seconda interpretazione, tuttavia, oltre a richiedere un intervento più invasivo sul testo greco, non appare giustificata dal senso generale del passo: tanto all'inizio del periodo, infatti, quando Socrate afferma di voler illustrare a Cebete τῆς αἰτίας τὸ εἶδος (100b4), quanto, poco prima, nell'introdurre la seconda navigazione, definita δεύτερον πλοῦν ἐπὶ τὴν τῆς αἰτίας ζήτησιν (99d1 'seconda navigazione alla ricerca della causa'), non vi è alcun dubbio che il sostantivo αἰτία sia da intendersi nel senso, filosoficamente pregnante, di causa 'prima' (o 'vera'). Inoltre, non vi è nulla nel testo gre-

³⁵ Il ricorso dei traduttori latini all'ausilio di fonti intermedie, di natura dossografica o esegetica, così come all'inserimento di riferimenti intertestuali a ulteriore letteratura "primaria", è fenomeno ampiamente attestato, che rientra nell'ambito di quello che POSSANZA 2004, 58 ha chiamato «incorporative translation process».

³⁶ Posto, naturalmente, che non sia la stessa tradizione manoscritta del testo latino a recare materiale non genuino; ipotesi virtualmente possibile, ma in questo caso poco economica da postulare per spiegare il fenomeno in esame.

³⁷ Così, ad esempio, Valgimigli (in GIANNANTONI 1974) «di scoprire la vera causa e di dimostrarti che l'anima è immortale», GALLOP 1975 «I shall display to you the reason, and find out that soul is immortal» e REALE 1991 «di mostrarti quale sia quella causa e di scoprire perché l'anima è immortale».

³⁸ Così, invece, ROBIN 1926 «j'ai espoir qu'elles me mèneront à mettre sous tes yeux la cause, ainsi découverte, qui fait que l'âme a l'immortalité» e Martinelli Tempesta (in TRABATTONI 2011) «di riuscire a dimostrarti che l'anima è immortale e a scoprirne la causa».

co che autorizzi a pensare che l'espressione τὴν αἰτίαν ἐπιδείξειν sia da riferirsi esclusivamente alla successiva menzione dell'immortalità dell'anima: naturalmente, l'αἰτία a cui Socrate si riferisce – e che, dal seguito del discorso, apparirà chiaro essere la dottrina delle idee – è il presupposto logico ed epistemologico per ammettere quell'immortalità e dimostrarla con argomentazioni coerenti, ma non vi è ragione di postulare che in ciò si esaurisca il campo di applicabilità di tale principio.

Più vicina al senso del testo greco potrebbe essere proprio l'interpretazione che sembra emergere dalla traduzione latina di Apuleio. L'aggiunta del gerundio *gignendi*, infatti, acquista una parziale giustificazione se si confronta il testo in esame con un passo di poco precedente nel dialogo platonico: all'inizio della sezione dedicata alla terza prova dell'immortalità (95a-107b), nel ricapitolare l'obiezione mossa da Cebete, Socrate afferma 'bisogna indagare a fondo riguardo alla causa della generazione e della corruzione' (95e9 ὅλως γὰρ δεῖ περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς τὴν αἰτίαν διαπραγματεύσασθαι); subito dopo, parlando dell'indagine sulla natura da cui era stato affascinato in giovane età, ricorre all'espressione 'conoscere le cause di ogni cosa' (96a9 εἰδέναι τὰς αἰτίας ἐκάστου), seguita dalla perifrasi 'perché ogni cosa nasce, perché muore, perché è' (96a9-10 διὰ τί γίγνεται ἕκαστον καὶ διὰ τί ἀπόλλυται καὶ διὰ τί ἔστι)³⁹. A prima vista, dunque, sembrerebbe che l'aggiunta di *gignendi* nel frammento apuleiano faccia riferimento proprio a questi luoghi del dialogo, in cui la menzione dell'αἰτία è seguita da una serie di specificazioni riguardanti la nascita, la corruzione e l'essere⁴⁰. Se così fosse, però, si tratterebbe di un intervento parziale, perché la sola aggiunta di *gignendi* non rende ragione della totalità di questi attributi; anche ammettendo, dunque, che Apuleio abbia integrato il gerundio *sponte sua*, risulta poco plausibile che ciò sia dovuto a ragioni puramente esplicative, perché un traduttore intenzionato a chiarire il significato del greco αἰτία difficilmente si sarebbe limitato a citare solo la prima di tali specificazioni. In alternativa, come anticipato, è virtualmente possibile che il tradutto-

³⁹ Una perifrasi simile è anche a 97b4-6.

⁴⁰ Questa è la spiegazione fornita da BEAUJEU 1973, *ad loc.*, che parla di «réminiscence d'un passage situé au début du même développement» (e cita il primo dei passi qui riportati). L'editore, tuttavia, sembra seguire la seconda delle interpretazioni fornite del testo greco, perché poco prima afferma «il semble que le traducteur ait commis un contre-sens sur les premiers mots, qui signifient en réalité *causam cur anima sit immortalis*».

re leggesse un testo greco recante la lezione τὴν αἰτίαν <γενέσεως> ἐπιδείξειν, magari originatasi dall'intrusione di una glossa esplicativa del tipo γενέσεως καὶ φθορᾶς (poi scorciatasi nel solo γενέσεως). Tale ipotesi, tuttavia, risulta poco economica da sostenere, perché – oltre a comportare una serie di implicazioni logiche di fatto indimostrabili⁴¹ – richiede di trovare una spiegazione al fatto che un lettore antico possa aver sentito l'esigenza di glossare l'espressione τὴν αἰτίαν ἐπιδείξειν. Si è detto che, all'inizio della sezione dedicata alla terza dimostrazione dell'immortalità, il termine αἰτία occorre di frequente in unione a una perifrasi esplicativa contenente, tra le altre cose, il concetto di generazione. Nel seguito del dialogo, tuttavia, cioè nella sezione che separa queste occorrenze dal passo corrispondente al frammento latino, si assiste a un meccanismo di progressivo affrancamento dalla necessità di esplicitare gli attributi di αἰτία: proseguendo nella propria autobiografia intellettuale, Socrate racconta di essersi avvicinato alla dottrina di Anassagora, il quale faceva del νοῦς 'il principio ordinatore e la causa di tutte le cose' (97c2 ὁ διακοσμῶν τε καὶ πάντων αἴτιος); subito dopo, egli afferma di essersi compiaciuto di 'questa causa' (97c2 ταύτη δὴ τῇ αἰτίᾳ ἦσθην) e, dopo aver menzionato per l'ultima volta le tre specificazioni di αἰτία (97c6-7), dichiara di essersi sentito soddisfatto dagli insegnamenti di Anassagora, perché credeva di aver trovato in lui 'un maestro in grado di spiegare la causa delle cose che sono' (97d6-7 διδάσκαλον τῆς αἰτίας περὶ τῶν ὄντων). Da questo punto in poi, per tutto il resto della sezione, il termine αἰτία è utilizzato sempre in senso assoluto, cioè senza ulteriori specificazioni⁴², e non c'è motivo di dubitare che lo stesso valore 'assoluto' possa essere riconosciuto anche nel luogo che funge da ipotesto del frammento latino.

Se la ricostruzione fin qui proposta appare plausibile, non resta che prendere in considerazione l'ipotesi che l'aggiunta di *gignendi* sia sostanziata da ragioni interne alla traduzione latina, cioè che Apuleio abbia agito, sì, di propria iniziativa, ma non a scopo puramente espli-

⁴¹ Che sia esistito, cioè, un esemplare del *Fedone* in cui l'espressione τὴν αἰτίαν ἐπιδείξειν era glossata con la specificazione γενέσεως καὶ φθορᾶς (o simili); che questa glossa, prima o dopo la sua riduzione al semplice γενέσεως, si sia intrusa nel corpo del testo; e, infine, che un apografo discendente dal testimone contenente la glossa intrusa sia stato usato da Apuleio per esemplare la propria traduzione del *Fedone*.

⁴² Cf. Plat. *Phaedo* 98a1-2 καὶ εἴ μοι ταῦτα ἀποφαίνοι, παρεσκευάσμην ὡς οὐκέτι ποθεσόμενος αἰτίας ἄλλο εἶδος, 98b8-c1 ὁρῶ ἄνδρα τῷ μὲν νῶ οὐδὲν χρώμενον οὐδέ τινος αἰτίας ἐπαιτιώμενον εἰς τὸ διακοσμεῖν τὰ πράγματα, 99a4-5 ἀλλ' αἴτια μὲν τὰ τοιαῦτα καλεῖν λίαν ἄτοπον, 98b2-4 ἄλλο μὲν τί ἐστὶ τὸ αἴτιον τῷ ὄντι, ἄλλο δὲ ἐκεῖνο ἄνευ οὐ τὸ αἴτιον οὐκ ἂν ποτ' εἴη αἴτιον.

cativo, bensì anche stilistico. Sebbene l'estensione testuale assai limitata non consenta di fare valutazioni complessive sullo stile della traduzione, infatti, è indubbio che il frammento in questione si segnali per una studiata simmetria interna: ritmicamente scandite dal polisindeto in *et*, le due parti del periodo risultano ugualmente composte da un complemento oggetto in accusativo (*causam / immortalitatem*), seguito dalla sua specificazione in genitivo (*gignendi / animae*), e concluse dal participio futuro (*ostensurum / reperturum*). Questa attenzione riservata alla componente stilistica del testo di arrivo, specie attraverso la ricerca di strutture simmetriche e parallelismi, si riscontra anche in altri luoghi della produzione apuleiana ugualmente frutto di traduzione. Restando proprio sulla versione del *Fedone*, un fenomeno simile è individuabile anche nell'unico altro frammento sicuro che ci è pervenuto di quest'opera⁴³. Il testimone è sempre Prisciano⁴⁴, e la sezione del dialogo platonico che funge da ipotesto è un passo di poco precedente a quello appena esaminato.

Plat. *Phaedo* 98a2-6

καὶ δὴ καὶ περὶ ἡλίου οὕτω παρεσκευάσμεν ὡσαύτως πεισόμενος,
καὶ σελήνης καὶ τῶν ἄλλων ἀστρῶν, τάχους τε πέρι πρὸς ἄλληλα
καὶ τροπῶν καὶ τῶν ἄλλων παθημάτων, πῆ ποτε ταῦτ' ἄμεινόν ἐστιν
ἕκαστον καὶ ποιεῖν καὶ πάσχειν ἅ πάσχει.

⁴³ A questo si possono affiancare – con una maggiore cautela, non trattandosi di esempi di traduzione *stricto sensu*, ma piuttosto di una diretta dipendenza intertestuale – alcuni passi attinti alle altre opere filosofiche: cf., e.g., Apul. *Plat.* 1, 196 *mundumque omnem ex omni aqua totoque igni et aeris universitate cunctaque terra esse factum*, che dipende da Plat. *Tim.* 32c6-7 ἐκ γὰρ πυρὸς παντὸς ὕδατος τε καὶ ἀέρος καὶ γῆς συνέστησεν αὐτὸν ὁ συνιστάς, e in cui il latino, a differenza del modello greco, assegna – per amor di parallelismo, ma anche di *variatio* – una determinazione aggettivale recante l'idea di totalità a ciascuno dei sostantivi che indicano gli elementi con cui il demiurgo plasma il mondo sensibile. Un atteggiamento simile è anche in 1, 217 *aegritudinem mentis stultitiam esse dicit eamque in partes duas dividit. harum unam imperitiam nominat, aliam insaniam vocat*, che rende Plat. *Tim.* 86b2-4 νόσον μὲν δὴ ψυχῆς ἀνοίαν συγχωρητέον, δύο δ' ἀνοίας γένη, τὸ μὲν μανίαν, τὸ δὲ ἀμαθίαν: anche in questo caso, nella versione latina sono integrati elementi dal contenuto semantico poco significativo, ma funzionali a ottenere un parallelismo (in *variatio*) che non è, invece, così marcato nel modello greco (*unam... nominat, aliam... vocat*, di contro al semplice τὸ μὲν... τὸ δὲ del greco).

⁴⁴ Anche in questo caso, l'interesse del testimone è rivolto esclusivamente alla forma verbale: Prisc. *Inst.* 10, 3, 19 *'compesco compescui' et 'dispesco dispescui' et 'posco poposci' et 'disco didici' a praesenti tempore faciunt supinum mutatione 'o' in 'i' correptam et additione 'tum' [...]. unde Apuleius participium futuri protulit in Phaedone de anima: sic... agunt* (GLK II 511, 18).

E così, anche riguardo al sole, sarei stato disposto a farmi bastare quelle informazioni, e riguardo alla luna e agli altri astri, e alla loro velocità relativa, e ai movimenti e agli altri fenomeni, come mai la cosa migliore è che ciascuna di queste cose faccia e subisca ciò che subisce.

Apul. *fr.* 9 Beauj.

sic auditurum, sic disciturum, qui melius sit, haec omnia et singula sic agere aut pati, ut patiuntur atque agunt.

...[disposto a?] ascoltare, a imparare, che la cosa migliore è che tutte queste cose, ciascuna per sé, agiscano o patiscano così come patiscono e agiscono⁴⁵.

Anche in questo caso, come si può vedere, il frammento latino si distingue per uno spiccato equilibrio compositivo. Da notare, in particolare, la cadenza ritmica dei due participi futuri all'inizio del frammento, enfatizzati dall'anafora di *sic*, e la disposizione chiastica dei predicati nella seconda parte del periodo, con il duplice poliptoto delle forme verbali (*agere/agunt... pati/patiuntur*) e la *variatio* della congiunzione. È interessante rilevare, soprattutto, che proprio in quest'ultima parte del frammento si registra un'integrazione del traduttore latino: stando al testo conservato dalla tradizione manoscritta, infatti, Platone dice solo καὶ ποιεῖν καὶ πάσχειν ἃ πάσχει, mentre Apuleio, per equilibrare l'espressione, aggiunge nella relativa anche il corrispettivo del primo verbo: *sic agere aut pati, ut patiuntur <atque agunt>*. Anche in questo caso, naturalmente, non si può escludere a priori che la versione latina costituisca la traduzione esatta del testo greco che il traduttore aveva a disposizione⁴⁶, ma il confronto con il frammento precedente, assieme alla conoscenza più generale delle abitudini traduttive dell'autore latino, consente di ipotizzare che l'integrazione sia da attribuire alla creatività stessa di Apuleio, cioè che costituisca, anche in questo caso, un intervento autonomo del traduttore funzionale a perseguire effetti stilistici interni al testo di arrivo.

⁴⁵ La versione italiana è puramente indicativa del contenuto generale del passo, poiché l'assenza del contesto circostante rende impossibile valutare con esattezza la funzione sintattica rivestita dagli elementi all'interno del periodo.

⁴⁶ Sia che si trattasse del testo genuino – poi corrotti, senza lasciare tracce della sua veste precedente, nella tradizione manoscritta giunta fino a noi – sia che fosse, anche in questo caso, il risultato dell'intrusione di annotazioni un tempo marginali o interlineari.

Bibliografia

- BEALL, S.M., (1997). *Translation in Aulus Gellius*, «The Classical Quarterly» 47/1, 215-226.
- BERMAN, A., (2003). *La traduzione e la lettera, o l'albergo nella lontananza*, trad. it. Macerata, ed. or. Paris 1992² (1985¹).
- BRENK, F.E., (1986). *In the Light of the Moon. Demonology in the Early Imperial Period*, ANRW II.16, 3, 2068-2145.
- BRISSON, L., O'NEILL, S., TIMOTIN, A., (2018). *Neoplatonic Demons and Angels*, Leiden-Boston.
- BURNET, J., (1900-1907). *Platonis Opera*, 5 voll., Oxonii.
- DAL CHIELE, E., (2019). *Il lessico di Apuleio filosofo. Osservazioni a partire dal 'De Platone et eius dogmate'*, in Dalbera, J., Longrée, D., *La langue d'Apulée dans les 'Métamorphoses'*, Paris, 203-220.
- ECO, U., (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano.
- ENGELBRECHT, A., (1885). *Claudiani Mamerti Opera*, rec. et comm. critico instr. A. E., Vindobonae.
- FAINI, P., (2008). *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma (2004¹).
- FLETCHER, R., (2015). *Platonizing Latin. Apuleius' 'Phaedo'*, in Williams, G., Volk, K. (edd.), *Roman Reflections. Essays on Latin Philosophy*, Oxford, 238-259.
- FLOWER, H.I., (2017). *The Dancing Lares and the Serpent in the Garden. Religion at the Roman Street Corner*, Oxford-Princeton.
- FRIES, C., (1900). *Untersuchungen zu Ciceros Timäus*, «Rheinisches Museum für Philologie» 55, 18-54.
- GADAMER, H.G., (1995). *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in Nergaard, S. (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, 341-367 [da Id., *Verità e metodo*, Milano 1983, 441-457].
- GALLOP, D., (1975). *Plato. Phaedo*, transl. with notes by D. G., Oxford.
- GAMBERALE, L., (1969). *La traduzione in Gellio*, Roma.
- GIANNANTONI, G., (1974). *Platone. Opere*, a c. di G. G., Roma-Bari.
- GIOMINI, R., (1975). *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, fasc. 46 *De divinatione. De fato. Timaeus*, ed. R. G., Leipzig 1975.
- GLK: *Grammatici Latini*, ed. H. Keil, 7 voll., Lipsiae 1855-1880 (= Hidelsehim-New York 1981).
- HERMANN, C.F., (1842). *De interpretatione Timaei Platonis dialogi a Cicerone relicta disputatio*, Göttingen.
- HOLFORD-STREVEVS, L., (2020). *Auli Gelli Noctes Atticae* ab L. H.-S.

- recognitae brevique adnotatione critica instructae, 2 voll., Oxford.
- HUTCHEON, L., (2006). *A Theory of Adaptation*, London.
- LAMBARDI, N., (1982). *Il 'Timaeus' ciceroniano. Arte e tecnica del 'vertere'*, Firenze.
- MARCHETTA, A., (1992). *Apuleio traduttore*, in *La langue latine, langue de la philosophie. Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome avec le concours de l'Université de Rome «La Sapienza»*, Paris-Roma, 203-218.
- MARINONE, N., (2004). *Cronologia ciceroniana*, 2^a ed. aggiorn. e corr. a c. di E. Malaspina, Bologna (1997¹).
- MARIOTTI, S., (1952). *Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'Odyssea*, Milano (Urbino 1986²).
- MORESCHINI, C., (1972). *La polemica di Agostino contro la demonologia di Apuleio*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3^a serie, 2/2, 583-596.
- MOUNIN, G., (1965). *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. Torino, ed. or. Paris 1963.
- NEWMARK, P., (1988). *La traduzione. Problemi e metodi*, trad. it. Milano, ed. or. Oxford 1981.
- OSIMO, B., (2011). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano (1998¹).
- PONCELET, R., (1957). *Cicéron traducteur de Platon. L'expression de la pensée complexe en latin classique*, Paris.
- POSSANZA, D.M., (2004). *Translating the Heavens. Aratus, Germanicus, and the poetics of Latin Translation*, New York.
- POWELL, J.G.F., (1995). *Cicero's translations from Greek*, in Id. (ed.), *Cicero the Philosopher. Twelve Papers*, Oxford, 273-300.
- PUELMA, M., (1980). *Cicero als Platonübersetzer*, «Museum Helveticum» 37, 137-178.
- REALE, G., (1991). *Platone. Fedone*, Brescia.
- ROBIN, L., (1926). *Platone. Oeuvres Complètes*, IV, 1. *Phédon*, texte établi et trad. par L. R., Paris.
- SANDERS, J., (2006). *Adaptation and Appropriation*, Abingdon.
- SCHAARSCHMIDT, C., (1862). *Johannes Saresberiensis nach Leben und Studien, Schriften und Philosophie*, Lipsiae.
- SCHLEIERMACHER, F., (1993). *Sui diversi metodi del tradurre*, in Nergaard S.(ed.), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, 143-179.
- SEDLEY, D., (2013). *Cicero and the 'Timaeus'*, in Schofield, M. (ed.), *Aristotle, Plato and Pythagoreanism in the First Century BC. New*

- Directions for Philosophy*, Cambridge, 187-205.
- STAM, R., (2005). *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, in Id., A. Raengo (edd.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, 1-52.
- STEINMETZ, P., (2000). *Gellius als Übersetzer*, in Id., *Kleine Schriften*, Stuttgart, 411-421, ed. or. in Müller, C.W., Sier, K., Wemer, J. (edd.), *Zum Umgang mit fremdem Sprachen in der griechisch-römischen Antike*, Stuttgart 1992, 201-211.
- TIMOTIN, A., (2012). *La démonologie platonicienne. Histoire de la notion de 'daimon' de Platon aux derniers néoplatoniciens*, Leiden-Boston.
- TOROP, P., (1995). *Total'nyi perevod*, Tartu (ed. it. *La traduzione totale*, Milano 2010²).
- TOURY, G., (1995). *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*, in Nergaard, S. (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, 181-223, ed. or. *A Rational for Descriptive Translation Studies*, in Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Translation*, London-Sidney 1985, 16-41.
- TRABATTONI, F., (2011). *Platone. Fedone*, a c. di F. T., traduzione di S. Martinelli Tempesta, Torino.
- TRAGLIA, A., (1971). *Note su Cicerone traduttore di Platone e di Epicuro*, in *Studi filologici e storici in onore di Vittorio de Falco*, Napoli, 305-340.
- TRAINA, A., (1974). *'Vortit barbare'. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma (1970¹).
- VENUTI, L., (1999). *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. it. Roma, ed. or. New York 2008² (1995¹).

**L'anonimo volgarizzamento del
De apparatu Patavini hastiludii di Lodovico Lazzarelli**

Benedetta Scuteri

Università degli Studi di Padova

Il presente contributo mira a riflettere sull'«adattamento» del poema *De apparatu Patavini hastiludii* (1467-1468) di Lodovico Lazzarelli (San Severino Marche, 1447-1500) in un anonimo compendio in volgare del XVII secolo. Il confronto contenutistico tra il volgarizzamento – sulla cui tradizione si avanza un'ipotesi ricostruttiva – e il testo latino esemplifica pregi e limiti del compendiatore-mediatore, mettendone in luce gli obiettivi: la traduzione è sempre un atto creativo di interpretazione.

Filologia umanistica, Lodovico Lazzarelli, De apparatu Patavini hastiludii, compendio in volgare

Tra le «forme dell'adattamento», i volgarizzamenti costituiscono una testimonianza fondamentale sulla fortuna e ricezione di un'opera letteraria e, quindi, anche sulla sua interpretazione: indicativa è la fioritura, in età umanistica, di traduzioni in volgare dei classici latini più letti e imitati, e in particolare dell'*Eneide* di Virgilio e delle *Metamorfosi* di Ovidio¹. Non è forse superfluo ribadire come ogni traduzione sia di per sé un'opera autonoma con una sua «coscienza letteraria»², il che vale anche per i volgarizzamenti di testi decisamente meno no-

^{*} Desidero ringraziare la prof.ssa Martina Elice dei consigli preziosi per la stesura di questo saggio.

¹ G. FOLENA, *Volgarizzare e Tradurre*, Einaudi Edizioni, Torino 1991, pp. 47-48. Il saggio di Gianfranco Folena resta ancora fondamentale per un inquadramento teorico del fenomeno della traduzione.

² Ivi, p. 47.

ti, come il poema *De apparatu Patavini hastiludii* dell'umanista Lodovico Lazzarelli.

Dopo una breve introduzione su Lazzarelli e sul *De apparatu*, questo contributo mirerà a presentare il suo anonimo compendio in volgare, inquadrandolo nel contesto storico-culturale di produzione e avanzando delle ipotesi ricostruttive sulla tradizione del testo. Seguirà un confronto contenutistico tra il poema e il volgarizzamento, per riflettere sulle caratteristiche di quest'ultimo come «adattamento» del testo di partenza e sugli obiettivi del compendiatore. Infine, si esamineranno alcune differenze della resa in volgare rispetto al dettato latino, evidenziando pregi e limiti del compendio, al fine di trarre un bilancio complessivo.

Lodovico Lazzarelli e il *De apparatu Patavini hastiludii*

Lodovico Lazzarelli fu poeta, filosofo, ebraista e alchimista noto e studiato soprattutto per le sue opere ermetiche³; egli nacque nel 1447

³ Al Lazzarelli ermetico si è interessato per primo Paul Oskar Kristeller (P.O. KRISTELLER, *Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli. Contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1938, II.VII, pp. 237-262, ora in ID., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, I, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1956, pp. 221-248; ID., *Ancora per Giovanni Mercurio da Correggio*, «La Bibliofilia», 1941, XLIII, pp. 23-28, ora in ID., *Studies*, cit., I, pp. 249-257; ID., *Lodovico Lazzarelli e Giovanni da Correggio, due ermetici del Quattrocento e il manoscritto II.D.I.4 della Biblioteca Comunale degli Ardenti di Viterbo*, in *Biblioteca degli Ardenti della città di Viterbo. Studi e ricerche nel 150° della fondazione*, Agnesotti, Viterbo 1960, pp. 13-37, ora in ID., *Studies*, cit., III, pp. 207-225), accendendo l'interesse dei primi editori (M. BRINI [a cura di], Ludovico Lazzarelli, *Testi scelti*, in *Testi umanistici su l'ermetismo. Testi di Ludovico Lazzarelli, F. Giorgio Veneto, Cornelio Agrippa di Nettesheim*, a cura di E. Garin, M. Brini, C. Vasoli, C. Zambelli, Fratelli Bocca Editori, Roma 1955, pp. 21-78). Tra gli studi più aggiornati sulle opere ermetiche si segnalano: C. MORESCHINI, *Storia dell'ermetismo cristiano*, Editrice Morcelliana, Brescia 2000; W.J. HANEGRAAFF, R.M. BOUTHOOEN, *Lodovico Lazzarelli (1447-1500): The Hermetic Writings and Related Documents*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2005. Occasionalmente si erano dedicati a Lazzarelli altri critici autorevoli, come Eugenio Garin (E. GARIN, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1952; ID., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Sansoni Editore, Firenze 1961), mentre Frances A. Yates (F.A. YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, London-New York 1964) ne aveva sottovalutato l'importanza nel panorama filosofico rinascimentale. Sulla scia di quest'ultima autrice, l'interesse per Lazzarelli si era affievolito, per poi riaccendersi con l'edizione dei principali poemi: *Bombyx* (G. ROELLENBLECK [a cura di], Ludovico Lazzarelli, *Opusculum de Bombyce*, in *Literatur und Spiritualität. Hans Skommodau zum siebzigsten Geburtstag*, a cura di H. Rheinfelder, P. Christophorov, E. Müller-Boc hat, Wilhelm Fink Verlag, München 1978, pp. 213-231), *Fasti Christianae Religionis* (M.

a San Severino Marche, dove morì nel 1500. Nel corso della sua vita viaggiò molto soggiornando, oltre che nelle Marche e in Abruzzo, anche a Roma e, probabilmente, a Napoli. Ai nostri fini è significativa la breve parentesi veneta: intorno al 1467 il giovane Lodovico si trasferì a Venezia, studiando presso Giorgio Merula e frequentando lo Studio di Padova, dove suo fratello Filippo – che fu anche suo biografo – studiava diritto⁴.

A questo periodo risale il *De apparatu Patavini hastiludii*, poemetto epico-mitologico in esametri – con un prologo e un epilogo in distici elegiaci, per un totale di quasi mille versi – che il poeta compose in occasione di una giostra di lance (*hastiludium*) organizzata a Piazza dei Signori dall'*universitas iuristarum* nel giugno 1467, secondo la datazione più attendibile⁵. Nonostante l'*editio princeps* sia postuma e risal-

BERTOLINI [a cura di], Ludovico Lazzarelli, *Fasti Christianae Religionis*, testo edito per la prima volta, corredato di apparato critico e di introduzione, M. D'Auria Editore, Napoli 1991), *De gentilium deorum imaginibus* (W.J. O'NEAL [a cura di], Ludovico Lazzarelli, *De gentilium deorum imaginibus: a critical edition*, first edited text with introduction and translation, The Edwin Mellen Press, Lewiston 1997; più recentemente, C. CORFIATI [a cura di], Ludovico Lazzarelli, *De gentilium deorum imaginibus*, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2006). Claudio Moreschini, Maria Paola Saci e Fabio Troncarelli hanno promosso l'*Edizione nazionale delle opere di Ludovico Lazzarelli*: finora è stato pubblicato solo il primo volume (C. MORESCHINI, M.P. SACI, F. TRONCARELLI [a cura di], *Edizione nazionale delle opere di Ludovico Lazzarelli, I, Opere ermetiche di Ludovico Lazzarelli*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009) con le opere ermetiche e, ad oggi, diversi scritti di Lazzarelli – tra cui il *De apparatu Patavini hastiludii* – restano privi di un'edizione critica.

⁴ La biografia scritta in latino da Filippo (*Vita Lodovici Lazarelli Septempedani poetae laureati*, ms. 3 della Biblioteca Comunale F. Antolisei di S. Severino Marche, pp. 1-21) costituisce la fonte principale sulla vita di Lodovico. Importante è anche la testimonianza più tarda di Giovanni Francesco Lancellotti, curatore di un'edizione settecentesca del *Bombyx* che include una biografia di Lazzarelli basata su antiche fonti e un catalogo delle opere (G.F. LANCELOTTI [a cura di], *Ludovici Lazzarelli... Bombyx. Accesserunt ipsius aliorumque poetarum carmina...*, apud Petrum Paulum Bonelli, Aesii 1765). Per una panoramica esaustiva sulla vita e le opere di Lazzarelli, si vedano anche: G. ARBIZZONI, s.v. "Lazzarelli Ludovico", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, *Latilla-Levi Montalcini*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2005, pp. 180-184; M.P. SACI, *Ludovico Lazzarelli da Elicona a Sion*, Bulzoni Editore, Roma 1999; EAD., *Ludovico Lazzarelli, un Ovidio cristiano*, in *Presenze eterodosse nel viterbese tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 2-3 dicembre 1996), a cura di V. De Caprio, C. Ranieri, Archivio Guido IZZI, Roma 2000, pp. 27-62.

⁵ L'astiludio ha ispirato un altro poemetto, ad opera del giurista e poeta padovano Giovanni Iacopo Can (R. RICCIARDI, s.v. "Cani Giovanni Iacopo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, *Canella-Cappello*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1975, pp. 74-76), e un'elegia del poeta vicentino Bartolomeo Pagello dedicata al letterato patavino Niccolò Lelio Cosmico (R. RICCIARDI, s.v. "Cosmico Niccolò Lelio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, *Cosattini-Crispolto*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1984, pp. 72-77). In questi ultimi contributi, così come in molti

ga addirittura al 1629⁶, il *De apparatusu* conobbe una fortuna immediata, come testimoniano la diffusione del testo in dieci manoscritti – per lo più quattrocenteschi – e la realizzazione dell'anonimo volgarizzamento in prosa, di cui ci occuperemo in questa sede⁷.

L'anonimo compendio in volgare

Il compendio è attestato dal ms. BP.1013 fasc. XII della Biblioteca civica di Padova⁸ (fig. 1) e da una stampa del 1852 conservata sempre in Civica, realizzata a Padova da Angelo Sicca⁹ e donata da Giovanni Visco all'amico Francesco Gasparini per le sue nozze con Teresa Bru-

di quelli sopra citati, la manifestazione è erroneamente datata al 1466: il frequente errore si deve probabilmente all'*auctoritas* di Paul Oskar Kristeller, che ha proposto anche questa datazione (KRISTELLER, *Studies*, cit., I, p. 225), sebbene avesse inizialmente optato per il 1469 (ID., *Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli*, cit., p. 240). Del resto la documentazione d'archivio, attestando il rettorato di John Chedworth – *rector* dell'*universitas iuristarum* e finanziatore della giostra – nell'anno accademico 1467-1468 (G. PENGO [a cura di], *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini*, II,II, *ab anno 1461 ad annum 1470*, Editrice Antenore, Roma-Padova 1992, p. XIX), induce ad escludere che l'*hastiludium* si sia tenuto nel 1466. Sebbene Pietro Verrua (P. VERRUA, *Umanisti ed altri «studiosi viri» italiani e stranieri di qua e di là dalle Alpi e dal Mare*, Leo S. Olshki, Genève 1924, p. 83) avesse postdatato i giochi al 1468, appare più verosimile che la manifestazione sia stata organizzata dal Chedworth nel giugno 1467, in occasione della sua elezione, e non al termine del mandato, come avveniva più raramente (sui ritardi dei rettori nell'adempiere ai loro doveri istituzionali si veda ad es. F. PIOVAN, *Una nuova scheda per Thomas Savage [1483]*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 2016, XLIX, pp. 243-247).

⁶ G.B. MARTINI (a cura di), *Ludouici Lazarelli De Patauino Hastiludo praeclarissima carmina dicata perillustri, ac nobilissimo iuueni d. Marcelliano Guarienti nobili Veronensi*, in *Patauino lyceo litterarum praeomnibus studiosissimo*, Patauuij 1629.

⁷ Sui testimoni del *De apparatusu* forniscono sporadiche informazioni KRISTELLER, *Studies*, cit., I, p. 225 n. 13, p. 586; SACI, *Ludovico Lazzarelli da Elicona*, cit., pp. 25-26; EAD., *Ludovico Lazzarelli, un Ovidio*, cit., pp. 31-32. Sul compendio in volgare danno qualche notizia R. LAURO, S. ROMANO, G. GALAN, *Padova: bibliografia storico letteraria (1472-1900)*, prefazione di S. Romano, Libreria antiquaria ai Due Santi, Padova 2007, p. 184; P. HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des XV Jahrhunderts*, De Gruyter, Berlin 2014², p. 136 n. 392.

⁸ Il catalogo collettivo delle Biblioteche di Padova fino al 1968 è consultabile presso la Biblioteca universitaria di Padova, e ora anche disponibile online. La scheda relativa al compendio si legge qui: http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/file_viewer_ricerca.php?IDIMG=175071&IDCAT=238&IDGRP=2380153.

⁹ Su Angelo Sicca (1793-1860), direttore della tipografia della Minerva a Padova e noto specialmente per le sue edizioni dantesche, si veda G. IZZI, s.v. "Sicca Angelo", in *Enciclopedia Dantesca*, V, SAN-Z, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970, p. 217.

soni¹⁰ (fig. 2). Dal finale della lettera prefatoria emerge lo spirito – per così dire – ‘patriottico’ del dono, spirito che aveva certamente animato anche l’anonimo compendiatore. Nella dedica, infatti, Visco si rivolge a Gasparini con queste parole: «Accogli con animo benevolo il presente che ti offro: è la vaga descrizione d’uno spettacolo della tua città nativa. Ho voluto farti un dono che nella sua lietezza renda più grata e cara anche negli altri la memoria di questo bel giorno»¹¹.

Di notevole interesse è anche la nota dell’editore in calce alla stampa¹², che ci informa dell’esistenza di due diversi testimoni manoscritti del volgarizzamento: da un codice posseduto da Filippo Fanzago, che l’editore identifica con l’originale del XVII secolo, Giuseppe Antonio Berti avrebbe copiato un suo esemplare, dal quale sarebbe stata tratta la stampa.

La biblioteca del Berti (1814-1891), notaio e bibliofilo padovano, fu donata al Comune di Padova dopo la sua morte, e molti dei manoscritti a lui appartenuti sono oggi consultabili in Biblioteca civica¹³. Tra questi spiccano alcune raccolte di scritti relativi all’Università di Padova, attestate dai mss. BP.2186, 1610 fasc. XIII e BP.1013 fasc. V della Biblioteca civica¹⁴; in quest’ultimo testimone compaiono diverse note

¹⁰ G. VISCO, *Per le nozze di Francesco Gasparini con Teresa Brusoni: descrizione della giostra seguita in Padova nel giugno 1466*, Co’ tipi di A. Sicca, Padova 1852.

¹¹ Ivi, p. 5.

¹² Ivi, p. 23. Per il testo della nota si rimanda al paragrafo successivo.

¹³ Ms. CM.689 (S. ZAMPONI et al., *I manoscritti medievali di Padova e provincia: Padova, Accademia Galileiana, Archivio di Stato, Biblioteca civica, Biblioteca dell’Orto botanico, Biblioteca di Santa Giustina, Biblioteca Pinali; Monselice, Biblioteca comunale; Teolo, Biblioteca di Santa Maria di Praglia*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze, Impruneta 2002, p. 72 n. 133), ms. CM.700 (*Ibid.*, pp. 72-73 n. 134), ms. CM.728 (*Ibid.*, p. 73 n. 135), ms. CM.732 (*Ibid.*, pp. 73-74 n. 136; A. MAZZON et al., *I manoscritti datati di Padova: Accademia Galileiana di scienze lettere e arti, Archivio Papafava, Archivio di Stato, Biblioteca civica, Biblioteca del Seminario vescovile*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze, Impruneta 2003, pp. 28-29 n. 34). Particolarmente interessante è il ms. BP.2019 (ZAMPONI, *I manoscritti*, cit., pp. 34-35 n. 50) – databile al 1393 ca. – con un’orazione di Francesco Zabarella a Francesco da Carrara. Il codice fu donato al Berti dalla famiglia Valeri, come testimonia la lettera (datata 2 marzo 1871) vergata al f. II, da cui emerge la passione del notaio per i libri relativi alla storia locale: «In confronto delle tante obbligazioni che abbiamo con Voi, questa è cosa di poco valore, ma appassionato raccoglitore, come siete, di cose Patrie, ce ne priviamo ben contenti con la certezza che la aggardirete, accrescendo così la preziosa vostra collezione di un documento di quella Storia Patria che Vi sta tanto a cuore».

¹⁴ Angelo Bassani (A. BASSANI, *La chimica dell’Ottocento nelle istituzioni. Il caso di Francesco Ragazzini [10/1/1799-17/8/1873]*, «Quaderni per la storia dell’Università di Padova», 1995, XXVIII, pp. 89-133: 96 n. 19) ricorda un’epigrafe – conservata in due versioni leggermente diverse nei mss. BP. 2186, 1610 fasc. XIII – in onore di Francesco Ragazzini (1799-1873), professore di chimica nello Studio di Padova.

(forse di mano dello stesso Berti) in cui si afferma che alcuni dei testi radunati furono copiati da originali appartenuti proprio a Filippo Fanzago – come nel caso del volgarizzamento del *De apparatus*. Anche i libri del Fanzago furono donati dai familiari al Museo civico di Padova nel 1867, quando l'ingegnere morì lasciando inediti alcuni suoi scritti di argomento storico e letterario, a testimonianza di un'erudizione eclettica¹⁵.

Ora, il problema è capire se il ms. BP.1013 fasc. XII che riporta il compendio del *De apparatus* vada identificato con la copia di Fanzago o con quella di Berti. Il fascicolo in questione è datato al XVIII secolo dal catalogo della Biblioteca civica¹⁶, mentre Paul Oskar Kristeller lo attribuisce al XVI-XVII secolo¹⁷: in ogni caso, è improbabile che sia stato copiato da Berti, vissuto nell'Ottocento. D'altronde, la grafia delle note presenti nel fasc. V del ms. BP.1013 non sembra ascrivibile alla stessa mano che ha vergato il testo del volgarizzamento nel fasc. XII. L'esemplare manoscritto del compendio custodito in Civica andrà allora identificato con l'originale posseduto da Fanzago, che la nota dell'editore data al XVII secolo¹⁸: non è forse un caso che questa datazione coincida con quella proposta da Kristeller per il ms. BP.1013 fasc. XII.

¹⁵ La famiglia Fanzago fu in possesso di una biblioteca in cui spiccavano i libri di argomento medico-anatomico, in gran parte confluiti nella Biblioteca medica Pinali (G.P. MANTOVANI, *Floriano Caldani a Tommaso Obizzi [dalla raccolta di autografi della Biblioteca civica di Padova]*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 2012, XLV, pp. 205-240: 218 n. 64). Il Filippo Fanzago in questione è quasi certamente da identificarsi con il figlio di Anna Olivari e di Francesco Luigi Fanzago (1764-1836), medico e docente dell'Università di Padova. «Benché laureato in Ingegneria, Filippo Antonio si dedicò alla professione solamente per quanto potesse avere connessioni con la vita pubblica, preferendo seguire i prediletti studi danteschi e di storia padovana, arricchendo la sua biblioteca di stampe, di manoscritti, e di incisioni, e formando una raccolta numismatica» (A. FANZAGO DEGLI ALIPRANDI, *I conti di Bergamo ed i discendenti Aliprandi, Rosmini, Fanzago e Fanzago-Cartolari*, [a cura dell'a., s.l.] 1990, p. 138). Il più noto figlio di suo fratello Luigi Pietro, Filippo Pietro Fanzago (1852-1889), fu zoologo di fama internazionale e docente alla Regia Università di Sassari (S. BAGELLA, *Filippo Fanzago e il primo Gabinetto Zoologico della Regia Università di Sassari*, in *La collezione zoologica*, a cura di S. Bagella, P. Pranzetti, EDES Editrice Democratica Sarda, Sassari 2007, pp. 17-24). Per un approfondimento su questi membri della famiglia Fanzago, si veda FANZAGO DEGLI ALIPRANDI, *I conti*, cit., pp. 132-140.

¹⁶ http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/file_viewer_ricerca.php?IDIMG=175071&IDCA-T=238&IDGRP=2380153

¹⁷ P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, II, *Italy: Orvieto to Volterra, Vatican City*, Brill, Leiden-Boston 1967, p. 23.

¹⁸ VISCO, *Per le nozze*, cit., p. 23.

Nel mese de' luglio.
 Si fece una bella guerra a' Padovani, e pure da' Cavalieri di S. M.
 Il concorso era grande di Padovani, di Veneti, e d'altri forestieri.
 Tutte le abitazioni d'intorno vaciaro de' soldati, e di glori di
 stati; e tutto se' fenestre piene di gente.
 Il primo a combattere armato sopra un destriero fu Ligotto
Padovano ^{allora} vincitore di Ven. ^{et} Pad. Questo era caro
gagnato da certo Cavalliere: Precedevano Trombe, e stori
 e di bellissimi strumenti ogni ragione: seguivano a due a due
 gli padovani che portavano de' aste per suo del loro capitano
 alzando al cielo il di lui nome. Con quest' ordine fatto un
 giro intorno la Piazza si fermarono al posto loro.
 Comparve perora col seguito istesso Franc. Ligotto Veniziano
And. Antonio Grigo Veneziano; giocano di singolar avventura
 della Paria, della Marche, de' Marche, e de' Veneto seguace. Ricor-
 spira il suo destriero una preziosa quadriggia, in cui videansi
 ricamati a oro, e gemme de' Trieni Stemma della sua antica
 famiglia.
 Con Amabile Spavalle
Rego Annidato Capo de' Stor Padovano
Finale Quale Madonna Veneziano
 Comparve col seguito istesso Franc. Ligotto Veniziano
^{comparsa un Cavalliere portere}
^{non c'era il nome di}
^{non c'era il nome di}
 Seguirono poi quattro muli di varia grandezza tutti a
 viali di variazione come se si avessero porre. Appaio a quarant
 alla. Venivano dietro due snori recostati due vicini Finale
 e accompagnando a suon di stori via anzone. A questi succ
 deano due Corci colle corna dorate, stemma della famiglia Capo di gio
 subito dopo comparve il cocchio falcato di Saborno carretto al ap
antico. Era tirato da due cavalli stimolati da accese fiavelle
 di Stemma spuntato tra agide come ver incappo cio no incap
 e di qui et di la dalle avventura del gioco cucio due giu ragioni

Fig. 1. L'incipit del volgarizzamento nel ms. BP.1013 fasc. XII della Biblioteca civica di Padova (f. 1r).

Su concessione del Comune di Padova – Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche

Nel mese di Giugno (1466) Spettacolo nella Piazza
vulgo de' Signori, o pure del Capitanato di Padova.

Il concorso era grande di Padovani, di Veneti,
e d'altri forestieri. Tutte le abitazioni d'intorno
variamente addobbate al di fuori di strati, e tutte
le finestre piene di gente.

Il primo a comparire, armato sopra un destriere
fu *Zilforte Badoaro*, oriondo di Venezia, ma abi-
tante allora in Padova. Questi era accompagnato da
cento cavallieri. Precedevano trombe, pifferi, e di
bellici strumenti ogni ragione: seguivano a due a
due li pedoni che portavano le aste per uso del loro
Capitano, alzando al cielo il di lui nome. Con que-
st'ordine fatto un giro intorno la piazza, si ferma-
rono al posto loro.

Comparve poscia col séguito stesso *Francesco
Losco* Vicentino.

Indi *Antonio Grifo* Veneziano, giovane di sin-
golare avvenenza, delle Grazie, delle Muse, di Mar-
te e di Venere seguace. Ricopriva il suo destriere

*1

Fig. 2. L'incipit del volgarizzamento nell'edizione a stampa (p. 9)
Su concessione del Comune di Padova – Settore Cultura, Turismo, Musei e
Biblioteche

Ipotesi sulla tradizione del volgarizzamento

L'ipotesi ricostruttiva sulla storia della tradizione del compendio può essere sintetizzata con questo schema:

originale di Filippo Fanzago (XVII secolo) = ms. BP.1013 della Biblioteca civica di Padova?



copia di Giuseppe Antonio Berti



edizione a stampa (1852)

Tale ricostruzione sembra confermata dal confronto testuale tra l'edizione a stampa del volgarizzamento e il codice consultabile in Biblioteca civica. Il ms. BP.1013 fasc. XII presenta diverse correzioni interlineari, che lo stampatore tende ad accogliere a testo (fig. 3). Rispetto al manoscritto, inoltre, l'edizione modernizza l'ortografia – significativa è la sostituzione pressoché sistematica della forma «istesso», attestata dal codice della Civica, con la più moderna «stesso» – e la punteggiatura, per la quale si consideri il seguente esempio:

Vedeasi poscia una gran machina di liscio legno alta ventotto piedi: sulla di cui cima appariva Venere in vesta di color verdemare¹⁹.

Vedeasi poscia una gran machina di liscio legno, alta ventotto piedi, sulla di cui cima appariva Venere in vesta di color verdemare²⁰.

È dunque quasi certo che il manoscritto BP.1013, ricco com'è di correzioni, vada identificato con l'autografo originale in possesso di Fanzago; da questo manoscritto sarebbe stata tratta la copia di Berti, oggi perduta.

Stando alla nota dell'editore poc'anzi menzionata, che riportiamo qui per esteso:

Il presente compendio italiano, d'ignoto autore, del libro *De apparatus Patavini Hastiludii*, composto da Lodovico Lazzarello, venne tratto da una copia del compendio stesso, custodita nella Raccolta patria

¹⁹ Ms. BP.1013 fasc. XII, f. 2r.

²⁰ VISCO, *Per le nozze*, cit., p. 13.

del Notaro Giuseppe Antonio Dott. Berti Padovano, il quale la trascrisse da manoscritto, sembra originale del secolo XVII., presso il Nob. Filippo Dott. Fanzago di Padova, conservandone l'ortografia, ch'è identica a quella proposta dal ch. filologo milanese, Dott. Gio. Gherardini²¹,

il Berti avrebbe copiato l'originale in possesso del Fanzago «conservandone l'ortografia», già conforme alla riforma del grammatico e lessicografo Giovanni Gherardini (1778-1861)²².

Le modernizzazioni dell'edizione a stampa potrebbero essere dunque dovute all'iniziativa dello stampatore stesso, che del resto esercitava la sua attività di editore «con un interesse prevalentemente filologico-interpretativo»²³.

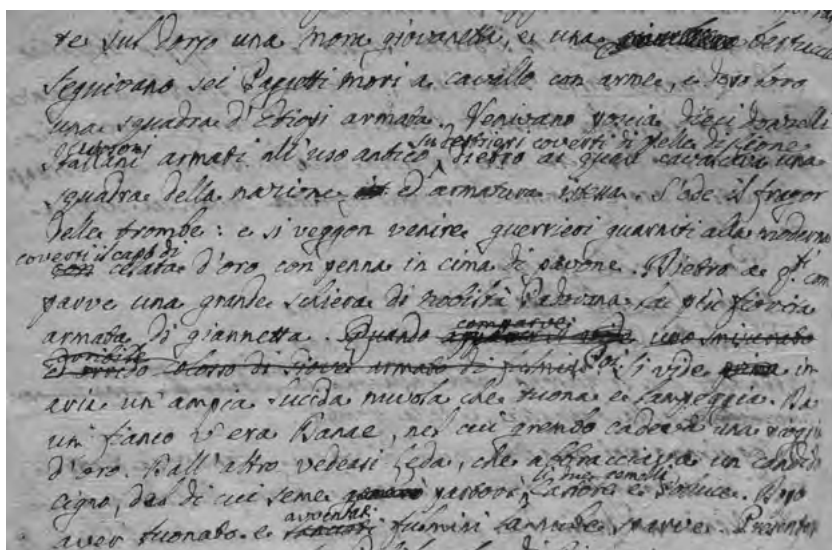


Fig. 3. Correzioni e rimaneggiamenti nel ms. BP.1013 fasc. XII della Biblioteca civica di Padova (f. 1v, particolare).

Su concessione del Comune di Padova – Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche

²¹ Ivi, p. 23.

²² F. BRANCALEONI, s.v. "Gherardini Giovanni", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, *Gelati-Ghisalberti*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1999, pp. 597-599, p. 599.

²³ IZZI, s.v. "Sicca Angelo", cit., p. 217.

L'«adattamento» del poema nel compendio

Dopo questa introduzione sulla storia del volgarizzamento, è ora possibile confrontare a grandi linee il suo contenuto con quello del *De apparatu Patavini hastiludii*.

A tal fine è utile spendere qualche parola in più sul poemetto²⁴. In occasione della giostra del 1467 cantata da Lazzarelli, per Padova sfilarono carri a tema mitologico sul modello della *momaria*, una tipologia di celebrazione antenata del Carnevale che, tra metà Quattrocento e metà Cinquecento, si diffuse in molte altre città europee, tra cui Venezia, allietandole con mascherate, balli, canti e spettacoli di ogni sorta²⁵. Le parate padovane di gusto umanistico, con statue e figuranti a rappresentare dèi ed eroi – tra i quali spiccava Antenore, leggendario fondatore della città –, ispirarono a Lazzarelli *excursus* mitografici sulla scia degli *auctores* greci e latini²⁶, primo fra tutti il prediletto Ovidio²⁷. Come è noto, le sue *Metamorfosi* rappresentano la ‘miniera’ mitografica per eccellenza a cui attingevano gli umanisti²⁸ ed erano

²⁴ Una panoramica introduttiva sull'opera e sulla sua tradizione manoscritta è offerta da B. SCUTERI, *Il De apparatu Patavini hastiludii di Ludovico Lazzarelli. "Racconto poetico di una giostra fatta a Padova"*, «Litterae caelestes», 2021, XII, pp. 73-82.

²⁵ Per un approfondimento sulla *momaria* si veda M.T. MURARO, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le compagnie della calza e le Momarie*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, III,III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1980, pp. 315-341.

²⁶ Per un inquadramento dell'opera di Lazzarelli nel contesto di questo tipo di feste si vedano R. GUARINO, *Teatro e mutamenti: rinascimento e spettacolo a Venezia*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 83-84; ID., *La presenza degli dèi*, «Teatro e Storia, Annali», 2005, XXVI, pp. 15-32: 19-22.

²⁷ Sin dall'infanzia, Lodovico imitò Ovidio in vari componimenti; il modello divenne esplicito nei *Fasti Christianae religionis*, riscrittura in chiave religiosa dell'omonimo poema ovidiano. L'umanista compose i *Fasti* a partire dagli anni Settanta, ottenendo il plauso dell'Accademia romana di Pomponio Leto, dove Ovidio era molto imitato. Sui rapporti di Lazzarelli con l'Accademia pomponiana e sulla ricezione dei *Fasti* ovidiani in quell'entourage si vedano A. FRITSEN, *Ludovico Lazzarelli's Fasti christianae religionis: Recipient and Context of an Ovidian Poem*, in *Myricae: Essays on Neo-Latin Literature in Memory of Jozef Ijsewijn*, a cura di G. Tournoy, J. Ijsewijn, D. Sacré, Leuven University Press, Leuven 2000, pp. 115-132; J.F. MILLER, *Ovid's Fasti and the Neo-Latin Christian Calendar Poem*, «International Journal of the Classical Tradition», 2003, X, pp. 173-186.

²⁸ Sulla fortuna delle *Metamorfosi* in epoca medievale e umanistica si vedano ad es. S. PITTALUGA, *Lettori umanistici di Ovidio*, in *La tradition vive: mélanges d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz / réunis par Pierre Lardet*, Brepols, Turnhout 2003, pp. 335-347; G.M. ANSELMINI (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit Edizioni, Bologna 2006.

molto lette nello Studio patavino e nelle altre principali università di epoca umanistica²⁹.

Tornando al volgarizzamento, l'anonimo compendiatore omette le numerose digressioni mitologiche del *De apparatu*, focalizzandosi piuttosto sulla cornice storica dell'*hastiludium*. Ad esempio, i nomi dei personaggi storici menzionati nel poema e riportati dal compendio – per citarne solo uno, Annibale Capodilista, rampollo di un'eminente casata padovana di giuristi³⁰ – sono sottolineati nel testo manoscritto del compendio (fig. 4) e stampati in carattere corsivo nell'edizione (fig. 5). Queste considerazioni invitano a riflettere sull'atto creativo di «adattamento» del *De apparatu*, operato dall'autore del volgarizzamento in un determinato contesto culturale e con un obiettivo ben preciso: per dirla con Linda Hutcheon, «there are [...] many possible intentions behind the act of adaptation»³¹. L'anonimo compendiatore, infatti, fu probabilmente un erudito padovano vissuto due secoli dopo Lazzarelli – forse nel Seicento, come si è ipotizzato –, in una temperie ben diversa da quella dell'Umanesimo, e dunque più interessato alla storia locale che alla mitologia.

Ad esempio, nel *De apparatu* Lazzarelli si dilunga in un'*ekphrasis* (vv. 645-694) che descrive un mappamondo comparso nelle parate, con una sorta di *zoomata* su Venezia (vv. 684-689)³², intorno alla quale (v. 690 *hanc circum*) nuotano le divinità marine (vv. 690-694):

690 Hanc circum, pelagi varios dant numina ludos:
 Neptunus Forcusque senex Glaucusque biformis,

²⁹ Sullo studio di Ovidio e degli altri autori canonici – Virgilio, Stazio, Lucano, Orazio, Persio, Giovenale, Terenzio, Valerio Massimo e Seneca tragico – nelle Università di Padova, Bologna e Pavia in epoca umanistica si veda L. GARGAN, *La lettura dei classici a Bologna, Padova e Pavia*, in *I classici e l'università umanistica*, Atti del Convegno di Pavia (Pavia, 22-24 novembre 2001), a cura di L. Gargan, M.P. Mussini Sacchi, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2006, pp. 459-485.

³⁰ Annibale Capodilista nacque da Gigliola (figlia di Pataro Buzzaccarini) e dal giurista Francesco – figlio di Giovan Francesco, a suo tempo lettore di diritto nello Studio padovano – (L. TRENTI, s.v. “Capodilista Francesco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, *Canella-Cappello*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1975, pp. 633-635); sposò Elisabetta, figlia di Francesco e sorella di un altro legista, Pietro da Montagnana. Annibale, dal canto suo, fu nominato conte palatino, titolo in virtù del quale concesse molte lauree per privilegio, intrattenendo stretti rapporti con gli studenti patavini (E. MARTELLOZZO FORIN, *Conti palatini e lauree conferite per privilegio. L'esempio padovano del sec. XV*, «Annali di storia delle università italiane», 1999, III, pp. 79-119: 87).

³¹ «Ci sono molte possibili intenzioni dietro l'operazione di adattamento» (L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York 2006, p. 7).

³² Per la citazione dei versi in questione si rimanda alle pp. seguenti.

conchiger et Triton simul Inousque Palaemon,
Nereus ambigua et cernendus imagine Proteus
gaudebant ludis, atque aequora summa secabant.

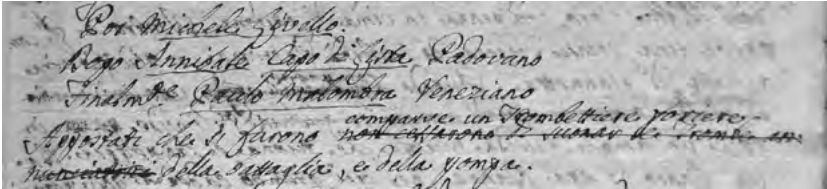


Fig. 4. Nomi sottolineati nel ms. BP.1013 fasc. XII della Biblioteca civica di Padova (f. 1r, particolare). Su concessione del Comune di Padova – Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche

- Poi *Michiele Livello*.
 - Dopo *Annibale Capodilista Padovano*.
 - Finalmente *Paulo Malombra Veneziano*.
- Appostati che si furono, comparve un trombet-
tiere, foriere della battaglia e della pompa.

Fig. 5. Nomi stampati in carattere corsivo nell'edizione a stampa del volgarizzamento (p. 10, particolare). Su concessione del Comune di Padova – Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche

L'inserzione mitologica di Lazzarelli appare un po' forzata, ed è chiaramente ispirata ad un passo del secondo libro delle *Metamorfosi* ovidiane dove si trova l'*ekphrasis* del mondo scolpito da Vulcano sulla porta della reggia del Sole (Ov. *met.* 2.5-18)³³. Qui Ovidio indugia sulle divinità che popolano il mare (vv. 8-14):

10 Caeruleos habet unda deos, Tritona canorum
Proteaque ambiguum, balaenarumque prementem
Aegaeona suis inmania terga lacertis,
Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,
pars in mole sedens virides siccare capillos,
pisce vehi quaedam: facies non omnibus una,
non diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Ecco nell'acqua gli dèi cerulei, Tritone che suona,
e Proteo cangiante, ed Egeone, che stritola

³³ Per un'analisi essenziale ed esaustiva della descrizione ovidiana della reggia del Sole si veda R. BROWN, *The Palace of the Sun in Ovid's Metamorphoses*, in *Homo viator: Classical Essays for John Bramble*, a cura di W. Whitby et al., Bristol Classical Press-Bolchazy-Carducci Publishers, Bristol-USA 1987, pp. 211-220.

fra le braccia balene dal dorso mostruoso,
 Doride insieme alle figlie, che vedi qui chi a nuotare,
 chi ad asciugarsi, seduta su un masso, i verdi capelli,
 qualcuna a cavallo di un pesce: non tutte uguali nel fisico,
 né troppo diverse, come è giusto che sia fra sorelle.

Trad. di L. Koch³⁴

Lazzarelli ricorda due divinità tra quelle citate dal poeta di Sulmona, Tritone e Proteo. Il modello è evidente: al v. 693 del *De apparatu*, l'espressione *ambigua ... imagine Proteus* riecheggia la *iunctura* ovidiana *Proteaque ambiguum* (*met.* 2.9), circoscrivendo però l'aggettivo *ambiguus* all'*imago* della divinità. Nel passo di Ovidio l'attributo ha invece un'accezione 'ambigua': l'aggettivo designa originalmente un essere «capace di infinite metamorfosi»³⁵ (come esplicitato in *Ov. met.* 8.730-737), ma allude anche all'ambiguità dei suoi oracoli (cfr. ad es. *Cic. div.* 2.115 *oraculis ... ambiguis*)³⁶.

Proteo, dio dalla «forma cangiante» e dai poteri profetici, compare inoltre nella celebre *fabula* di Aristeo del quarto libro delle *Georgiche*, dove sono menzionati anche Nettuno (vv. 387, 394) e Nereo (v. 392), pure nominati da Lazzarelli ai vv. 691 e 693 (*Verg. georg.* 4.387-395):

«Est in Carphatio Neptuni gurgite vates
 caeruleus Proteus, magnum qui piscibus aequor
 et iuncto bipedum curru metitur equorum.
 390 Hic nunc Emathiae portus patriamque revisit
 Pallenen, hunc et Nymphae veneramur et ipse
 grandaevus Nereus; novit namque omnia vates,
 quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur;
 quippe ita Neptuno visum est, immania cuius
 395 armenta et turpes pascit sub gurgite phocas».

«C'è nel gorgo Carpatio di Nettuno un indovino,
 l'azzurro Proteo, che attraversa il grande spazio
 di mare su un carro, con pesci e cavalli bipedi
 appaiati. Ora egli torna a vedere i porti dell'Emazia
 e la sua patria Pallene. Noi ninfe, e persino l'antico
 Nereo, lo veneriamo: perché quell'indovino sa
 tutto, ciò che è ed è stato e presto dovrà accadere;
 così ha deciso Nettuno, di cui egli pascola i

³⁴ A. BARCHIESI (a cura di), P. Ovidius Naso, *Metamorfosi*, con un saggio introduttivo di C. Segal, I, *Libri I-II*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2005.

³⁵ Ivi., *ad Ov. met.* 2.8-11; Franz Bömer definisce Proteo «Sinnbild der Wandelbarkeit» («Simbolo della mutevolezza»): F. BÖMER [a cura di], P. Ovidius Naso, *Metamorphosen. Kommentar*, I, *Buch I-III*, Winter Verlag, Heidelberg 1969, *ad Ov. met.* 8.731.

³⁶ BARCHIESI, *Metamorfosi*, cit., *ad Ov. met.* 2.8-11.

mostruosi armenti e le brutte foche nel profondo del mare».

Traduzione di A. Barchiesi³⁷

Nettuno, signore del mare, è ritratto anche in Verg. *Aen.* 5.819-826, accompagnato dal suo corteggio:

- 820 Caeruleo per summa levis volat aequora curru;
subsidunt unda tumidumque sub axe tonanti
sternitur aequor aquis, fugiunt vasto aethere nimbi.
Tum variae comitum facies, immania cete,
et senior Glauci chorus, Inousque Palaemon
Tritonesque citi Phorcique exercitus omnis.
- 825 Laeva tenent Thetis, et Melite Panopeaque virgo,
Nisaeae Spioque Thaliaque Cymodoceque.

Grigio, a pelo, leggero vola sulla distesa delle acque il carro; sotto, si appianano le onde e, già gonfia, sotto l'asse tonante si prosterna la distesa equorea nelle acque, si disperdono nel vasto etere i nimbi. Allora il vario spettacolo del suo corteo: mostruosi cetacei, vegliardi nel coro di Glauco, e il figlio d'Ino, Palemone, e i Tritoni veloci e Forco con la sua truppa al completo. A sinistra si tiene Tetide e Melite e Panopea, la vergine, Nisee e Spio e Talia e Cimodoce.

Traduzione di C. Carena³⁸

Oltre a menzionare insolitamente Tritone al plurale (v. 824 *Tritonesque*)³⁹, nel passo virgiliano ricorrono anche altre divinità citate da Lazzarelli: Glauco (Verg. *Aen.* 5.823), Forco (v. 824) e Palemone, figlio di Ino (v. 823 *Inousque Palaemon*, una *iunctura* che occorre nella stessa sede metrica anche al v. 692 del *De apparatu*). Anche le Nereidi, elencate da Virgilio ai vv. 825-826, erano state rapidamente nominate da Lazzarelli nell'*ekphrasis* del mappamondo, al v. 670⁴⁰.

In questo passo del *De apparatu*, pieno di echi classici da più fonti, si inserisce inaspettatamente anche il neologismo *conchiger* (v. 692),

³⁷ G.B. CONTE, A. BARCHIESI (a cura di), Virgilio, *Georgiche*. Introduzione di G.B. Conte; testo, traduzione e note a cura di A. Barchiesi, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2013⁴, p. 123.

³⁸ C. CARENA (a cura di), P. Vergilius Maro, *Opere*, Utet, Torino 1971.

³⁹ I commentatori sottolineano come questa sia l'unica occorrenza virgiliana di *Tritones* al plurale (L.M. FRATANUONO, R. ALDEN SMITH [a cura di], Virgil, *Aeneid V*: text, translation and commentary, Brill, Leiden-Boston 2015, *ad Verg. Aen.* 5.824).

⁴⁰ Per la citazione del verso in questione si rimanda alle pp. seguenti.

«che porta la conchiglia», riferito a Tritone: secondo la leggenda (rievocata in *Ov. met.* 1.330-342 e in *Verg. Aen.* 10.209-212), il dio dal dorso umano e dalla coda di pesce soffia nella sua conchiglia tortile agitando le onde, per poi calmarle. L'immagine è implicita nella giuntura *Tritona canorum* (*Ov. met.* 2.8), che Franz Bömer collega proprio a *Ov. met.* 1.332 sgg. *caeruleum Tritona ... conchae ... sonanti inspirare*, dove il sostantivo *concha* (v. 333, per cui cfr. *Verg. Aen.* 6.171, 10.209) ha probabilmente ispirato a Lazzarelli (o a un suo ignoto modello) il composto nominale *conchiger*. Non è certo da escludere che anche l'epiteto *armigeri*, attribuito da Stazio proprio ai Tritoni (*Ach.* 1.55)⁴¹, abbia influenzato l'umanista, che potrebbe aver contaminato le sue fonti creando un nuovo composto. Nei versi del nostro poeta, dunque, le reminiscenze antiche traggono nuova linfa in un incontro fruttuoso tra tradizione e innovazione.

Quel che più interessa, comunque, è notare come le divinità marine su cui si sofferma Lazzarelli siano assenti nel volgarizzamento, che si limita a nominare il mappamondo comparso nelle parate, con la rappresentazione delle cinque fasce climatiche, degli elementi naturali e delle città – tra cui spicca Venezia: «Dopo si vide comparire un gran Mappamondo, della circonferenza di trenta palmi, che mostrava le cinque zone, una torrida, due frigide e due temperate, e monti, e selve, e mari, e fiumi, campagne, valli, città, tra le quali distintamente Venezia, e quanto abbraccia la Terra»⁴².

Il compendiatore ha condensato in poche parole la lunga descrizione del globo presente nel *De apparatusu*, in cui Lazzarelli fa sfoggio della sua erudizione con esiti a tratti pedanti (vv. 645-683):

645 Ligneus interea telluris imagine vastae
orbis adest, ampla effigie rerumque figuris,
terque hominum denas complebat circulus ulnas.
Quinque plagis terram discrevit Mulciber illic:
et media ardentes patitur sub sole calores,
650 sola quidem nulli animantium commoda vitae
– nam, super ardentes effundens fortius ignes,
cuncta cremat Phoebus, lateque animalia cuncta
arcet et exusta vetat hac degisse sub ora.
Extremaeque duae concreto frigore torpent,
655 et, procul a Phoebi distantes ignibus, algent:
nulla hominum valet ista coli sub frigore sedes.
Has inter, geminae vitalem foedere certo

⁴¹ FRATANTUONO, ALDEN SMITH, *Aeneid V*, cit., ad *Verg. Aen.* 5.824.

⁴² VISCO, *Per le nozze*, cit., p. 20.

temperiem tribuunt, hominum vitasque tuentur.
 Ast passim surgunt montes, nemorumque latebrae
 660 sparguntur gelidae, Driadum chorus accolit illas:
 Silvani, Satyri, Fauni Panesque petulci
 per nemorum latebras passim spatiantur opacas.
 Hic quoque Amadriades patulae iuvat arboris umbra
 indomitasque feras, iuga montis Oreades almae
 665 quippe colunt, vitrei fontesque e montibus altis
 funduntur, faciles habitant fontesque Napeae.
 Iamque lacus manant liquidique e fontibus amnes,
 Naiades hosque colunt amnes; maris aequora pulsant
 et redeunt, iterumque fluunt, terraeque madescunt;
 670 Nereidesque habitant viridantes aequoris undas.
 Passim prata virent et valles gramine curvae,
 hic variaequae urbes hominum quas turba frequentat,
 aequatae caeloque arces turresque videntur:
 quaelibet at regio sua flumina quippe lacusque
 675 continet, et liquidis fluviorum amplectitur undis.
 Urbibus at variis tellus distincta plagisque,
 nominibusque patet: series sed carminis ampla est,
 omnia si nostro complecti carmine vellem.
 Oceanusque pater molem telluris obambit,
 680 et sua per varias effundit brachia terras:
 nomina mutat aquis dum terrae mutat et oras;
 insulae at in pelago variae scopulique minaces
 spectantur passim, surguntque aspergine fluctus.

Ai vv. 648-658 Lazzarelli descrive le cinque fasce climatiche (v. 648 *quinque plagis*): il modello è ancora una volta quello delle *Metamorfosi* ovidiane. «La suddivisione del cosmo e della terra in cinque zone, che per Ovidio risaliva ad antiche concezioni empedoclee filtrate dal medio stoicismo pitagoreggiante» e che fu ampiamente riproposta nella trattatistica di epoca umanistica⁴³, è descritta in *met.* 1.45-51⁴⁴:

45 Utque duae dextra caelum totidemque sinistra
 parte secant zonae (quinta est ardentior illis),
 sic onus inclusum numero distinxit eodem
 cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.
 Quarum quae media est, non est habitabilis aestu:
 50 nix tegit alta duas; totidem inter utrumque locavit
 temperiemque dedit mixta cum frigore flamma.

⁴³ PITTALUGA, *Lettori umanistici*, cit., p. 345.

⁴⁴ Alessandro Barchiesi (BARCHIESI, *Metamorfosi*, cit., *ad loc.*) segnala, tra le fonti ovidiane per la descrizione delle cinque zone climatiche, Verg. *georg.* 1.233-239 e un frammento della *Chorographia* di Varrone Atacino (fr. 13 Blänsdorf = 17 Courtney): entrambe dipendono dall'*Hermes* di Eratostene (fr. 16 Powell).

E, come da destra e sinistra, due fasce tagliano
 il cielo, e la quinta è più ardente di tutte,
 così, con lo stesso principio, l'impegno del dio suddivise
 la massa al suo interno, e s'impresero in terra altrettante
 regioni.

La fascia centrale è rovente, perciò dimorarvi è impossibile;
 la neve ricopre le estreme; fece spazio nel mezzo ad altre
 due
 equilibrandone il clima e mischiando col gelo la fiamma.

Traduzione di L. Koch⁴⁵

Nell'*incipit* cosmogonico del poema ovidiano⁴⁶ si ritrovano anche gli altri elementi geografici menzionati da Lazzarelli (v. 659 *montes, nemorumque*; v. 662 *nemorum*; v. 664 *montis*; v. 665 *montibus*; v. 667 *amnes*; v. 668 *amnes, maris*; v. 670 *aequoris*; v. 671 *prata, valles*; v. 674 *flumina*; v. 675 *fluviurum*) e condensati nel volgarizzamento («monti, e selve, e mari, e fiumi, campagne, valli»). Alcuni di questi elementi sono poi richiamati in apertura del secondo libro delle *Metamorfosi*, nell'*ekphrasis* della porta della reggia del Sole con la rappresentazione delle divinità marine: *aequora* (v. 6), *silvasque* (v. 15), *fluminaque* (v. 16).

In *met.* 2.15, inoltre, Ovidio menziona le *urbes*, richiamate da Lazzarelli al v. 676 del *De apparatu (urbibus)*. L'umanista aggiunge anche un *excursus* su Venezia, un'attualizzazione ovviamente assente nella fonte latina (vv. 684-689):

685 Inclyta at urbs Venetum, Adriaco fundata profundo,
 cernitur, innumera passim circumdata classe:
 dives opum, auratis excelsa palatia monstrat
 porticibus templisque deum domibusque superbit
 marmoreis, surgitque polo iam turribus altis;
 datque mari nomen: Venetum dum dicimus aequor.

È curioso che questi versi non fossero previsti in una prima redazione del *De apparatu*, ma siano stati aggiunti in un secondo momento - probabilmente dall'autore stesso - in margine al f. 24r del ms. 207 della Biblioteca comunale di San Severino Marche, autografo certo dell'opera⁴⁷, e accolti a testo dalla copia di dedica e dai restanti testi-

⁴⁵ BARCHIESI, *Metamorfosi*, cit.

⁴⁶ *Ov. met.* 1.39 *fluminaque*; 41 *mare*; 43 *campos, valles*; 44 *silvas, montes*.

⁴⁷ Per l'autografo di San Severino si veda A. VITAL et al. (a cura di), *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, XVI, *Conegliano, Grosseto, Bologna, Modena, S. Severino Marche*, Casa Editrice Tip. Ditta Luigi Bordandini, Forlì 1910, p. 199; KRISTELLER, *Iter Italicum*, cit., II, p. 144. Il manoscritto, che oltre al *De apparatu* tramanda altre

moni. Lazzarelli, in definitiva, avrà inserito un omaggio alla Serenissima sicuramente non disinteressato: a quei tempi Padova era un dominio veneziano e il suo Studio, inevitabilmente, veniva condizionato da certe dinamiche politiche⁴⁸. Del resto, all'epoca non era raro che i mecenati esortassero poeti e drammaturghi a comporre *laudes urbium* per eternare lo splendore e la potenza delle loro città.

In sintesi, tornando al volgarizzamento, il compendiatore del *De apparatu* ha ovviamente conservato la descrizione geografica con la lode di Venezia, ma ha omesso la parte sulle divinità marine, attento a restituire ai lettori i dettagli di interesse locale più che i contenuti mitologici.

L'«adattamento» del latino in volgare

Al di là delle differenze tematico-contenutistiche, anche un confronto più strettamente testuale tra alcuni passi del *De apparatu* e la versione del compendio potrà esemplificare pregi e limiti di quest'ultimo.

Pregi del volgarizzamento

In alcuni casi il compendio aiuta a chiarire alcune espressioni latine di difficile interpretazione, come la parola *imago* al v. 714 del *De apparatu*, dove Lazzarelli menziona Paolo Dotti, appartenente ad un'altra celebre famiglia di giuristi padovani⁴⁹: «*Paulus at, eximiae cir-*

opere di Lazzarelli, tra cui il *De gentiliū deorum imaginibus*, è stato accuratamente descritto da Claudia Corfiati, che si è lungamente soffermata anche sulla storia del codice (CORFIATI, *De imaginibus*, cit., pp. LIII-LX).

⁴⁸ Per il controllo veneziano sull'Università di Padova si vedano ad es. G. DE SANDRE, *Dottori, Università, comune a Padova nel Quattrocento*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 1968, I, pp. 15-47; F. DUPUIGRENET DESROUSSILLES, *L'università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, III, II, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1980, pp. 607-647.

⁴⁹ Il Paolo Dotti che partecipò alla giostra del 1467 va probabilmente identificato con il «nipote, perché figlio del fratello Antonio Francesco, dell'omonimo decretalista» (S. REYMOND MUNARI, *La stampa dei Consilia di Bartolomeo Montagnana e dei Consilia di Angelo Ubaldi in due contratti del 1475*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 1980, XIII, pp. 182-187: 183) più noto, per il quale si veda G. DI RENZO VILLATA, s.v. «Dotti Paolo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, *Donaggio-Dugnani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1992, pp. 543-548. Quasi un decennio dopo, nel 1475, il nostro Paolo era lettore di diritto canonico nello Studio di Padova (W.

cum datus agmine gentis, / prorsus Hyperboreae iam gryphis imagine fertur» (vv. 713-714).

Il volgarizzamento può forse illuminarci sul senso del generico termine *imago*: «Seguiva Paolo in mezzo a numerosa fiorita Nobiltà su d'un cavallo rappresentante il grifo»⁵⁰.

Dal compendio si evince che, durante le parate, Paolo Dotti fece la sua comparsa trionfale su un cavallo camuffato da grifone. È anche curioso che il compendio aggiunga una definizione della creatura leggendaria che manca nei versi di Lazzarelli: «bestia favolosa, quadrupede, piumata, e, toltene l'ale e la testa d'aquila, in tutto il resto leone»⁵¹.

Tale inciso riflette un cambiamento significativo tra il contesto di fruizione del poema e quello del volgarizzamento: all'epoca dell'anonimo compendiatore, probabilmente, l'erudizione mitologica tipica degli umanisti si andava perdendo e una spiegazione sul grifone avrebbe potuto rinfrescare la memoria ai nuovi lettori, agevolandone la comprensione del testo.

Limiti del volgarizzamento

Venendo ai limiti del compendio, vi sono anche dei passi in cui la resa in volgare può essere fuorviante, invece di aiutare nell'interpretazione. È il caso, ad esempio, dei vv. 258-261 del *De apparatu*, dove Lazzarelli descrive alcuni cavalieri al seguito del già citato Annibale Capodilista:

Quatuor inde caput pueri sub casside torva
et conis tecti sublimia terga premebant
260 quadrupedum, intextis quos fulvo vestibus auro
velabant, femorique haerentia pila gerebant.

Ecco la sintesi che fa il volgarizzamento: «Vennero dopo quattro donzelli a cavallo con celata in capo, veste d'oro, e lancia in mano»⁵².

Il compendiatore sembra aver frainteso il latino, quando attribuisce la «veste d'oro» ai fanciulli anziché ai cavalli. Lo confermano nu-

SCALCO, *Il bresciano Giacomo Bordigazzi, dottore in arti, tra i prototipografi in Padova*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 1970, III, pp. 133-136: 134 n. 5) e finanziava la stampa dei *Consilia* medici di Bartolomeo Montagnana (Ivi, p. 134; cfr. REYMOND MUNARI, *La stampa*, cit., pp. 182-183).

⁵⁰ VISCO, *Per le nozze*, cit., pp. 20-21.

⁵¹ Ivi, p. 21.

⁵² Ivi, p. 12.

merosi *loci paralleli* all'interno del *De apparatu* – qui di seguito riportati insieme alla resa del volgarizzamento –, dove sono gli uomini a velare il dorso degli animali:

1) v. 121 [*Antonius Gryphus*] *cornipedemque suum pretiosa veste tegebat.*

Ricopriva il suo destriere una preziosa gualdrappa [...] ⁵³.

2) vv. 214-215 *Ausonii pueri bis quinque sequuntur, / tergaque cornipedum velabant pelle leonis.*

Venivano poscia dieci donzelli Italiani (Ausonj), armati all'uso antico, su destrieri coperti di pelle di leone ⁵⁴.

3) vv. 284-286 *bis senique equites, celantes corpus in armis, / quadrupedes pressant, quos mixta albentae tegebant / veste rubra femori subnixaque lancea inhaeret.*

[...] dodici cavalieri armati su destrieri coperti di gualdrappa bianca e rossa, e con lancia in mano ⁵⁵.

4) vv. 475-477 *huncque decem [Aethiopes] sociant sub eadem veste nitentes: / vestibus et niveis monstrabant corpora nigra, / quadrupedum et pictis velabant terga tapetis.*

Era vestito il terzo alla moresca, seguito da altri dieci, che sotto candidi lini mostravano le nere membra, sopra cavalli coperti di tapeti dipinti ⁵⁶.

5) vv. 568-569 [*ter quinque viri*] *quadrupedum quoque terga premunt quae pellis obibat / Massiliaeque iubae spoliisque immane leonis.*

[...] quindici cavalieri armati pure all'antica, su cavalli coperti di pelle di leone ⁵⁷.

⁵³ Ivi, pp. 9-10.

⁵⁴ Ivi, p. 11.

⁵⁵ Ivi, p. 12.

⁵⁶ Ivi, p. 16.

⁵⁷ Ivi, p. 18.

6) vv. 704-706 *Protinus hinc pueri tergo ter quinque feruntur / cornipedum, intexta ex auro quos veste tegebant, / et conis nitidaque caput sub casside condunt.*

seguivano quindici garzoncelli a cavallo, vestiti d'oro, con elmetto in capo⁵⁸.

7) vv. 730-733 *Inde tubae horrisonae turbas comitantur equestres, / atque erat effulgens equitantum et maximus ordo: / pars phaleris pictis, roseo pars textit amictu / cornipedes, femorique gerunt haerentia pila.*

Alla testa poi della cavalcata astata risuonavano le trombe. Erano i cavalli bardati parte di guigge vagamente dipinte, parte di gualdrappe rosate⁵⁹.

8) vv. 749-750 *quem [Buzacharinum] fulvo tectus amictu / portat equus.*

Videsi poscia comparire il Buzzaccarino armato sopra un destriere coperto d'oro⁶⁰.

In generale, in quasi tutti i passi citati i cavalieri (il cui numero è spesso specificato da un numerale) «ricoprano», «rivestono» (v. 261 *velabant*, talora sostituito dal sinonimo *tegere*) i cavalli, chiamati *quadrupedes* o *cornipedes* (composti nominali di registro epico contrapposti al più corrente *equus*, che in questo contesto occorre solo nel passo n. 8 al v. 750), con vesti o drappi, designati da un ablativo. Significativa è la ripresa del *quos* (v. 260) anche nei *loci* n. 3 (v. 285) e n. 6 (v. 705): il relativo all'accusativo dimostra che sono i cavalli ad essere coperti da vesti, non i cavalieri. Questo dettaglio della veste è accompagnato da quello delle lance accostate alle gambe dei cavalieri (v. 261 *femorique haerentia pila gerebant*) anche nel passo n. 3 (v. 286 *femori subnixaque lancea inhaeret*, con una *variatio*) e, quasi letteralmente, nel passo n. 7 (v. 733 *femorique gerunt haerentia pila*). Riprese letterali sono presenti anche nel passo n. 6: al v. 705 *intexta ex auro quos veste tegebant* richiama molto da vicino i vv. 260-261 *intextis quos fulvo vestibus auro*

⁵⁸ Ivi, p. 20.

⁵⁹ Ivi, p. 21.

⁶⁰ *Ibid.*

/ *velabant*, così come il v. 706 *et conis nitidaque caput sub casside condunt* riprende i vv. 258-259 *quatuor inde caput pueri sub casside torva / et conis tecti*.

Come si può notare, il compendiatore ha interpretato correttamente tutti i *loci paralleli* presi in esame, ad eccezione del n. 6, in cui il participio «vestiti» è attribuito ai «garzoncelli» invece che ai cavalli. Come nel caso dei vv. 258-261 da cui siamo partiti, si tratta probabilmente di un errore di distrazione, dal momento che il passo n. 3 - in cui pure figura il relativo *quos* - è stato reso correttamente.

Conclusioni: l'«adattamento» come «interpretazione»

In conclusione, il volgarizzamento del *De apparatus Patavini hastiludii* può costituire un ausilio prezioso alla comprensione del testo originale, a patto che lo si «filtri» con occhio critico. In altre parole, occorre tenere sempre presente il ruolo del compendiatore quale «mediatore» attivo e creativo tra l'opera di partenza e i lettori, con un proprio retroterra culturale e degli obiettivi personali: l'anonimo autore del volgarizzamento, come si anticipava, fu probabilmente un erudito padovano del Seicento interessato a trasmettere ai contemporanei e ai posteri un tassello affascinante della storia della sua città e, di conseguenza, focalizzato più sui dettagli di interesse locale che sulle digressioni mitologiche del *De apparatus*, che spesso anzi vengono proprio omesse.

Tutto ciò implica un apporto originale da parte di chi scrisse il compendio, che va inteso come una peculiare «forma dell'adattamento» del poema di Lazzarelli, con una sua autonomia e una sua dignità storico-letteraria. D'altronde, per dirla con le parole di Gianfranco Foletta, «tradurre è sempre interpretare»⁶¹.

A conclusione di questo contributo si offre un esempio di «interpretazione» sbagliata da parte del compendiatore, vissuto probabilmente due secoli dopo la giostra del 1467, e dunque ignaro di alcuni dettagli storici. Alla fine del volgarizzamento si menziona John Chedworth, arcidiacono di Lincoln e rettore dell'*universitas iuristarum* nel 1467-1468⁶², che tra i suoi «doveri istituzionali» aveva anche quello di

⁶¹ FOLETA, *Volgarizzare*, cit., p. X.

⁶² Su John Chedworth si veda G. FEDALTO, *Stranieri a Venezia e a Padova*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, III.I, *Dal primo Quattrocento*

organizzare un *hastiludium* in occasione della sua elezione⁶³. Il compendiatore ricorda che fu proprio il Chedworth ad offrire il premio della giostra, ma lo definisce «rettore della Città» invece che rettore dei giuristi: «Nella parte più elevata del campo vedeasi piantato in alto il pallio, vale a dire un drappo vagamente tessuto d'argento, premio proposto al vincitor della battaglia da Giovanni Rettore allora della Città»⁶⁴.

Al contrario, al v. 830 del *De apparatu* Lazzarelli aveva definito correttamente John Chedworth *cultorum et legis patavina rector in urbe* («rettore dei cultori della legge», ossia dei giuristi, «nella città di Padova»). Dell'originale, invece, viene trattenuto il dettaglio iconico del drappo «vagamente tessuto d'argento» che il Chedworth aveva messo in palio, senza badare a spese, per onorare la sua carica (vv. 824-832):

825 Parte loci summa pendebat, culmine ab alto,
iam pretium pugnae, ac argento textile donum,
quo inseruisse manus divinam Pallada credas.
Nuper et eximio digne insignitus honore,
iuris amans sacri, cui grata Britannia sedes,
hoc statuit pugnae pretium sublime, Iohannes:
830 cultorum et legis patavina rector in urbe
factus, ut eximii titulum veneretur honoris,
magnanimus, nullis opibus nummisque pepercit.

Bibliografia

- G.M. ANSELMI (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit Edizioni, Bologna 2006.
- G. ARBIZZONI, s.v. "Lazzarelli Ludovico", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, *Latilla-Levi Montalcini*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2005, pp. 180-184.
- S. BAGELLA, *Filippo Fanzago e il primo Gabinetto Zoologico della Regia*

al Concilio di Trento, Neri Pozza Editore, Vicenza 1980, pp. 499-535: 532, con i relativi rimandi bibliografici (n. 139); cenni al Chedworth e al poema di Lazzarelli si trovano inoltre in S. LODI, *Lo Iustianum: una villa umanistica nei pressi di Verona*, «Italia medioevale e umanistica», 1996, XXXIX, pp. 209-263: 224.

⁶³ Sulla prassi che il *rector* finanziasse una giostra e offrisse una ricca colazione, possibilmente subito dopo l'elezione, si veda ad es. PIOVAN, *Una nuova scheda*, cit.; un quadro esaustivo sulla figura del rettore è delineato da Elda Martellozzo Forin (E. MARTELLOZZO FORIN [a cura di], *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini*, II,III, *ab anno 1471 ad annum 1500*, Editrice Antenore, Roma-Padova 2001, pp. 13-47).

⁶⁴ VISCO, *Per le nozze*, cit., p. 22.

- Università di Sassari*, in *La collezione zoologica*, a cura di S. Bagella, P. Pranzetti, EDES Editrice Democratica Sarda, Sassari 2007, pp. 17-24.
- A. BARCHIESI (a cura di), P. Ovidius Naso, *Metamorfosi*, con un saggio introduttivo di C. Segal, I, *Libri I-II*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2005.
- A. BASSANI, *La chimica dell'Ottocento nelle istituzioni. Il caso di Francesco Ragazzini (10/1/1799-17/8/1873)*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 1995, XXVIII, pp. 89-133.
- M. BERTOLINI (a cura di), Ludovico Lazzarelli, *Fasti Christianae Religionis*, testo edito per la prima volta, corredato di apparato critico e di introduzione, M. D'Auria Editore, Napoli 1991.
- F. BÖMER (a cura di), P. Ovidius Naso, *Metamorphosen. Kommentar*, I, *Buch I-III*, Winter Verlag, Heidelberg 1969.
- F. BRANCALEONI, s.v. "Gherardini Giovanni", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, *Gelati-Ghisalberti*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1999, pp. 597-599.
- M. BRINI (a cura di), Ludovico Lazzarelli, *Testi scelti*, in *Testi umanistici su l'ermetismo. Testi di Ludovico Lazzarelli, F. Giorgio Veneto, Cornelio Agrippa di Nettesheim*, a cura di E. Garin, M. Brini, C. Vasoli, C. Zambelli, Fratelli Bocca Editori, Roma 1955, pp. 21-78.
- R. BROWN, *The Palace of the Sun in Ovid's Metamorphoses*, in *Homo viator: Classical Essays for John Bramble*, a cura di W. Whitby et al., Bristol Classical Press-Bolchazy-Carducci Publishers, Bristol-USA 1987, pp. 211-220.
- C. CARENA (a cura di), P. Vergilius Maro, *Opere*, Utet, Torino 1971.
- G.B. CONTE, A. BARCHIESI (a cura di), Virgilio, *Georgiche*. Introduzione di G.B. Conte; testo, traduzione e note a cura di A. Barchiesi, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2013⁴.
- C. CORFIATI (a cura di), Ludovico Lazzarelli, *De gentiliū deorum imaginibus*, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2006.
- G. DE SANDRE, *Dottori, Università, comune a Padova nel Quattrocento*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 1968, I, pp. 15-47.
- G. DI RENZO VILLATA, s.v. "Dotti Paolo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, *Donaggio-Dugnani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1992, pp. 543-548.
- F. DUPUIGRENET DESROUSSILLES, *L'università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi,

- M. Pastore Stocchi, III.II, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1980, pp. 607-647.
- A. FANZAGO DEGLI ALIPRANDI, *I conti di Bergamo ed i discendenti Aliprandi, Rosmini, Fanzago e Fanzago-Cartolari*, [a cura dell'a., s.l.] 1990.
- G. FEDALTO, *Stranieri a Venezia e a Padova*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, III.I, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1980, pp. 499-535.
- G. FOLENA, *Volgarizzare e Tradurre*, Einaudi Edizioni, Torino 1991.
- L.M. FRATANTUONO, R. ALDEN SMITH (a cura di), *Virgil, Aeneid V: text, translation and commentary*, Brill, Leiden-Boston 2015.
- A. FRITSEN, *Ludovico Lazzarelli's Fasti christianae religionis: Recipient and Context of an Ovidian Poem*, in *Myrica: Essays on Neo-Latin Literature in Memory of Jozef Ijsewijn*, a cura di G. Tournoy, J. Ijsewijn, D. Sacré, Leuven University Press, Leuven 2000, pp. 115-132.
- L. GARGAN, *La lettura dei classici a Bologna, Padova e Pavia*, in *I classici e l'università umanistica*, Atti del Convegno di Pavia (Pavia, 22-24 novembre 2001), a cura di L. Gargan, M.P. Mussini Sacchi, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2006, pp. 459-485.
- E. GARIN, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1952.
- E. GARIN, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Sansoni Editore, Firenze 1961.
- R. GUARINO, *Teatro e mutamenti: rinascimento e spettacolo a Venezia*, Il Mulino, Bologna 1995.
- R. GUARINO, *La presenza degli dèi*, «Teatro e Storia, Annali», 2005, XXVI, pp. 15-32.
- W.J. HANEGRAAFF, R.M. BOUTHORN, *Lodovico Lazzarelli (1447-1500): The Hermetic Writings and Related Documents*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2005.
- P. HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des XV Jahrhunderts*, De Gruyter, Berlin 2014².
- L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York 2006.
- G. IZZI, s.v. «Sicca Angelo», in *Enciclopedia Dantesca*, V, SAN-Z, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970, p. 217.
- P.O. KRISTELLER, *Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli. Contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1938, II.VII, pp. 237-262; ora in *Id.*, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, I, Edizioni di storia

- e letteratura, Roma 1956, pp. 221-248.
- P.O. KRISTELLER, *Ancora per Giovanni Mercurio da Correggio*, «La Bibliofilia», 1941, XLIII, pp. 23-28; ora in ID., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, I, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1956, pp. 249-257.
- P.O. KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, I, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1956.
- P.O. KRISTELLER, *Lodovico Lazzarelli e Giovanni da Correggio, due ermetici del Quattrocento e il manoscritto II.D.I.4 della Biblioteca Comunale degli Ardenti di Viterbo*, in *Biblioteca degli Ardenti della città di Viterbo. Studi e ricerche nel 150° della fondazione*, Agnesotti, Viterbo 1960, pp. 13-37; ora in ID., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, III, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1993, pp. 207-225.
- P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, II, *Italy: Orvieto to Volterra*, Vatican City, Brill, Leiden-Boston 1967.
- G.F. LANCELOTTI (a cura di), *Ludovici Lazzarelli... Bombyx. Accesserunt ipsius aliorumque poetarum carmina...*, apud Petrum Paulum Bonelli, Aesii 1765.
- R. LAURO, S. ROMANO, G. GALAN, *Padova: bibliografia storico letteraria (1472-1900)*, prefazione di S. Romano, Libreria antiquaria ai Due Santi, Padova 2007.
- S. LODI, *Lo Iustianum: una villa umanistica nei pressi di Verona*, «Italia medioevale e umanistica», 1996, XXXIX, pp. 209-263.
- G.P. MANTOVANI, *Floriano Caldani a Tommaso Obizzi (dalla raccolta di autografi della Biblioteca civica di Padova)*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 2012, XLV, pp. 205-240.
- E. MARTELLOZZO FORIN, *Conti palatini e lauree conferite per privilegio. L'esempio padovano del sec. XV*, «Annali di storia delle università italiane», 1999, III, pp. 79-119.
- E. MARTELLOZZO FORIN (a cura di), *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini, II.III, ab anno 1471 ad annum 1500*, Editrice Antenore, Roma-Padova 2001.
- G.B. MARTINI (a cura di), *Ludouici Lazarelli De Patauino Hastiludo praeclarissima carmina dicata perillustri, ac nobilissimo iuueni d. Marcelliano Guarienti nobili Veronensi, in Patauino lyceo litterarum praeomnibus studiosissimo*, Patauij 1629.
- A. MAZZON et al., *I manoscritti datati di Padova: Accademia Galileiana*

- di scienze lettere e arti, Archivio Papafava, Archivio di Stato, Biblioteca civica, Biblioteca del Seminario vescovile, Sismel Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze, Impruneta 2003.
- J.F. MILLER, *Ovid's Fasti and the Neo-Latin Christian Calendar Poem*, «International Journal of the Classical Tradition», 2003, X, pp. 173-186.
- C. MORESCHINI, *Storia dell'ermetismo cristiano*, Editrice Morcelliana, Brescia 2000.
- C. MORESCHINI, M.P. SACI, F. TRONCARELLI (a cura di), *Edizione nazionale delle opere di Ludovico Lazzarelli, I, Opere ermetiche di Ludovico Lazzarelli*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009.
- M.T. MURARO, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le compagnie della calza e le Momarie*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, III.III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1980, pp. 315-341.
- W.J. O'NEAL (a cura di), Ludovico Lazzarelli, *De gentilium deorum imaginibus: a critical edition*, first edited text with introduction and translation, The Edwin Mellen Press, Lewiston 1997.
- G. PENGO (a cura di), *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini, II.II, ab anno 1461 ad annum 1470*, Editrice Antenore, Roma-Padova 1992.
- F. PIOVAN, *Una nuova scheda per Thomas Savage (1483)*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 2016, XLIX, pp. 243-247.
- S. PITTALUGA, *Lettori umanistici di Ovidio*, in *La tradition vive: mélanges d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz / réunis par Pierre Lardet*, Brepols, Turnhout 2003, pp. 335-347.
- S. REYMOND MUNARI, *La stampa dei Consilia di Bartolomeo Montagnana e dei Consilia di Angelo Ubaldi in due contratti del 1475*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 1980, XIII, pp. 182-187.
- R. RICCIARDI, s.v. "Cani Giovanni Iacopo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, *Canella-Cappello*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1975, pp. 74-76.
- R. RICCIARDI, s.v. "Cosmico Niccolò Lelio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, *Cosattini-Crispolto*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1984, pp. 72-77.
- G. ROELLENBLECK (a cura di), Ludovico Lazzarelli, *Opusculum de Bombyce*, in *Literatur und Spiritualität. Hans Sckommodau zum siebzigsten Geburtstag*, a cura di H. Rheinfelder, P. Christophorov, E. Müller-Bochat, Wilhelm Fink Verlag, München 1978, pp. 213-231.

- M.P. SACI, *Ludovico Lazzarelli da Elicona a Sion*, Bulzoni Editore, Roma 1999.
- M.P. SACI, *Ludovico Lazzarelli, un Ovidio cristiano*, in *Presenze eterodosse nel viterbese tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 2-3 dicembre 1996), a cura di V. De Caprio, C. Ranieri, Archivio Guido Izzi, Roma 2000, pp. 27-62.
- W. SCALCO, *Il bresciano Giacomo Bordigazzi, dottore in arti, tra i prototipografi in Padova*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 1970, III, pp. 133-136.
- B. SCUTERI, *Il De apparatu Patavini hastiludii di Ludovico Lazzarelli. "Racconto poetico di una giostra fatta a Padova"*, «Litterae caelestes», 2021, XII, pp. 73-82.
- L. TRENTI, s.v. "Capodilista Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, *Canella-Cappello*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1975, pp. 633-635.
- P. VERRUA, *Umanisti ed altri «studiosi viri» italiani e stranieri di qua e di là dalle Alpi e dal Mare*, Leo S. Olschki, Genève 1924.
- G. VISCO, *Per le nozze di Francesco Gasparini con Teresa Brusoni: descrizione della giostra seguita in Padova nel giugno 1466*, Co' tipi di A. Sicca, Padova 1852.
- A. VITAL et al. (a cura di), *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, XVI, *Conegliano, Grosseto, Bologna, Modena, S. Severino Marche*, Casa Editrice Tip. Ditta Luigi Bordandini, Forlì 1910.
- F.A. YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, London-New York 1964.
- S. ZAMPONI et al., *I manoscritti medievali di Padova e provincia: Padova, Accademia Galileiana, Archivio di Stato, Biblioteca civica, Biblioteca dell'Orto botanico, Biblioteca di Santa Giustina, Biblioteca Pinali; Monselice, Biblioteca comunale; Teolo, Biblioteca di Santa Maria di Praglia*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze, Impruneta 2002.

Tradurre e ritradurre la *Sophonisba* in Francia: modalità di ricezione e adattamento del Coro

Maria Antonia Papa

CESR – Université de Tours

Il presente intervento intende presentare le dinamiche che differenziano la pratica della traduzione da quella dell'adattamento, allo scopo di indagare il processo di trasposizione di un preciso modello letterario e drammaturgico nel passaggio dall'Italia alla Francia. Oggetto specifico dell'intervento sono le due esperienze di traduzione – dissimili sia per le circostanze della loro creazione che per la destinazione del lavoro – della prima tragedia regolare delle letterature moderne europee, la *Sophonisba* di Gian Giorgio Trissino. L'opera del vicentino, infatti, ha goduto nel corso dei secoli di una considerevole fortuna, la cui prima attestazione può essere individuata proprio nella Francia del Rinascimento, grazie ad autori quali Mellin de Saint-Gelais e Claude Mermet. Saranno qui presentati i primi risultati dell'indagine sui testi, con particolare attenzione alla funzione che il coro svolge nelle tre opere.

Trissino, tragedia, traduzione, Sophonisba, coro

«Je définirais la traduction la version qui privilégie en elle la version à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire»¹. Dietro il testo

¹ «Definirei la traduzione la versione che privilegia in essa il testo da tradurre e l'adattamento quella che privilegia (volontariamente o a sua insaputa, poco importa) tutto quel fuori-testo composto dalle idee del traduttore sul linguaggio e sulla letteratura,

tradotto, oltre il contenuto e l'attestazione della lingua, è possibile riscoprire la descrizione del leggibile di un'epoca e di una società²: è con queste parole che Henri Meschonnic traccia il labile confine che separa la pratica dell'adattamento da quella della traduzione. Quest'ultimo termine, oggi messo in relazione con l'adattamento, era un tempo già inserito in un binomio di cui il secondo riferimento era rappresentato dalla versione. Diderot, ad esempio, esprimeva in questo modo nell'*Encyclopedie* la differenza tra le due pratiche, di cui la versione rappresenta «l'interpretazione letterale di un'opera»:

On entend également par ces deux mots la copie qui se fait dans une langue d'un discours premierement énoncé dans une autre [...]. Il me semble que la *version* est plus littérale, plus attachée aux procédés propres de la langue originale, & plus asservie dans ses moyens aux vûes de la construction analytique; & que la *traduction* est plus occupée du fond des pensées, plus attentive à les présenter sous la forme qui peut leur convenir dans la langue nouvelle, & plus assujettie dans ses expressions aux tours & aux idiotismes de cette langue³.

Rispetto alla distanza tra versione e traduzione, la prima basata su una trasposizione letterale, la seconda su una rielaborazione più *ad sensum* atta a preservare prima di tutto il “pensiero” espresso, l'adattamento rappresenta un passo successivo, al limite tra la traduzione normalmente intesa e la scrittura di una nuova opera. Nella dinamica di un sistema-testo, insomma, la traduzione darà peso e attenzione alla piccola unità, e l'adattamento, invece, alla grande unità, che comprende al suo interno anche una serie di fatti apparentemente estranei al materiale testuale. Qualche anno prima di Meschonnic, individuando nei *Saggi italiani* i diversi esiti a cui può giungere il passaggio di un testo in un'altra lingua, Franco Fortini si esprimeva così in merito all'adattamento: «[...] l'altra via di superamento della “traduzione”, che pure ha con sé tanta storia; è la via della trasposizione e del rifacimen-

sul possibile e sull'impossibile e di cui fa il sottotesto che invade il testo da tradurre» (HENRI MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999, p. 185).

² Ivi, p. 176.

³ «Intendiamo con queste due parole la copia che si fa in una lingua di un discorso inizialmente enunciato in un'altra [...]. Mi sembra che la versione sia più letterale, più legata ai procedimenti propri della lingua originale, e più asservita nei suoi mezzi alle idee della costruzione analitica; e che la traduzione sia più occupata nel profondo dei pensieri, più attenta a presentarli sotto la forma che può loro convenire nella nuova lingua, e più soggetta nelle sue espressioni ai giri e agli idiotismi di questa lingua» (DENIS DIDEROT, *Encyclopédie*, XVI, *sub voce* «Traduction-Version» (*Synonymes*), Fauche, Paris 1765, p. 510).

to, della parafrasi e della parodia, della imitazione e dell'adattamento; vale a dire, di una operazione letteraria nella quale un dato "transletterario" (un mito, un complesso di situazioni, un genere e persino una singola opera o un suo elemento) vengono assunti quale struttura di riferimento, o significante, per un'opera nuova»⁴.

Ciò che acquista valore, insomma, è la dinamica di naturalizzazione⁵ non soltanto della lingua di partenza, ma anche di tutti quei fatti complementari che riguardano genere, metro, stile, e soprattutto contesto culturale, grazie al quale è possibile ricavare indizi sulla situazione linguistica, sulla storia e sulla società. La riscrittura, insomma, prevede una serie di connessioni utili a rivelare molto su un'opera, e forse ancor di più sulla sua ricezione, tanto più in un'epoca come quella rinascimentale, in cui la stessa tecnica traduttiva prevede una serie di libertà sul testo che fanno sì che la traduzione sia sempre un adattamento⁶.

È da questi assunti che parte l'analisi sulle traduzioni cinquecentesche francesi della *Sophonisba* di Gian Giorgio Trissino. Con la prima pubblicazione della *Sophonisba* del 1524⁷, Trissino inaugura in Italia, e in Europa, la tradizione di un nuovo genere: la sua opera rappresenta, infatti, la prima attestazione di tragedia regolare della letteratura italiana, e non solo, definita come «il primo tentativo post-classico attuato in una letteratura europea di drammatizzare una storia antica in una forma che imita la tragedia classica, ma che è resa in lingua volgare»⁸. L'originale trissiniano, prima ancora delle sue traduzioni, rappresenta già di per sé un episodio di adattamento. La sua tragedia, infatti, si fonda sulla rielaborazione delle vicende della regina cartaginese nel corso della seconda guerra punica, prendendo come riferimento la *fabula* narrata nelle *Storie* di Tito Livio (xxx 12-15), ma contaminandole con la tradizione narrata da Appiano (viii 10-28). L'esperimento trissiniano è rivoluzionario, oltre che per la scelta di rifiutare il latino

⁴ FRANCO FORTINI, *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, p. 340.

⁵ Il termine è ripreso da WERTHER ROMANI, *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in *La traduzione. Saggi e studi*, a cura di G. Petronio, LINT, Trieste 1973, pp. 389-402: 390.

⁶ ENEA BALMAS, VITTORIO DIENA (a cura di), *Histoire mémorable de la guerre faite par le Duc de Savoye Emanuel Philebert contre ses subjectz des Vallées d'Angrogne, Perosse, S. Martin...*, Claudiana, Torino 1972, p. 35.

⁷ G.G. TRISSINO, *La Sophonisba*, Lodovico vicentino scrittore, e Lautitio Perugino intagliatore, Roma 1524.

⁸ G.W. MOST, *Giangiorgio Trissino. La Sofonisba*, in *Palladio*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Marsilio, Venezia 2008, p. 33.

per la scrittura di una tragedia classicheggiante, soprattutto per il suo contrassegno distintivo, la cosiddetta «oltranza grecheggiante»⁹, che gli consente di applicare i canoni della *Poetica* aristotelica e dei modelli tragici greci ad un argomento latino.

Il dramma trissiniano, originale sin dalla scelta di un soggetto storico invece di uno mitologico, è riuscito a conciliare il racconto leggendario, basato sul tema politico e patriottico, con quello della passione amorosa, forse meno vicino all'assetto tradizionale della tragedia classica, ma di sicuro successo rispetto al gusto rinascimentale¹⁰. Riadattare in base all'esperienza della letteratura greca significa anche modificare la figura del personaggio di Sophonisba, che non rappresenta più il *topos* confezionato da Livio di una donna ammaliatrice, pericolosa, obbligata a raggiungere obiettivi politici patriottici soltanto per rispetto di altri uomini, primo tra tutti suo padre Asdrubale, pena la distruzione della grandezza di sovrani, comandanti, stati¹¹.

La *Sophonisba*, infine, assume un valore particolare rispetto al dibattito portato avanti proprio in quegli anni sulla questione della lingua, all'interno del quale si inserisce come manifesto linguistico del suo autore¹². Trissino, infatti, assegna alla sua tragedia anche il valore di messa in pratica¹³ del suo tentativo di riforma ortografica, resa nota soprattutto per il rilievo dato all'ortofonia nella composizione letteraria, il cui elemento più tangibile riguarda l'introduzione di nuovi caratteri, tra cui *epsilon* e *omega*, per distinguere il grado di apertura vocalico di 'e' ed 'o'.

Un'operazione letteraria tanto innovativa nella forma e nei contenuti non passò certo inosservata non soltanto in Italia, dove for-

⁹ RENZO CREMANTE, *Sofonisbe e Susanne: ragioni metriche nella genesi della tragedia rinascimentale*, «Italiq», 2015, XVIII, pp. 63-88: 77. Trissino è forse il primo a interfacciarsi con la tradizione greca grazie alla sua conoscenza della lingua, studiata a Milano nel 1506 con Demetrio Calcondila.

¹⁰ BEATRICE CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's Sofonisba and Castellini's Asdrubale*, «Comparative Drama», 1971, V, pp. 193-206: 194.

¹¹ Per un approfondimento sul tema cfr. GIOVANNI CIPRIANI, *Sub specie Didonis. Sofonisba, il teatro e la sete di "grandeur"*, in *Le chiavi del mito e della storia*, a cura di G. Cipriani, A. Tedeschi, Levante, Bari, 2013, pp. 58-61.

¹² Utile a tal proposito BRIAN RICHARDSON (a cura di), *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, University of Exeter, Exeter 1984.

¹³ La pubblicazione della *Sophonisba* si inserisce in una vera e propria operazione editoriale in cui si avvicendano lungo un confine molto labile scritti teorici e letterari. La tragedia, infatti, sarà accompagnata dalla *Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua Italiana* e dalla *Canzone del Trissino al santissimo Clemente settimo* (entrambe stampate a Roma da Arrighi nel 1524).

se l'attenzione fu catturata principalmente dalle innovazioni linguistiche, ma soprattutto in Francia, paese in cui la prima tragedia regolare dell'età moderna ha goduto di due traduzioni in lingua francese nello spazio temporale di appena un trentennio. Le traduzioni rinascimentali della *Sophonisba*¹⁴, lontane dall'essere oggetto di un'individuale operazione letteraria, si inseriscono nella realtà ben più complessa dei rapporti politici e culturali tra Francia e Italia, e nel percorso di formazione di un altro importante genere letterario, quello delle traduzioni, anch'esse oggetto di dibattito per gran parte del Cinquecento¹⁵.

In continuazione con una tradizione secolare di rapporti politici e scambi culturali, grazie ai contatti subentrati con le guerre d'Italia la Francia aveva avuto modo di assaporare la raffinatezza della civiltà italiana, restandone ammaliata al punto da coinvolgere numerosi artisti della penisola all'interno della vita di corte francese, soprattutto a partire dal regno di Caterina de' Medici. L'attrazione per la letteratura d'oltralpe, in seguito, innesca una proliferazione di traduzioni dall'italiano, le quali rappresentano un vero e proprio fenomeno lungo tutto il XVI secolo, quando si assiste alla pubblicazione di più di quattrocento titoli nel solo trentennio che va dal 1570 al 1600¹⁶. Non a caso, la comunicazione tra culture che è alla base del secolo rinascimentale – Meschonnic parlava di un'Europa nata dalla traduzione e nella traduzione¹⁷ – viene resa possibile proprio grazie al passaggio da una prima fase di traduzione “verticale”¹⁸ a una “orizzontale”, definibile sincronica, in cui non si identifica più un grado di superiorità di una lingua sull'altra, ma in cui entrambe si trovano immerse in un processo di arricchimento e condivisione di forme linguistiche¹⁹.

¹⁴ MELLIN DE SAINT-GELAIS, *Sophonisba*, Danfrie et Breton, Paris 1559 e CLAUDE MERMET, *La tragedie de Sophonisbe reyne de Numidie*, Odet, Lyon 1584.

¹⁵ Risulta utile a tal proposito la raccolta di BERNARD WEINBERG, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Northwestern University Press, Evanston 1950.

¹⁶ È possibile ricostruire lo sviluppo cronologico di tale fenomeno grazie al repertorio bibliografico JEAN BALSAMO, VITO CASTIGLIONE MINISCHETTI, GIOVANNI DOTOLI, *Les traductions de l'italien en français au XVIe siècle*, Schena-Hermann, Fasano-Paris 2009.

¹⁷ H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, cit., p. 32.

¹⁸ È definita tale da Folena la traduzione in cui le lingue sono disposte secondo una gerarchia fondata sul peso culturale delle stesse; dunque, la lingua di partenza – prevalentemente il latino – ha un prestigio e un valore molto più elevati rispetto alla lingua d'arrivo (GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1994, p. 13).

¹⁹ IVANO PACCAGNELLA, *La traduzione «orizzontale» nel Rinascimento. Alcune questioni generali*, in «Tra chiaro e scuro». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di Pietro Taravacci, Daniela Mariani, Sergio Scartozzi, Università degli Studi di Trento, Trento 2019, pp. 283-298.

Non stupisce, dunque, che proprio in Francia si assista alla pubblicazione di due traduzioni del testo trissiniano, cioè di due opere ben diverse sia nel contenuto che nella forma, soprattutto perché le scelte di contenuto e forma non sono altro che differenti risposte a esigenze di carattere formale che si intersecano a motivazioni storiche e culturali.

La prima traduzione di cui ci occupiamo è completamente inserita nel contesto regale. La *Sophonisba*, pubblicata nel 1559 a Parigi da Philippe Danfrie, rappresenta l'attestazione del privilegio di cui godevano cultura e lingua italiana all'interno della corte francese. Caterina de' Medici, dopo aver conosciuto il testo trissiniano, richiese una traduzione della tragedia affinché potesse essere rappresentata presso il castello di Blois in occasione di una cerimonia formale, circa la quale la critica si è alternata tra una possibile festa di matrimonio o i festeggiamenti per la pubblicazione del trattato di Vaucelles²⁰. La sovrana affida l'incarico a Mellin de Saint-Gelais, stimato poeta e uomo di corte, celebre per la creazione di numerosi scritti in occasione delle più svariate attività nobiliari, nonché artista particolarmente "italianizzato"²¹ se consideriamo i suoi studi a Bologna e a Padova, e i conseguenti legami con gran parte dei letterati e della letteratura d'oltralpe, di cui diviene instancabile mediatore²². Come rivela Saint-Gelais nell'*Avant-Propos* contenuta in una redazione manoscritta della tragedia²³, la regina avrebbe richiesto di soddisfare il compito in pochi giorni, spingendo l'autore a chiedere la collaborazione di un altrettanto celebre scrittore, nonché eccellente traduttore, Jacques Amyot, al quale viene affidata la seconda parte dell'opera²⁴. Entrambi si sarebbero poi accordati circa la

²⁰ JEAN PORCHER, *La date de la Sophonisbe de Mellin de Saint-Gelais*, «Bulletin du bibliophile», 1950, I, pp. 145-149.

²¹ L'influenza dell'italiano provoca una serie di cambiamenti anche nel suo stesso francese, al punto da essere considerato un *italianisant* parlante francese alla corte di Francesco I e di Enrico II (H.J. MOLINIER, *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, Slatkine, Genève 1968, p. 74).

²² Viene spesso identificato come l'introduttore del sonetto italiano in Francia, tanto che lo stesso Du Bellay nella seconda prefazione dell'*Olive* (1550) parla del sonetto «d'italien devenu françois, comme je croy, par Mellin de Saint-Gelais»; al contempo, è sicuramente riconducibile a lui l'innesto del madrigale in territorio francese (GEORGES LOTE, *Le madrigal*, in Id., *Histoire du vers français*, VI, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 1991, pp. 115-119).

²³ Si tratta di una raccolta manoscritta attualmente conservata in una collezione privata, messo in vendita nel 1928 dalla Librairie Belin di Parigi (catalogue Théophile Belin n. 370).

²⁴ «Dont voyant le terme si court comme de six ou huit jours, je la suppliy de partir la charge et en bailler la moitié au Sieur Amiot, abbé de Bellosane. Ce qu'elle feit. Ma part, qui est depuis le commencement jusques au millieu, fut faicte en quatre jours,

possibilità di non seguire pedissequamente il testo italiano, ma di rispettare l'«hystoire» e le «loix de la tragedie»²⁵.

Come la prima, anche la seconda traduzione risulta inserita in un contesto autoriale ben connotato, sebbene profondamente diverso rispetto a quello cortigiano. L'autore, Claude Mermet, è esponente di una cultura che potremmo definire "di provincia": originario di Saint-Rambert, piccolo comune della Savoia, realtà profondamente distante dalla centralità del potere, sia perché sotto il dominio dei duchi, sia per la vicinanza geografica con l'Italia, pratica la professione di maestro di scuola²⁶. Proprio il suo lavoro lo spinge ad attivarsi nella realizzazione di opere pedagogiche – basti citare la sua *Pratique de l'orthographe française*²⁷ – che possano aiutare i più giovani nella pratica del francese, tanto più in una regione caratterizzata da scarsa uniformità linguistica come erano all'epoca la città di Lione e i suoi dintorni²⁸. Mermet sceglie dunque di mettersi alla prova nella traduzione di un testo difficile, con l'intento di creare un'opera colta e poeticamente apprezzabile partendo da una posizione di svantaggio rispetto alla diffusione della lingua francese ma, proprio come la corte di Saint-Gelais, da una città fortemente italianizzata.

Dietro l'apparente somiglianza delle due opere, dovuta al fatto che entrambe le *Sophonisba* sono piuttosto rispettose della trama rielaborata da Trissino, si celano diversi elementi di divergenza che emergono sia dal confronto con l'originale che da quello tra le due traduzioni²⁹. Differenze contenutistiche, lessicali, sintattiche e finanche bibliografiche sono apprezzabili dalla comparazione delle opere, e sa-

et fusmes ledict Amiot et moy d'accord de ne nous obliger au texte Italien [...]» («Per cui vedendo una scadenza così breve, di sei o otto giorni, la supplicai di dividere l'incarico e affidarne la metà al signor Amyot, abate di Bellosane. È ciò che fece. La mia parte, che va dall'inizio fino alla metà, fu terminata in quattro giorni, e io e il suddetto Amyot fummo d'accordo di non obbligarci al testo italiano [...]»). Il manoscritto è stato consultato l'ultima volta da Zilli, che ha restituito contenuto e varianti in LUIGIA ZILLI, *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisba*, «Studi di Letteratura Francese», 1991, XVII, pp. 7-29: 10.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ AIME VINGTRINIER, *Un poète oublié: C. Mermet de Saint-Rambert en Bugéy*, «Rev. Du Lyonnais», 1877, IV, pp. 426-448.

²⁷ C. MERMET, *La Pratique de l'Orthographe française*, Basile Bouquet, Lyon 1583.

²⁸ G.A. PÉROUSE, *Langue quotidienne et langue littéraire à Lyon, au XVIe siècle*, in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, a cura di Gérard Defaux, ENS, Lyon 2003, pp. 169-181.

²⁹ Per una panoramica generale, cfr. PIERRE VAN RUTTEN, *La traduction de la Sophonisbe de Trissino par Mellin de Saint-Gelais*, «Meta: journal des traducteurs», 1984, XXIX 2, pp. 224-226.

ranno oggetto di studio più approfondito per la mia ricerca dottorale, ma sarà utile in questa occasione soffermarsi sull'elemento forse più caratterizzante della tragedia, la presenza e la funzione dei cori.

L'operazione attuata da Trissino non poteva certamente esimersi dal recuperare il più classico strumento della tradizione greca ma, anche in questo caso, non si tratta di un passivo recupero, bensì della risistemazione rinascimentale di una componente fondamentale della tragedia. La nuova prospettiva è ben analizzata da Renato Barilli nell'ottica della riscoperta di una modernità trissiniana:

L'Autore ci mette molto del suo, lo erige fino al ruolo di protagonista; ovvero, quell'eloquenza, quella capacità di dire, di ragionare attorno ai sentimenti, ai destini umani, che deve pur esserci, verrà ormai affidata a un mediatore autorizzato a esprimersi in misura precisa e circostanziata, in quanto non immediatamente partecipe dei crudi eventi messi in scena, e quindi non sottoposto alla morsa crudele dell'emozione. [...] Conviene pur esserci, in mezzo ai propri personaggi, partecipare ai loro dolori, ma mantenendo un margine di lontananza, necessario, se non altro, per non cadere nell'inverosimiglianza di «dire» sotto la stretta di un'emozione incalzante³⁰.

Il coro, dunque, pur al sicuro dalle sofferenze di cui è testimone, resta comunque insieme ai protagonisti e, rispetto a loro, ha la possibilità di non lasciarsi travolgere dagli eventi, mantenendo salda la comprensione e la restituzione dei fatti al pubblico.

La "grecizzazione" della sua opera comporta l'assenza della divisione della tragedia in atti e in scene; dunque, la suddivisione degli episodi è affidata ai canti del Coro di donne Cirtensi, unici passaggi in cui sono autorizzati l'impiego della rima e dei metri lirici. Sempre Trissino, infatti, aveva istituzionalizzato l'impiego dell'endecasillabo sciolto come adattamento del trimetro giambico, sfruttando anche l'autorizzazione che derivava dal Dante del *De vulgari eloquentia*³¹, secondo cui la superiorità dell'endecasillabo lo rendeva il verso adatto anche più alto degli stili:

E però levai lo accordare le desinenzie e ritenni il verso, cioè lo endecasillabo, per non essere in questa lingua altra sorte di versi che siano più atti a materia continuata né migliori di quelli, essendo lo endecasillabo (come dice Dante) superiore a tutti gli altri versi di questa lingua, sì di occupazione di tempo come di capacità di

³⁰ RENATO BARILLI, *Modernità del Trissino*, «Studi italiani», 1997, IX, pp. 27-59: 41.

³¹ Ricordiamo, infatti, che la riscoperta e un volgarizzamento dell'opera dantesca sono dovuti proprio a Trissino.

sentenze, di vocaboli e di costruzioni. E questi tali endecasillabi sono, come avemo detto nella Seconda Divisione, versi iambici, trimetri, catalettici, i piedi de' quali sono composti di sillabe acute e gravi, come avemo ivi diffusamente chiarito³².

Nonostante la predilezione per il verso sciolto, però, Trissino specifica anche che «nei cori delle tragedie e delle commedie e nelle materie che trattano di amore e di laudi, ove la dolcezza e la vaghezza specialmente vi si richiede, esse rime con le sue regole non sono da schivare»³³: tale constatazione è attuata nella costruzione metrica della sua tragedia, che vede appunto l'impiego di diverse forme liriche della tradizione proprio in occasione dei cori³⁴.

La riflessione trissiniana non è stata ignorata dagli autori delle due traduzioni, entrambe espressione di un adattamento di forme a specifiche esigenze. La traduzione di Saint-Gelais è elaborata in prosa – evidentemente per esigenze di tipo rappresentativo, data la committenza regale allo scopo di una messa in scena ufficiale – con la sola eccezione dei cori che presentano versi variabili³⁵, probabilmente sempre per rispettare la liricità dei momenti affidati alle donne cirtensi; la traduzione di Mermet, invece, legata alla consapevolezza di comporre un'opera destinata alla lettura, cui si affidava anche l'incarico di dimostrare la propria abilità poetica, propone una riscrittura in versi alessandrini, dunque la trasposizione diretta di un modello italiano entro i canoni metrici francesi, proprio come già effettuato da Trissino con la ripresa del modello greco. Non solo, quindi, la scelta di confrontarsi con un'opera eccezionale quale la prima tragedia regolare italiana, ma anche la volontà di maneggiare i versi e di restituire il verso italiano per eccellenza, l'endecasillabo, con quello più rappresentativo della poesia francese³⁶.

³² G.G. TRISSINO, *Poetica (V-VI)*, in *Trattati di retorica e di poetica*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970, pp. 5-90: 48.

³³ Ivi, p. 7.

³⁴ È possibile osservare le scelte metriche attuate da Trissino per la *Sophonisba* nello studio di VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il 'Torrisondo' tassiano*, «Studi Tassiani», 1989, XXXVII, pp. 7-36: 13.

³⁵ Sono presenti l'alessandrino, il *décasyllabe*, l'*octosyllabe* e, infine, l'*heptamètre*. Inoltre, data la difficoltà di Amyot nella scrittura in versi, è possibile identificare il suo apporto nella stesura dell'opera nell'ultima parte della tragedia, in cui le Dame del coro si esprimono in prosa e non in versi.

³⁶ La fierezza della sua scelta è ravvisabile sin dalla dichiarazione all'interno della dedica iniziale: «Je me suis voulu entremettre de la traduire en rithme François, non toutesfois sans trouver des espines au chemin» (C. MERMET, *La tragedie de Sophonisbe*, cit., c. A3r).

Oltre all'aspetto formale, è però interessante considerare l'utilizzo che i tre autori fanno del coro, probabilmente l'elemento che più di tutti rappresenta l'indole classicizzante del teatro umanista e che si presta ai più svariati adattamenti. Innanzitutto, l'edizione della *Sophonisba* rappresentata a Blois introduce delle titolazioni in apertura di ciascun momento lirico riportando solitamente l'identificazione dei parlanti, cioè l'*Assemblée de dames*, seguita dall'indicazione di *Première, Seconde, Troisième* e *Quatrième Intermedie*. La spiegazione della scelta lessicale, considerata evidentemente necessaria per la comprensione del pubblico, è affidata a un avvertimento al lettore collocato all'inizio dell'edizione, in cui l'editore Gilles Corrozet specifica che «Intermedie, signifie pause, à la maniere de France: ou Scene selon les Latins»³⁷. Si tratta della prima attestazione di *intermedie*, definito come un *divertissement* di musica, canto, danza, offerto tra le diverse parti di uno spettacolo, principalmente tra gli atti di un'opera, qui erroneamente segnalati come scene. Nella tradizione classica, gli intermezzi corrispondevano alle melodie per flauto, alle quali veniva aggiunta successivamente la danza, ed essi dovevano servire a marcare la divisione della commedia latina in atti a seguito della soppressione dei cori già effettuata dai greci nella commedia nuova. La tragedia antica, dunque, non prevedeva intermezzi perché i cori marcavano già la divisione tra le diverse parti dell'azione. L'intermezzo inteso come spettacolo è un'invenzione tutta italiana, introdotta in Francia per la prima volta nel 1548 per la rappresentazione della *Calandria* a Lione³⁸ e di grande attrattiva per il pubblico. Gli spettacoli italiani, come è noto, tendevano ad aggiungere intermezzi alle tragedie e agli spettacoli pastorali proprio come accadeva alle commedie, ma Trissino espone sin dalla *Quinta divisione* la volontà di rispettare la cantabilità dei cori, ma senza spettacolarizzare in senso negativo la tragedia, col rischio di diminuirne il valore:

Le quali quattro parti, cioè favola, costumi, discorso, e sermone sono quelle che costituiscono la tragedia e nelle quali specialmente il poeta si dee affaticare. Perciò che della melodia dei cori e della rappresentazione, per essere (come si è detto) cose che al poeta non s'appartengono, non diremo altro, sapendo che la tragedia ancora ch'ella non fosse rappresentata non starebbe di essere tragedia e di

³⁷ M. DE SAINT-GELAIS, *Sophonisba*, cit., c. A2r: «Intermezzo significa pausa secondo la maniera francese, o Scena secondo i latini».

³⁸ HELEN M.C. PURKIS, *Les intermèdes à la cour de France au XVIe siècle*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1958, II, pp. 296-309: 297.

fare la sua dottrina. [...] Perciò che a me non piace che vi si pongano intermedi di moresche o di buffoni o d'altre cose simili, come da molti al presente si usa, perché tali delectazioni alla dottrina della tragedia non sono né convenienti né buone³⁹.

Sebbene l'edizione parigina identifichi erroneamente gli intermezzi con i cori, la riscoperta di una versione manoscritta del testo utilizzato per la rappresentazione ha dato modo di verificare l'elemento più originale della riscrittura a cura di Saint-Gelais, evidentemente su richiesta della regina Caterina de' Medici, interessata in particolar modo a far sì che l'argomento tragico fosse portato in Francia sotto la forma di uno spettacolo italianizzato. Il manoscritto, infatti, restituisce la partecipazione di un altro autore, Jean Antoine de Baïf, cui è sicuramente possibile attribuire la scrittura di un intermezzo precedente al quarto coro, *La Furie Megere, entremets de la tragedie de Sophonisbe*⁴⁰ ma, in base a quanto riportato da Luigia Zilli, questo non sarebbe stato il solo, sebbene nessuno di essi sia stato conservato dall'editore⁴¹. Si tratterebbe di quattro diversi spettacoli, non troppo estesi per rispettare, come indicato nell'*avant-propos* del manoscritto, l'ordine della regina di completare la rappresentazione in tre ore, «y comprenant la musique et tous les chores»⁴². In generale, tali intermezzi sono spettacoli aggiuntivi in cui si trovano sempre un personaggio mitologico, una parte musicale e il coro sempre presente sulla scena⁴³, con l'attenzione a non offrire una pausa troppo lieta che impedisse commozione o terrore, né troppo triste che potesse confondersi con la materia del testo, ma sempre di contenuto affine a quanto esposto nel racconto. Inoltre, nel caso della *Sophonisba*, i cori si trovano sempre dopo l'intermezzo e fungono da introduzione all'atto successivo, con la presentazione del primo personaggio che entra in scena.

³⁹ G.G. TRISSINO, *Poetica (V-VI)*, in *Trattati di retorica e di poetica*, a cura di Bernard Weinberg, II, Laterza, Bari 1971, p. 44.

⁴⁰ J.A. DE BAÏF, *La Furie Megere. Entremets de la tragédie de Sophonisbe*, in Id., *Euvres en rime*, edizione di Charles Marty-Laveaux, II, Slatkine Reprints, Genève 1883, pp. 204-205.

⁴¹ L. ZILLI, *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisba*, cit., p. 18.

⁴² Ivi, p. 10.

⁴³ Sempre il manoscritto, ad esempio, riporta in luogo del *Seconde Intermédie* stampato nell'edizione, l'articolazione di tre momenti comprendenti l'entrata di Orfeo che recita versi accompagnandosi con la lira, l'arrivo di un gruppo di musicanti che esegue un brano musicale e, soltanto alla fine, la recitazione da parte del coro delle Dame (Ivi, p. 18).

La seconda traduzione di Mermet, molto simile all'originale già per la scelta del verso e per la volontà dell'autore di rispettare in maniera più precisa il testo di Trissino, presenta anch'essa delle scelte traduttologiche indipendenti rispetto alla fonte. In primo luogo, sul modello di Saint-Gelais, anche Mermet evidenzia una partizione tra le vicende e il coro segnalandolo nell'edizione con il titolo di *Pause*. Questa scelta ha evidentemente dei legami con la dichiarazione poetica che era già stata di Saint-Gelais, che sin dal sottotitolo parlava di una «Tragédie très excellente tant pour l'argument, que pour le poli langage et graves sentences dont elle est ornée», intento poi ripreso dall'editore che “pubblicizzava” come elemento di pregio della sua opera proprio la presenza di «sentences graves et morales»⁴⁴ in aggiunta alla narrazione.

Seguendo questi indizi, non abbiamo più intermezzi per intrattenere lo spettatore, data l'assenza dell'intento di una rappresentazione, bensì la necessità di attirare il lettore con un contenuto che non fosse solo un mero racconto, ma che anzi avesse un tornaconto in termini di crescita morale, e dunque un intento pedagogico come nell'intera produzione di Mermet. Anna Bettoni parla di un coro che aveva il diritto di trarre conclusioni istruttive dall'osservazione della catastrofe⁴⁵, conclusioni che, appunto, si attestano tra il pedagogico e il moraleggiante. All'indicazione di *Choro di Donne Cirtensi* e di *Assemblée de Dames*⁴⁶, personaggi cui vengono affidati i cori, corrisponde nell'edizione di Mermet un'alternanza tra una *Premiere Dame* della prima pausa, le *Dames ensemble* della seconda, una *Seconde Dame* della terza e, infine, ancora le *Dames ensemble* per la quarta ed ultima pausa. L'impressione è che, sempre per rispettare il suo scopo pedagogico, Mermet abbia preferito non affidare questi momenti edificanti a un elemento forse troppo evanescente e distaccato, bensì di presentare una comunità formata dall'unione di singole personalità, ciascuna delle quali passibile di trasmettere un differente messaggio, ma più calato nella realtà dei fatti. Non c'è più l'entità superiore del coro trissiniano, il personaggio

⁴⁴ M. DE SAINT-GELAIS, *Sophonisba*, cit., c. A2r.

⁴⁵ C. MERMET, *La Tragédie de Sophonisbe, reine de Numidie*, a cura di Franca Caldari Bevilacqua e Anna Bettoni, in *Théâtre français de la Renaissance*, III, *La Tragédie à l'époque d'Henri III (1582-1584)*, Olschki, Firenze 1999, pp. 347-454: 350.

⁴⁶ Tra l'altro all'interno della lista di personaggi in apertura della tragedia viene introdotta un'indicazione in riferimento all'*Assemblée de Dames*, «que les Latins nomment Chorus» (M. DE SAINT-GELAIS, *Sophonisba*, cit., c. A2v).

collettivo della tradizione, bensì una successione di diverse donne, ciascuna con la propria autonomia e col proprio messaggio.

Valga qui a titolo esemplificativo della dinamica traduttiva il confronto di un breve passaggio tratto dal quarto coro, posto dopo la scena del chiarimento tra Massinissa e Scipione sulla possibilità di salvare la regina, in cui le donne si fanno protagoniste di un inno di chiara matrice classicheggiante che termina con la preghiera diretta alla divinità.⁴⁷ Le dame, nel passaggio tipico dell'invocazione a Eros, riflettono sulla potenza del sentimento amoroso, descritto dalla similitudine dei naviganti:

La tua piu vaga, e piu suave stanza
 È n'e belj' ocki de le donne belle;
 Ivi le tue facelle
 Accendi, e d'indi la tua fiamma e scorta.
 E come i naviganti, per le stelle,
 Che son d'intorno al polo, hanno baldanza,
 Che là, ov'è lor speranza,
 Potranno andar con quella altera scorta;
 Così la gente presa si conforta,
 E spera ogni suo ben da que bei lumi,
 Che l'enfiannarò; ond'hor ne trae diletto,
 Hor lacrime, hor sospetto,
 Secondo il variar d'altrui costumi.
 Ben par, che si consumi,
 Se poi l'j'è tolto quel, che la distrugge;
 onde 'l mal segue, e 'l ben paventa, e fugge.
 (cc. k1v-2r)

Mais le servir gracieux
 Auquel tu t'aimes le mieux
 Sont les yeulx des belles Dames,
 Au feu desquelz tu enflames
 Tes brandons, et d'ou depart
 Ceste flame qui tout art:
 Car comme les mathelotz
 Voyageant dessus les flotz
 De la mer ont esperance
 Qu'en fin à port d'assurance
 Les conduira la certaine
 Guide de la tramontaine:
 Ainsi les pauvres forsaires

⁴⁷ Su questo coro di Trissino e, in generale, sull'influenza classica sul coro nel Cinquecento cfr. MASSIMO NATALE, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 87-110.

Enferrez sur les gallaires
 D'amour, n'ont autres estoiles
 Ne guide à regir leurs voilles
 Si non les Astres luyans
 Des yeulx, qui leurs feuz cuisans
 Ont allumé, c'est le vent
 Qui tourne et change souvent
 Leurs diverses passions,
 Selon les mutations
 Des vouloirs de leur maistresses,
 Leurs donnant ores detresses,
 Ores plaisir, ores pleur,
 Et ores espoir trompeur.
 Mais quand de ceste ruyne
 On leur oste l'origine
 Encores à leur malheur
 En fondent ilz de douleur.
 Ainsi leur perte leur plaist,
 Et leur salut leur desplaist.
 (cc. D8v-E1r)

Bien souvent par privauté,
 Comme amy de la beauté,
 Tu forges tes estincelles
 Dans les yeux des Damoiselles.
 Qui comme Astres clair-luisans,
 Les mariniers conduisans,
 Aux amans font lueur claire,
 Leur promettans la victoire.
 Lors ces prisonniers nouveaux,
 Esclairez par ces flambeaux,
 Trompez d'esperance vaine,
 Ne peuvent estre sans peine.
 Ils ont puis Dieu sçait combien
 Tousiours cent maux pour un bien:
 Selon la loy changeresse
 De l'humeur de leur maistresse.
 Ils cuident estre destruits,
 Alors qu'ils perdent les fruicts
 Des faveurs accoustumées
 De leurs Dames bien aimées.
 Par-ainsi le bien s'en fuit,
 Et le mal de pres les suit,
 Qui sous attraicts amiables
 Les va rendant miserables.
 (cc. D7v-8r)

Pur non essendo questa l'occasione per un'analisi lessicale e sintattica del testo, è comunque possibile notare da subito alcune differenze. In primo luogo, è palese la prolissità della scrittura della prima traduzione, particolarmente impegnata in una stesura che sia al contempo moraleggiante e comprensibile, con chiarimenti che arricchiscono il testo di Trissino e rispondono bene all'intento che era stato segnalato dall'editore: basti notare l'aggiunta di una seconda metafora sui prigionieri o lo scioglimento del riferimento al «variar d'altrui costumi», che diventano esplicitamente le «mutations des vouldoirs de leure maistresses». In secondo luogo, si nota una ricerca lessicale più preziosa da parte di Mermet, che sceglie un andamento più lineare rispetto a quello della traduzione di Saint-Gelais e con meno accumulazione, optando per una liricità che, pur ricalcando il modello trissiniano, predilige una maggiore chiarezza espressiva. Nessuno dei due autori, comunque, riesce a rispettare lo stile conciso e classicheggiante di Trissino, ed è possibile notare maggiormente tale differenza proprio nei momenti di "pausa", quelli del coro, lontani dall'evoluzione degli avvenimenti.

Le due opere francesi prese in considerazione ci restituiscono da un lato la volontà di seguire un modello straordinario rispetto alla tradizione, ma dall'altro si distanziano proprio negli elementi in cui Trissino compie delle scelte originali rispetto al canone. Anche la scelta di introdurre tipograficamente i cori con le definizioni, e dunque i titoli marcati in caratteri di corpo maggiore, di intermezzo o di pausa, sono infatti sintomatici di una volontà di ristabilire nell'opera una divisione formale in atti. L'analisi dei cori è utile a fornire un primo iniziale indizio sullo studio a cui sono sottoposte le due traduzioni della *Sophonisba*, ma non restituisce tutta la complessità e la variegata possibilità di esempi presentabili. È, tuttavia, già possibile riconoscere, tramite la breve disamina, la particolarità di una duplice traduzione di un complesso testo italiano rinascimentale che, a prescindere dall'apparente sovrapposibilità del dato testuale, è utile per comprendere la laboriosità del passaggio di un'opera tra contesti altamente differenti, che determinano soluzioni in grado di svelare, nel Rinascimento come in ogni epoca, un articolato procedimento di rielaborazione, fornendo altresì indizi su cultura e mentalità degli autori che recepiscono in prima persona l'originale e del pubblico a cui viene offerta l'opera adattata.

Bibliografia

- BALMAS E., DIENA V. (a cura di), *Histoire mémorable de la guerre faite par le Duc de Savoye Emanuel Philebert contre ses subjectz des Vallées d'Angrogne, Perosse, S. Martin...*, Claudiana, Torino 1972.
- BALSAMO J., CASTIGLIONE MINISCHETTI V., DOTOLI G., *Les traductions de l'italien en français au XVIe siècle*, Schena-Hermann, Fasano-Paris 2009.
- BARILLI R., *Modernità del Trissino*, «Studi italiani», 1997, IX, pp. 27-59.
- CIPRIANI G., *Sub specie Didonis. Sofonisba, il teatro e la sete di "grandeur"*, in *Le chiavi del mito e della storia*, a cura di G. Cipriani, A. Tedeschi, Levante, Bari, 2013, pp. 58-61.
- CORRIGAN B., *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's Sofonisba and Castellini's Asdrubale*, «Comparative Drama», 1971, V, pp. 193-206.
- CREMANTE R., *Sofonisbe e Susanne: ragioni metriche nella genesi della tragedia rinascimentale*, «Italique», 2015, XVIII, pp. 63-88.
- DE BAIF J.A., *La Furie Megere. Entremets de la tragédie de Sophonisbe*, in ID., *Euvres en rime*, a cura di Charles Marty-Laveaux, II, Slatkine Reprints, Genève 1883, pp. 204-205.
- DIDEROT D., *Encyclopédie*, XVI, Fauche, Paris 1765.
- FOLENA G., *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1994.
- FORTINI F., *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974.
- LOTE G., *Le madrigal*, in ID., *Histoire du vers français*, VI, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 1991, pp. 115-119.
- MARTIGNONE V., *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il 'Torrismondo' tassiano*, «Studi Tassiani», 1989, XXXVII, pp. 7-36.
- MERMET C., *La Pratique de l'Orthographe française*, Basile Bouquet, Lyon 1583.
- MERMET C., *La tragedie de Sophonisbe reyne de Numidie*, Odet, Lyon 1584.
- MERMET C., *La Tragédie de Sophonisbe, reine de Numidie*, a cura di Franca Caldari Bevilacqua e Anna Bettoni, in *Théâtre français de la Renaissance*, III, *La Tragédie à l'époque d'Henri III (1582-1584)*, Olschki, Firenze 1999, pp. 347-454.
- MESCHONNIC H., *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999.
- MOLINIER H.J., *Mellin de Saint-Gelays: études sur sa vie et sur ses œuvres*, Slatkine, Geneve 1968.
- MOST G.W., *Giangiorgio Trissino. La Sofonisba*, in *Palladio*, a cura di G.

- Beltramini, H. Burns, Marsilio, Venezia 2008.
- NATALE M., *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Marsilio, Venezia 2013.
- PACCAGNELLA I., *La traduzione «orizzontale» nel Rinascimento. Alcune questioni generali*, in «Tra chiaro e scuro». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di Pietro Taravacci, Daniela Mariani, Sergio Scartozzi, Università degli Studi di Trento, Trento 2019, pp. 283-298.
- PÉROUSE G.A., *Langue quotidienne et langue littéraire à Lyon, au XVIe siècle*, in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, a cura di Gérard Defaux, ENS, Lyon 2003, pp. 169-181.
- PORCHER J., *La date de la Sophonisbe de Mellin de Saint-Gelais*, «Bulletin du bibliophile», 1950, I, pp. 145-149.
- PURKIS H.M.C., *Les intermèdes à la cour de France au XVIe siècle*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1958, II, pp. 296-309.
- RICHARDSON B. (a cura di), *Trattati sull'ortografia del volgare: 1524-1526*, University of Exeter, Exeter 1984.
- ROMANI W., *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in *La traduzione. Saggi e studi*, a cura di G. Petronio, LINT, Trieste 1973, pp. 389-402.
- SAINT-GELAIS (DE) M., *Sophonisba*, Danfrie et Breton, Paris 1559.
- TRISSINO G.G., *La Sophonisba*, Lodovico vicentino scrittore, e Lautitio Perugino intagliatore, Roma 1524.
- TRISSINO G.G., *La Sophonisba*, Tolomeo Ianiculo, Vicenza 1529.
- TRISSINO G.G., *Poetica (V-VI)*, in *Trattati di retorica e di poetica*, a cura di Bernard Weinberg, II, Laterza, Bari 1971.
- VAN RUTTEN P., *La traduction de la Sophonisbe de Trissino par Mellin de Saint-Gelais*, «Meta: journal des traducteurs», 1984, XXIX 2, pp. 224-226.
- VINGTRINIER A., *Un poète oublié: C. Mermet de Saint-Rambert en Bugey*, «Rev. Du Lyonnais», 1877, IV, pp. 426-448.
- WEINBERG B., *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Northwestern University Press, Evanston 1950.
- ZILLI L., *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisba*, «Studi di Letteratura Francese», 1991, XVII, pp. 7-29.

3. INTERTESTUALITÀ

Dinamiche adattive e di riuso del materiale cronachistico protobizantino: ipotesi in merito ai *fragmenta Tusculana*

Roberta Rosselli

Università degli Studi Roma Tre

This article offers an analysis of some passages of the five 'fragmenta Tusculana' preserved in the *scriptio inferior* of the cod. *Crypt. gr.* 54 (6-7 cc. AD). Although they are commonly attributed to John Malalas (6 c. AD), an in-depth exploration of the greek texts and, in particular, of some narrative details shows an unexpected autonomy, which can be confirmed by the comparison with other sources and later Byzantine chronicles. In fact, while assuming the Malalian *Chronography* as the main textual and historical-cultural reference, the fragments are hypothesized to belong to a fluid and potentially different authorial context.

Frammenti, Malalas, cronaca, adattamento, autorialità

Uno scenario di partenza. La *Chronographia* di Malalas

La *Chronographia* dell'antiocheno Giovanni Malalas (VI sec. d.C.) è una cronaca universale in 18 libri, dedicata agli eventi dalla creazione di Adamo fino all'età contemporanea all'autore. Essa costituisce un punto di partenza obbligato per il presente approfondimento, dedicato ai cosiddetti *fragmenta Tusculana*, pressoché unanimemente interpretati come una testimonianza della *Chronographia* stessa.

La tradizione malaliana è varia sotto il profilo geografico e linguistico, estendendosi agli ambiti greco, slavo, siriano, copto, etiopico e

latino¹. Il testimone manoscritto più ampio è il codice bodleiano *Barroccianus gr.* 182 (= *Ba*), ricondotto da Jeffreys e Croke all'XI-XII secolo e mancante di alcune sezioni, oltreché fortemente epitomato². Riferimenti essenziali sono l'anonimo *Chronicon Paschale* (= *CP*, una cronaca di VII sec. d.C. sugli eventi dalla Creazione al 628 d.C.) e Teofane il Confessore (autore, a inizio IX secolo, di una cronaca che, riallacciandosi a quella di Giorgio Sincello, proseguiva fino all'813)³. La notevole ampiezza del materiale che questi ultimi hanno tratto dall'opera malaliana, infatti, ne fa dei privilegiati campi di studio, funzionali ad una valutazione della fortuna di Malalas.

Presumibilmente, la *Chronographia* fu composta in almeno due fasi redazionali di progressivo ampliamento⁴, più o meno parallele agli spostamenti di Malalas tra Antiochia e Costantinopoli. Ciò sarebbe tangibile nella variabilità quantitativa del materiale riferibile, rispetti-

¹ Si veda, a tal proposito, E. JEFFREYS *et al.*, *The Transmission of Malalas' Chronicle*, in *Studies in John Malalas*, a cura di E. Jeffreys, B. Croke, R. Scott, Brill, Leiden-Boston 1990, pp. 245-311.

² Testimone principale della *Chronographia*, conservato presso la Biblioteca Bodleiana di Oxford, manca di libro I, parti del II e del V e due parti del XVIII, compresa quella finale; già l'archetipo, secondo gli studi, non conteneva parte del XII libro. Gli elementi di *incompleteness* del codice e del suo archetipo non devono sorprendere, in quanto perfettamente contestualizzabili nella tradizione manoscritta malaliana e rapportabili a tendenze tipiche della trasmissione manoscritta di altre opere bizantine. Il codice presenta una forma del testo che gli studiosi ritengono sia stata in parte sintetizzata ed epitomata dal copista; ciò viene sostenuto sulla base del confronto con altri testimoni, compresi i *fragmenta*; cfr. B. CROKE, *Malalas, the Man and his Work*, in *Studies in John Malalas*, a cura di E. JEFFREYS *et al.*, Brill, Leiden-Boston 1990, pp. 1-25: 8; E. JEFFREYS, *Malalas in Greek*, in *Studies in John Malalas*, a cura di E. JEFFREYS, B. CROKE, R. SCOTT, Brill, Leiden-Boston 1990, pp. 245-276: 251; E. JEFFREYS, *The Manuscript Transmission of Malalas' Chronicle Reconsidered*, in *Die Weltchronik des Johannes Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, a cura di M. MEIER *et al.*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016, pp. 139-152.

³ Essi sono, infatti, preziosi strumenti, in termini di confronto testuale, per l'individuazione di elementi di convergenza e divergenza tra la tradizione malaliana principale e i brani frammentari di cui si dirà di seguito. Su un puntuale confronto col *CP* si sofferma, in particolare, C. GASTGEBER, *Die Osterchronik und Johannes Malalas. Aspekte der Rezeption*, in *Die Weltchronik des Johannes Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, cit., pp. 187-224. Cfr. per il *CP*, L.A. DINDORF (ed.), *Chronicon Paschale*, Impensis Ed. Weberi, Bonnae 1832; M. WHITBY, M. WHITBY (eds.), *Chronicon Paschale. 284-628 AD*, Liverpool University Press, Liverpool 2007 [1989]; per Teofane, C. DE BOOR (ed.), *Theophanis Chronographia*, B.G. Teubneri, Lipsiae 1883; C. MANGO, R. SCOTT (eds.), *The Chronicle of Theophanes the Confessor*, Clarendon Press, Oxford 2007 [1997].

⁴ Più articolata, ma meno condivisa, la ricostruzione in quattro fasi redazionali proposta da W. TREADGOLD, *The Early Byzantine Historians*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2007, pp. 245 sgg.

vamente, al contesto antiocheno (che ha, comunque, un ruolo di primo piano)⁵ e a quello costantinopolitano.

L'attitudine all'aggiornamento e all'adattamento – nel tempo e in base al contesto – di contenuti, materiali, fonti e tradizioni emerge, dunque, già nell'approccio di Malalas. Nel proemio (noto dal *Paris. Suppl. gr.* 682, f. 9r), egli lascia intendere di essersi basato su trattazioni precedenti, alle quali, tuttavia, nel corso dell'opera, fa riferimento con citazioni talvolta non verificabili, sfuggenti o, addirittura, chiaramente frutto di invenzione. Peraltro, ritiene opportuno che anche i suoi successori fondino le proprie trattazioni, oltre che sull'abilità personale, anche sull'eredità delle cronache e delle opere precedenti, completandole, rielaborandole e proseguendone le trattazioni⁶. In tal senso, sembra farsi piuttosto sottile il confine tra dinamiche adattive, aventi in sé un'inevitabile percentuale di creatività, e vere e proprie invenzioni narrative, a loro volta spesso celate dietro il rimando a fonti più o me-

⁵ Ad es. E. JEFFREYS, *Malalas in Greek*, cit., p. 246; S. TROVATO, *Julian the Apostate in Byzantine Culture*, Routledge, London 2022, p. 61.

⁶ Ed incoraggia a sua volta i successori a tornare sulla materia storica, rielaborandola e facendo uso della sua stessa opera; cfr. B. BLECKMANN, *Die Reichskrise des III. Jahrhunderts in der Spätantiken und byzantinischen Geschichtsschreibung*, Tuduv, München 1992, p. 6; K. KRUMBACHER, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527-1453)*, Oskar Beck, München 1897 [1891], pp. 319-20; R. MAISANO, *La Cronaca di Malala nella Tradizione Storiografica Bizantina*, in *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe IV Filosofia e Belle Arti*, Accademia Peloritana dei Pericolanti, Messina 1994, pp. 23-40: 30. In particolare, si legge: «Δίκαιον ἡγησάμην μετὰ τὸ ἀκρωτηριάσαι τινὰ ἐκ τῶν Ἑβραϊκῶν κεφαλαίων ὑπὸ Μωϋσέως <καὶ τῶν> χρονογράφων Ἀφρικανοῦ καὶ Εὐσεβίου τοῦ Παμφίλου [...] ἐκθέσαι σοι μετὰ πάσης ἀληθείας τὰ συμβάντα ἐν μέρει ἐν τοῖς χρόνοις τῶν βασιλέων ἕως τῶν συμβεβηκότων ἐν τοῖς ἑμοῖς χρόνοις ἐλθόντων εἰς τὰς ἡμᾶς ἀκοάς, λέγω δὴ ἀπὸ Ἀδάμ ἕως τῆς βασιλείας Ζήνωνος καὶ τῶν ἐξῆς βασιλευσάντων. δεῖ δὲ καὶ τοὺς ταῦτα συγγράψασθαι τὰ λοιπὰ ἀρετῆς χάριν. ἐξέθεντο οὖν οἱ πλείονες συγγραψάμενοι τὴν κοσμικὴν ἔκτεσιν εἶναι οὕτως». «Ho ritenuto giusto, dopo aver abbreviato del materiale dai libri ebraici di Mosè e dei cronografi Africano ed Eusebio, figlio di Panfilo [...] riferirvi nel modo più veritiero possibile gli eventi che ebbero luogo al tempo degli imperatori, fino ai fatti dei miei tempi che mi sono giunti alle orecchie, intendo da Adamo al regno di Zenone e di quelli che hanno governato dopo. È necessario che i miei successori scrivano il resto grazie alla loro abilità. Dunque la maggior parte degli scrittori di storia universale ha offerto un resoconto come il seguente»; trad. ingl. in E. JEFFREYS, M. JEFFREYS, R. SCOTT (eds.), *The Chronicle of John Malalas. A Translation*, Australian Association for Byzantine Studies, Melbourne 1986, p. 1; J. THURN (ed.), *Ioannis Malalae Chronographia*, De Gruyter, Berlin 2000, p. 3; riferimento in P. BLAUDEAU, *Malalas and the Representation of Justinian's Reign. A Few Remarks*, in *Die Weltchronik des Johannes Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, cit., pp. 77-90: 80, nota 20; P. VAN NUFFELEN, *Malalas and the Chronographic Tradition*, in L. CARRARA, M. MEIER, C. RADTKI-JANSEN (eds.), *Die weltchronik des Johannes Malalas: Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017, 261-272: 262.

no fantasiose. Al di là degli effettivi segnali di scarsa cura documentaria e formale, vi è, in Malalas, un consapevole intento di collocare la propria opera in un *continuum* di materiali in aggiornamento⁷. Proprio a questo genere di atteggiamento è bene rivolgere l'attenzione anche nell'analizzare i *fragmenta Tusculana*.

I *fragmenta Tusculana*

Le osservazioni preliminari sulla *Chronographia* risultano essenziali per un approfondimento attorno ai *fragmenta Tusculana*, comunemente considerati il più antico testimone noto dell'opera malaliana. Si tratta di cinque⁸ brani frammentari in lingua greca attestati nello strato inferiore di quattro bifogli palinsesti (ff. 62-69) del codice *Cryptoferratensis* gr. 54 (= Rocchi, Z.a.XXIV)⁹, rinvenuto e studiato per la prima volta da Angelo Mai nella prima metà del XIX secolo e tutt'oggi conservato presso la Biblioteca del Monumento Nazionale di Grottaferrata.

Le questioni aperte sono numerose. In primo luogo, è ancora dibattuta la genesi del codice dal punto di vista tanto geografico (con riferimento, comunque, ad area siriana o egiziana) quanto cronologico, con una oscillazione tra la seconda metà del VI secolo e il VII (quest'ultimo favorito dagli argomenti paleografici adottati da Cavallo e Maehler)¹⁰.

⁷ Cfr. anche E. JEFFREYS, *The Manuscript Transmission*, cit., p. 142.

⁸ Conteggiati come quattro in A. MAI (ed.), *De Fragmentis Historicis Tusculani*, in *Specilegium Romanum*, II, *Appendix*, Typis Collegii Urbani, Romae 1839, pp. 1-28 (= PG 85, 1860, pp. 1807-24); *contra* J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., pp. 252 sgg.

⁹ Si vd. A. ROCCHI, *Codices Cryptenses seu Abbatiae Cryptae Ferratae in Tusculano, Digesti et Illustrati*, Typis Abbatiae Cryptae Ferratae, Grottaferrata 1883; E. CRISCI, *I Palinsesti di Grottaferrata. Studio Codicologico e Paleografico*, I-II, Edizioni Scientifiche Italiane, Cassino 1991, pp. 51-2; 252-4. Il codice, sovrascritto nel XIV secolo con una versione dell'*Iliade*, ha una leggibilità estremamente ridotta e una superficie fortemente imbrunita, a causa delle sostanze chimiche a base di noce di galla impiegate da Mai. Esso è stato oggetto di restauro presso Grottaferrata, ad opera del Laboratorio di Restauro del Libro, nel luglio del 1974. Il f. 62 è preceduto da un foglio tagliato, di cui resta una porzione larga poco più di 1 cm; i fogli presentano tutti delle zone erase in basso, che fino al 64v intaccano anche – ma con estensione decrescente – l'area di scrittura.

¹⁰ G. CAVALLO, H. MAEHLER, *Greek Bookhands of the Early Byzantine Period, A.D. 300-800*, University of London, London 1987, p. 108. In precedenza, G. CAVALLO, *La Produzione di Manoscritti Greci in Occidente tra Età Tardoantica e Alto Medioevo. Note ed Ipotesi*, «Scrittura e Civiltà», 1977, 1, pp. 111-131.

L'edizione del 1891, a cura di Edwin Patzig, senza sostanziali scostamenti dal testo di Mai, ha introdotto per la prima volta l'ipotesi di attribuzione a Giovanni Malalas, destinata ad affermarsi. Da allora, infatti, gli studiosi sono di fatto concordi nel ricondurre i brani frammentari alla paternità malaliana, con una collocazione cronologica non oltre qualche decennio dopo l'originaria stesura della *Chronographia*. Tale è l'ipotesi condivisa anche da Thurn, il quale ha integrato i testi dei *fragmenta* nell'edizione di Malalas del 2000, ponendoli in parallelo – così come altre fonti e testimoni¹¹ – al testo principale. Con altrettanta sostanziale unanimità di giudizio, ad ogni modo, si ritiene che la priorità cronologica e la forma testuale ampia¹² non facciano automaticamente dei frammenti una testimonianza in tutti i casi più affidabile e corretta nel confronto con le altre (compreso il codice bodleiano)¹³.

I frammenti presentano effettivamente un'alta percentuale di corrispondenza contenutistica e, perlopiù, anche formale con il ramo principale della tradizione malaliana (cioè il codice Bodleiano). Il confronto testuale, tuttavia, è di per sé un campo di studio controverso, a causa di questioni filologiche ancora aperte in relazione ai brani frammentari¹⁴, ma anche in ragione delle articolate dinamiche trasmissive dell'opera di Malalas e dell'atteggiamento – malaliano e protobizantino in genere – di libera adesione alle fonti.

Proprio in ragione di tali tendenze generali e dei peculiari elementi di originalità riscontrabili nei *fragmenta*, è possibile prospettare uno studio e un confronto testuale che si accompagnino – ed eventualmente conducano essi stessi – ad ipotesi di ripensamento della questione attributiva dei frammenti medesimi.

Appare, cioè, teoricamente plausibile ricondurre i brani a una realtà autoriale fluida e sottrarli alla tendenza interpretativa, che li ha finora visti pressoché univocamente vincolati all'ipotesi di paternità malaliana.

¹¹ J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., pp. 4 sgg.

¹² Ampiezza che, accanto ad alcuni altri elementi di congruenza nel contenuto, segna una certa corrispondenza soprattutto coi rami slavo e siriano della tradizione.

¹³ Ad es. J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., p. 10; E. JEFFREYS, *The Manuscript Transmission of Malalas' Chronicle Reconsidered*, cit., p. 143.

¹⁴ Cfr. D. BROIA, C. FARAGGIANA DI SARZANA, S. LUCÀ, *Manoscritti Palinsesti Criptensi. Lettura Digitale sulla Banda dell'Invisibile*, «Quaderni della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Ravenna», 1998, 2, con la prospettiva di una futura edizione aggiornata.

In quest'ottica, i frammenti potrebbero essere considerati (parallelamente alla *Chronographia*, anziché in posizione ad essa subordinata) dei testimoni di una delle numerose direzioni assunte dalla circolazione protobizantina di materiale cronachistico, variamente rielaborato e riadattato nei singoli contesti¹⁵.

Il fondamento di una simile ipotesi è, ovviamente, un'analisi testuale orientata all'individuazione delle specificità dei frammenti, nel confronto con il resto della tradizione malaliana, che mantiene un ruolo di riferimento primario nell'indagine, visti i materiali e i filoni narrativi indubbiamente comuni, e con la quale è possibile individuare delle corrispondenze mai univoche. Per questa via, è possibile cogliere, accanto agli innegabili nessi sostanziali e storico-culturali, alcuni esempi dell'originalità e dell'autonomia che sembrano caratterizzare e distinguere, appunto, i *fragmenta*.

Fragmentum Tusculanum I

Il primo frammento tuscolano¹⁶ tratta, per buona parte della sua estensione, la fase finale della campagna militare – eccessiva nelle ambizioni e fallimentare negli esiti –, intrapresa dall'imperatore Giuliano l'Apostata, nel 363 d.C., contro la Persia di Šābuhr.

Sostanzialmente sovrapponibile ai paragrafi 21-22 del XIII libro della *Chronographia*, per come tràditi dal codice bodleiano,¹⁷ il brano frammentario si distanzia da quest'ultimo perlopiù per inversioni sintattiche, variazioni nelle forme semplici o composte dei verbi e circoscritti elementi di carattere formale e lessicale.

¹⁵ Si potrebbe prendere ad esempio e a titolo di comparazione l'*Epitome* della *Storia Ecclesiastica* (Par. gr. 1555A), per cui cfr. *infra*.

¹⁶ ff. 69r-v, 62r-v = *Chr.* 13.21-22; L.A. DINDORF (ed.), *Ioannis Malalae Chronographia*, Impensis Ed. Weber, Bonnae 1831, 328.20-332; A. MAI, *De Fragmentis Historicis Tusculani*, cit., pp. 6-11; J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., pp. 252-255.

¹⁷ Si registra una congruenza anche nella mancanza di una aperta polemica nei confronti dell'Apostata; sulle peculiarità del ritratto che di quest'ultimo offre Malalas, si vd. J. BOUFFARTIGUE, *Malalas et l'Histoire de l'Empereur Julien*, in *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas*, a cura di S. AGUSTA-BOULAROT, J. BEAUCAMP, A.M. BERNARDI, E. CAIRE, Actes du Colloque Jean Malalas et l'Histoire (Aix-en-Provence, 21-22 octobre 2005), Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Paris 2006, pp. 137-152: 141; S. TROVATO, *Un Antieroe dai Molti Volti: Giuliano l'Apostata nel Medioevo Bizantino*, Forum, Udine 2014, p. 341; S. TROVATO, *Julian the Apostate*, cit., pp. 60 sgg.

Vi è, però, anche una più macroscopica divergenza, riguardante la sezione incipitaria del frammento. Esso, infatti, si apre con un riferimento ai miracoli che distolsero l'imperatore Giuliano dall'intento di proseguire nel progetto di ricostruzione di un tempio, verosimilmente identificabile con il Tempio di Gerusalemme¹⁸.

Καὶ ἀνηνεχθέντων τούτων τῷ αὐτῷ βασιλεῖ Ἰουλιανῷ ἐπαύσαντο τοῦ ἐπιβαλέσθαι τοῦ κτίσαι τὸν αὐτὸν ναόν.

Una volta che queste notizie furono riportate all'imperatore Giuliano, smisero di pensare alla costruzione del Tempio.

È necessario registrare innanzitutto due dati. In primo luogo, visto il carattere conclusivo e allusivo della frase, contenente un rimando a notizie evidentemente già esplicitate (ἀνηνεχθέντων τούτων), è probabile che la vicenda del Tempio fosse presentata in modo sufficientemente ampio nella precedente porzione di testo non conservata, con una descrizione delle ragioni dell'interruzione del lavoro.

In secondo luogo, nonostante il rilievo, nella tradizione storiografica, delle iniziative giulianee tese al ripristino della «connotazione sacrale»¹⁹ pagana dello spazio, questo episodio – che si tratti del tempio di Gerusalemme o meno – è totalmente assente in *Ba*. Tale assenza, lungi dal potersi spiegare facendo esclusivo riferimento all'attività di sintesi operata dal copista di *Ba*²⁰, sembra piuttosto essere riconduci-

¹⁸ E. PATZIG, *Unerkannt und Unbekannt Gebliebene Malalasfragmente*, Edelman, Leipzig 1891, p. 5. Sulla vicenda e per una ricognizione delle diverse fonti e relative spiegazioni fornite, più o meno razionalistiche, cfr. L. LUGARESI, "Non su questo Monte, né in Gerusalemme". *Modelli di Localizzazione del Sacro nel IV secolo. Il Tentativo di Ricostruzione del Tempio nel 363 d.C.*, «Cassiodorus», 1996, II, pp. 245-265. Non è impossibile, anche se meno probabile, che il frammento si riferisca ad un altro tempio, quale, ad esempio, il tempio di Apollo Dafneo. In tal caso, si registrerebbe una convergenza con Zosimo, nel quale si trova un passaggio diretto da un implicito cenno alle vicende di Antiochia alla trattazione della campagna persiana. Zos. 3.12.1: Λήγοντος δὲ ἡδὴ τοῦ χειμῶνος τὴν στρατιὰν συναγαγὼν καὶ κατὰ τάξιν ἐν κόσμῳ προπέμψας ἐξώρμησε τῆς Ἀντιοχείας, οὐδὲ τῶν ἱερῶν αἰσίων αὐτῷ γενομένων· τὸ δὲ ὅπως εἰδῶς ὑπερῆσομαι. Trad. F. CONCA (ed.), *Zosimo. Storia Nuova*, BUR, Milano 2013, p. 307: 'L'inverno era ormai alla fine. Radunato e schierato l'esercito ordinatamente, lo mandò avanti e lasciò Antiochia, benché i sacrifici non fossero stati favorevoli – so il motivo, ma non lo dirò'.

¹⁹ L. LUGARESI, "Non su questo Monte", cit., pp. 250-251.

²⁰ Si tenga presente, a tal proposito, l'eventualità di passaggi intermedi, tra l'originaria e più estesa forma della *Chronographia* (di cui si conserva traccia nelle varie fonti indirette e, in particolar modo, nelle tradizioni siriana e slava, oltre che nei frammenti tuscolani. Il riferimento a questi ultimi è valido sia che li si legga come testimonianza dell'opera malaliana, sia che si attribuisca loro una maggiore autonomia, poiché questa non negherebbe un legame relativo al materiale cronachistico adoperato e rispetti-

bile ad un diverso criterio adottato nella selezione narrativa, sia pure all'interno di un comune repertorio di materiali cronachistici²¹.

Nel codice bodleiano, infatti, alla narrazione dello scontro con Sabuhr viene anteposta quella del martirio di san Domezio, lasciato morire rinchiuso in una grotta presso Cirro, per non aver allontanato, come da richiesta imperiale, la folla che lo riveriva e acclamava (*Chr.* 13.19-20).

I due episodi, quello di san Domezio e quello della fallita ricostruzione del Tempio, sono sostanzialmente contemporanei. Richiamando anche l'opinione di Jeffreys²² e il possibile confronto, evidenziato dalla studiosa, con Giovanni vescovo di Nikiu (autore, nel VII secolo, di una cronaca in lingua copta, conservata in una tarda versione etiopica), si può supporre che, nella porzione di testo antecedente il primo frammento (e a noi ignota), non fossero trattati entrambi gli episodi²³.

L'ordine che Giovanni di Nikiu dà alla narrazione, estesa a inglobare entrambi i fatti suddetti (secondo la successione: fallita ricostruzione del Tempio – martirio di Domezio – guerra persiana)²⁴, induce a ritenere – sia pure senza poter giungere a conclusioni definitive – che nel *fragmentum* venisse contemplata, prima della spedizione in Persia, soltanto la vicenda del Tempio. Se entrambi gli episodi fossero stati selezionati e trattati, essi sarebbero stati collocati, probabilmente, nella medesima sequenza che si rintraccia nella fonte etiopica. Tale è, in effetti, la sovrapponibilità strutturale spesso emergente dal confronto tra Giovanni di Nikiu e altri passi dei frammenti:

E il miserabile Giuliano cominciò a ricostruire il santuario dei Giudei a Gerusalemme, che i Romani avevano distrutto, e vi offrì sacrifici, poiché era dedito allo spargimento di sangue. 2. Ma il nostro Signore Gesù Cristo, lode a Lui, ha annullato le sue opere e i suoi decreti. 3.

vamente rielaborato) e la versione epitomata offerta dal codice bodleiano *Baroccianus*. gr. 182.

²¹ Cfr. *infra*.

²² E. JEFFREYS, M. JEFFREYS, R. SCOTT, *The Chronicle of John Malalas*, cit., p. 179: «The order of narrative in JN [= John of Nikiu] suggests that TF I [= tusculan fragment I] may not have included the St. Domitios story».

²³ Peralto, in entrambi i casi si evidenzia anche il riferimento ad una mediazione, cui l'imperatore ricorre al fine di ottenere informazioni sulla situazione in quel frangente oggetto di attenzione; a tal proposito, si veda il rimando a simili dettagli come elementi significativi all'interno del ritratto – peculiarmente non negativo – che Malalas offre di Giuliano l'Apostata, in S. TROVATO, *Julian the Apostate*, cit., pp. 61, 62 sgg., 184 sgg.

²⁴ Anche se a quest'ultima il vescovo rimanda già, rapidamente, dopo la questione del Tempio; cfr. *infra*, JN 80.3.

E Sabur Arsace, re di Persia, che era di indole pacifica e aveva reso omaggio all'imperatore Costantino, devoto a Dio, mosse guerra ai Romani. 4. Fu allora che il santo martire Domezio terminò la sua vita. [...] 12. Ma il castigo di Dio non tardò a raggiungere Giuliano l'Apostata²⁵.

Il frammento, dunque, presenterebbe un carattere di autonomia nella selezione degli episodi narrativi, in questo caso in senso divergente rispetto al codice *Baroccianus* e al *Chronicon Paschale*²⁶. Qualora, come appare probabile, il testo si riferisse al tempio di Gerusalemme, si riscontrerebbe, invece, una convergenza con quanto attestato in Teofane il Confessore:

ὁ δὲ δυσώνυμος Ἰουλιανὸς ἐπ'ἀνατροπῇ τῆς θείας ἀποφάσεως τὸν Ἰουδαίων ναὸν οἰκοδομηθῆναι προσέταξεν, Ἀλύπιον Ἑλληναίνα σπουδαῖον κατὰ Χριστοῦ προσησάμενος τοῦ ἔργου. τοῦ δὲ καὶ τὰ ἀφανῆ τῶν θεμελίων κατορύξαντος, διὰ τὸν ἐκχοισμὸν ἄνεμος βιαιότατος ἐπιπνεύσας σὺν λαίλαπι τὴν παρεσκευασμένην ἄσβεστον ἐξηφάνισε μοδίων μυριάδων κ'οὔσαν ἐπιμενόντων δὲ τῶν Ἰουδαίων τῇ ἐγχειρήσει τοῦ ἔργου, πῦρ ἐξελθὼν τούτους κατέφλεξεν, καὶ οὕτως ἐπάουσάντο τῆς τόλμης²⁷.

Giuliano, dal nome odioso, per rovesciare il volere di Dio, ordinò che venisse costruito il Tempio degli Ebrei, assegnando il compito a un certo Alipio, pagano, zelante oppositore di Cristo. Dopo che egli ebbe dissotterrato anche le parti nascoste delle fondamenta, nel corso dello scavo soffiando un vento violentissimo con un uragano distrusse i 200.000 modii di calce che erano stati preparati. Mentre gli ebrei persistevano nel tentare l'impresa, un fuoco, divampando, li

²⁵ JN 80.1-4; 12. Cfr. l'originale etiopico in H. ZOTENBERG (ed.), *Chronique de Jean, Évêque de Nikiou*, Imprimerie Nationale, Paris 1883, pp. 317-318; trad. ingl. R. H. CHARLES (ed.), *The Chronicle of John, Bishop of Nikiu. Translated from Zotenberg's Ethiopic Text*, Text and Translation Society by Williams & Norgate, London 1916, pp. 76-77. I capitoli 4-11 si soffermano sulla vicenda del martirio di Domezio.

²⁶ Si rintracciano, invece, significative similarità tra *CP* (550.6.19) e *Ba* (*Chr.* 13.20), con un riscontro anche nella tradizione slava, in cui, parimenti, si passa dalla vicenda di Domezio (trattata in modo non dissimile rispetto a Malalas) alla guerra persiana; cfr. M. SPINKA, G. DOWNEY (eds.), *Chronicle of John Malalas, Books VIII-XVIII. Translated from the Church Slavonic*, University Press of Chicago, Chicago 1940, pp. 73-74. Per la vicenda di Domezio nel *CP*, si vd. A. MARTIN, *L'Histoire Ecclésiastique Intéresse-t-elle Malalas?*, in *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas*, a cura di J. BEAUCAMP, S. AGUSTA-BOULAROT, A.M. BERNARDI, B. CABOURET, E. CAIRE, Actes du Colloque La Chronique de Jean Malalas (VI^e s. è Chr.): Genèse et Transmission (Aix-en-Provence, 21-22 mars 2003), Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Paris 2004, pp. 85-102: 99; S. TROVATO, *Un Antieroe dai Molti Volti*, cit., pp. 171 sgg.

²⁷ Theoph. AM 5855 (C. DE BOOR, *Theophanis Chronographia*, cit., 51.27-52.4).

bruciò, e così cessarono la loro sfrontatezza²⁸.

Teofane descrive il violento vento che impedì la prosecuzione dei lavori²⁹ e altri motivi di interruzione del progetto giuliano di riedificazione del Tempio. In seguito, egli fa riferimento agli oracoli raccolti da Giuliano in vista della guerra contro la Persia, della quale, tuttavia, non riporta ulteriori dettagli:

πολλὰ δὲ καὶ μεγάλα κατὰ Χριστιανῶν ποιήσας καὶ πλείονα ποιεῖν μετὰ τὸν Περσικὸν πόλεμον ἐπαγγειλόμενος κακῶς τὸν παμμίαρον αὐτοῦ βίον ἐν αὐτῷ πεπλήρωκεν.³⁰

Dopo aver inflitto grandi pene ai Cristiani e promettendo di infliggerne di maggiori dopo la guerra persiana, egli terminò in modo miserevole la propria scellerata vita durante la guerra stessa³¹.

Come accennato, sono assai frequenti le possibilità di sovrapposizione o, in ogni caso, le occasioni di utile raffronto tra i *fragmenta*, il *Chronicon Paschale* e Teofane il Confessore. Ciò vale, ad esempio, per le sezioni concernenti i regnanti della metà del IV secolo. I casi di sovrapposibilità sono stati interpretati da alcuni studiosi come un potenziale supporto per la formulazione di ipotesi ricostruttive del testo originale di Malalas. Il discorso, tuttavia, è assai complesso. Jeffreys, ad esempio, invita a cautela nel compiere simili deduzioni e nella valutazione delle pur rilevanti consonanze reciproche tra i testi³². È fondamentale, infatti, attribuire il giusto peso anche agli esempi di divergenza che, configurando deviazioni più o meno macroscopiche nella selezione narrativa e nella struttura, potrebbero tradire l'adesione a

²⁸ C. MANGO, R. SCOTT, *The Chronicle of Theophanes*, cit., p. 81. Si noti la convergenza (terminologica e nella forma plurale) rispetto al frammento.

²⁹ Cfr. L. LUGARESÌ, "Non su questo Monte", cit., pp. 6 sgg.

³⁰ Theoph. AM 5855 (= C. DE BOOR, *Theophanis Chronographia*, cit., 52.30-1 - 53.1).

³¹ C. MANGO, R. SCOTT, *The Chronicle of Theophanes*, cit., p. 82. Vale la pena osservare, facendo riferimento a F. PASCHOUD (ed.), *Zosime. Histoire Nouvelle*, II, 1^{re} Partie, Livre III, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris 1979, pp. 103-4, come, nella tradizione rappresentata da Zosimo ed Eunapio, le ragioni della disobbedienza di Giuliano di fronte ai segni infausti venga passata sotto sostanziale e deliberato silenzio, non certo dovuto all'adesione degli storici ad una prospettiva razionalista: «la tradition représentée par Eunape-Zosime estime trop connue cette attitude irrespectueuse de Julien envers les oracles au moment de partir en campagne pour la passer entièrement sous silence. Mais par ailleurs, dans l'optique de l'historiographie providentialiste païenne, cette attitude ne peut être considérée que comme une grave impiété, incompréhensible chez un homme aussi dévot que Julien. Il s'agissait donc pour Eunape-Zosime de camoufler la conduite incohérente et inexplicable du héros païen».

³² E. JEFFREYS, M. JEFFREYS, R. SCOTT, *The Chronicle of John Malalas*, cit., pp. 176-177; Cfr. I. ROCHOW, *Malalas bei Theophanes*, «Klio», 1983, 65, pp. 459-474: 461.

fonti diverse o l'azione di significativi criteri di scelta reciprocamente autonomi.

Fin da queste prime osservazioni, è dunque possibile precisare, a titolo di indicazione metodologica, che le affinità riscontrabili tra i frammenti e una o più altre opere e fonti dovrebbero essere lette in relazione ad una serie dinamica e variabile di corrispondenze, convergenze e divergenze. Ne deriva, cioè, uno schema di combinazioni tutt'altro che statico e univocamente rappresentabile³³, atto a rafforzare la suddetta ipotesi di una almeno parziale autonomia nella tessitura narrativa.

Fragmenta Tusculana II e III

Benché molti siano gli aspetti controversi, l'azione di complesse dinamiche adattive potrebbe essere desumibile anche dalla presenza nei brani di punti di vista reciprocamente eterogenei o addirittura concorrenti sotto il profilo delle prospettive dottrinali.

In tal senso, l'apparente mancanza di un adeguamento reciproco tra i frammenti – ossia tra le parti del testo cui essi appartenevano – e, dunque, di una stringente progettualità complessiva, potrebbe spiegarsi non tanto con il rimando ad una scarsa cura nell'elaborazione (usuale nei giudizi critici su Malalas)³⁴, quanto con l'ipotesi di una

³³ Non di scarso interesse, ad esempio, sono i raffronti possibili con Zosimo (libro III) e Ammiano Marcellino (libro XXIII). Cfr. F. PASCHOUD, *Zosime*, cit., p. 106: «On a ici un excellent exemple de trois textes présentant en même temps de grandes similitudes et de notables différences». Lo studioso, ovviamente, invita a considerare con cautela i punti di contatto tra i testi, laddove si intenda trarne delle considerazioni generali e su fonti e tradizioni comuni: «[...] on constate qu'Ammien reste à part, Zosime et Malalas étant plus proches; à un autre point de vue cependant, on peut opposer Ammien et Malalas à Zosime, du fait qu'ils sont plus concis et que leurs indications sont parfaitement correctes; Zosime, lui, combine les noms de fleuves donnés par Ammien et les noms de villes donnés par Malalas, du reste non sans maladresse, puisqu'à le lire, on dirait que Nisibis (Nusaybin) se trouve au bord du Tigre». Per una possibile fonte comune, sulla personalità di Giuliano, a Giovanni di Antiochia, Zosimo e Ammiano Marcellino, cfr. S. TROVATO, *Julian the Apostate*, cit., p. 83, nota 152.

³⁴ Rimando che andrebbe adottato, nell'ambito dell'analisi dei frammenti, laddove se ne condivida l'attribuzione a Malalas. Si tenga comunque presente la tendenza degli studi degli ultimi anni a revisionare il giudizio su stile e qualità letteraria della cronaca; cfr. E. JEFFREYS, M. JEFFREYS, R. SCOTT, *The Chronicle of John Malalas*, cit.; E. JEFFREYS, B. CROKE, R. SCOTT, *Studies in John Malalas*, cit.; M. MAAS (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; C. RAPP, *Literary Culture under Justinian*, in M. MAAS (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, cit., pp. 376-398; J. BEAUCAMP et al., *Recherches*, 2004, cit.; S.

genesi almeno in parte diversa da quanto comunemente prospettato. Non è inverosimile parlare di una collezione o raccolta di materiali cronachistici, eventualmente giustapposti, senz'altro con elementi di raccordo, ma senza un globale, preciso e pressante intento unificatore.

A questo proposito, si sottopongono a più specifica analisi il secondo e il terzo frammento, con alcuni rimandi conclusivi al quinto.

Il secondo frammento tuscolano³⁵ presenta un evidente elemento di originalità, poiché, dopo una breve sezione coincidente con *Chr.* 13.45, riporta, con una certa ampiezza di dettagli, l'episodio – del tutto assente nel codice bodleiano – dell'incendio di Hagia Sophia, verificatosi al tempo del secondo e definitivo esilio (a Cucuso, in Armenia) dell'allora vescovo di Costantinopoli, Giovanni Crisostomo (404 d.C.).

Fin dal principio, la responsabilità dell'allontanamento forzato del vescovo viene attribuita ai vescovi Teofilo di Alessandria e Severiano di Gabala e alla sposa di Arcadio, Eudossia:

Ἐπὶ δὲ τῆς βασιλείας τοῦ αὐτοῦ Ἀρκαδίου ἐξωρίσθη [ὁ ἀγιώτατος Ἰωάννης ἀρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως] κατασκευασθεὶς ὑπὸ Θεοφίλου ἐπισκόπου Ἀλεξανδρείας τῆς μεγάλης καὶ Σευηριανοῦ ἐπισκόπου Γαβάλων καὶ Εὐδοξίας ἀγούστας γυναικὸς τοῦ αὐτοῦ Ἀρκαδίου.

Durante il regno di Arcadio, il santissimo Giovanni, arcivescovo di Costantinopoli, fu esiliato a causa di un complotto di Teofilo, vescovo di Alessandria la grande, di Severiano, vescovo di Gabala, e di Eudocia Augusta, sposa di Arcadio.

Il 'santissimo vescovo' (ὁ αὐτὸς ὀσιώτατος ἐπίσκοπος), abbracciate Olimpia e le altre onorate donne, si allontanò, pregando. A quel punto, in coincidenza con il venir meno della sua presenza nella capitale, sopraggiunse un incendio che, diffondendosi dalla chiesa alla città, provocò sgomento e caos:

καὶ εὐξάμενος ἐξῆλθεν τῆς [ἐκκλησίας, ἐν τούτῳ δὲ πῦρ ἐξαπίνης πάντοθεν τὴν ἐκκλησίαν ἐπεβόσκετο· ἐξῆλθεν γὰρ ὀρμῶν] ἐκ τοῦ θυσιαστηρίου, καὶ ἀνῆλθεν τὸ αὐτὸ πῦρ διὰ τῆς ἀλύσιδος τῆς ἀκοιμήτου κανδήλας τῆς κρεμαμένης ἐπὶ τῆ κόγχῃ τοῦ

AGUSTA-BOULAROT *et al.*, *Recherches*, 2006, cit.; M. MEIER *et al.*, *Die Weltchronik*, 2016, cit.; L. CARRARA *et al.*, *Die Weltchronik*, 2017, cit.; J. BORSCH, O. GENGLER, M. MEIER (eds.), *Die Weltchronik des Johannes Malalas im Kontext spätantiker Memorialkultur*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2019.

³⁵ Ff. 67r-v = *Chr.* 13.45-45a; L.A. DINDORF, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., 349; A. MAI, *De Fragmentis Historicis Tusculani*, cit., pp. 11-14; J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., pp. 269-270.

θυσιαστηρίου, καὶ κατέκαυσεν πᾶσαν τὴν ἐκκλησίαν, καὶ ἐν κύκλῳ τῆς αὐτῆς ἐκκλησίας [τὸν συγκλήτου οἶκο]ν ἕως τοῦ παλατίου· καὶ ἐγένετο παραχῆ μεγάλη ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ καὶ ἐν τῇ πόλει [...].

E pregando lasciò [la chiesa. Intanto, il fuoco improvvisamente riempì la chiesa in ogni sua parte; infatti uscì velocemente]³⁶ dal santuario, e salì tramite la catena della candela sempre accesa appesa nell'abside del santuario, e bruciò l'intera chiesa, e intorno alla chiesa [la casa del Senato] fino al palazzo; e vi fu grande sgomento nella chiesa e nella città [...].

Vale la pena notare, a conferma della citata eterogeneità delle combinazioni tra le fonti, come, in questo caso, il frammento trovi un punto di raccordo sia con il *Chronicon Paschale* (568.14-17) che con la cronaca di Teofane il Confessore (AM 5898), che pure ripercorrono la vicenda in forma assai più sintetica.

La descrizione dell'incendio rispecchia senz'altro un interesse nei confronti di eventi disastrosi e fenomeni naturali devastanti – quali incendi –, che è tipico della cronachistica protobizantina e, più nello specifico, di quella siriana³⁷ e malaliana. L'autore antiocheno offre costantemente vivide rappresentazioni di simili fenomeni, che si prestano a soddisfare il suo spiccato gusto narrativo³⁸; nella cronachistica siriana, molto spesso, simili descrizioni sono altresì rese funzionali all'interpretazione di eventi della storia ecclesiastica, con precisi risvolti nella polemica teologica e cristologica³⁹.

³⁶ Come evidenziato da E. JEFFREYS, M. JEFFREYS, R. SCOTT, *The Chronicle of John Malalas*, cit., p. 189, trattasi di integrazione, accolta in J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., p. 270 e originariamente a cura di Mai, sulla base di Sozomeno, Socrate e Palladio, per cui si vd. A. MAI, *De Fragmentis Historicis Tusculani*, cit., p. 13: «Haec supplementa partim sumo ex Sozomeno lib. VIII, 22, qui tamen nullatenus cum nostro verbis congruit. Rem norunt etiam Socrates lib. VI, 18, et Palladius in vita Chrysostomi». Sulla lacuna, cfr. E. PATZIG, *Unerkannt und Unbekannt*, cit., pp. 5, 8-9.

³⁷ M. DEBIÉ, *Jean Malalas et la Tradition Chronographique de Langue Syriaque*, in *Recherches*, cit., a cura di J. BEAUCAMP et al., pp. 147-164: 159 sgg.

³⁸ A. LOUTH, *Justinian and His Legacy (500-600)*, in *The Cambridge History of the Byzantine Empire, c. 500-1492*, a cura di J. SHEPARD, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 99-129: 120.

³⁹ R. MOUTERDE, *Le Concile de Chalcédoine d'après Les Historiens Monophysites de Langue Syriaque*, in *Das Konzil von Chalkedon: Geschichte Und Gegenwart*, I, *Der Glaube von Chalkedon*, a cura di A. GRILLMEIER, H. BACHT, Echter-Verlag, Würzburg 1953, pp. 581-602: 585; M. DEBIÉ, *Jean Malalas*, cit., p. 159, con l'esempio relativo all'incendio narrato da Michele il Siro e associato – anche con forzatura cronologica – all'esilio di Severo di Antiochia.

D'altra parte, diversamente da quanto normalmente accade in Malalas⁴⁰, nel *fragmentum* l'origine delle fiamme non viene esplicitamente e descrittivamente indicata. Originandosi improvvisamente⁴¹, l'incendio è ricondotto – in modo indiretto, ma chiaro nell'interpretazione – agli effetti nefasti dell'ingiusto esilio inflitto al vescovo⁴², il quale viene connotato in termini nettamente positivi (ἀγιώτατος Ἰωάννης ἀρχιεπίσκοπος; ὁ αὐτὸς ὀσιώτατος ἐπίσκοπος)⁴³.

Si evince una presa di posizione alquanto decisa contro coloro che, tramando ai danni del vescovo, ne hanno provocato l'esilio. Proprio tale presa di posizione, accanto alla genesi divina implicitamente (e polemicamente) attribuita all'incendio, sembra stabilire una differenza, nel metodo, rispetto all'attitudine più tipica di Malalas, per come noto dalla tradizione principale. L'atteggiamento malaliano, infatti, appare complessivamente teso a evitare un coinvolgimento diretto e personale nei dibattiti dottrinali e teologici⁴⁴. In linea generale, il cronachista

⁴⁰ Stando alla tradizione principale, infatti, la *Chronographia* tende a registrare incendi, terremoti ed altri disastri naturali, ponendoli spesso a seguire o incornciare eventi di rilievo storico, secondo una logica sequenziale non fondata su nessi di causa ed effetto, ma su procedimenti e accostamenti analogici, senz'altro debitori nei confronti del modello biblico; cfr. P. ODORICO, *La Chronique de Malalas entre Littérature et Philosophie*, in *History as literature in Byzantium*, Papers from the Fortieth Spring Symposium of Byzantine Studies (University of Birmingham, april 2007), a cura di R. J. MACRIDES, Society for the Promotion of Byzantine Studies, Farnham 2010, pp. 275-288.

⁴¹ Cfr. *Tusc. Fr.* ἐξαπίνης; *CP* αἰφνιδίως.

⁴² Cfr. R. BRÄNDLE, *Giovanni Crisostomo. Vescovo, Riformatore, Martire*, Borla, Roma 2007 [*Johannes Chrysostomus: Bischof, Reformator, Märtyrer*, 1999]; A. CAMPLANI, *Alla Periferia dell'Impero Romano e Oltre: I Caratteri Comuni dei Cristianesimi Orientali (secoli II-IV)*, in *Storia del Cristianesimo*, I, *L'età Antica (secoli I-VII)*, a cura di E. PRINZIVALLI, Carocci Editore, Roma 2015, pp. 159-184: 175.

⁴³ Si noti che la genesi dell'incendio costituisce un dato variamente affrontato nelle numerose fonti (cristiane e non) che lo trasmettono; cfr. J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., p. 270. Essa, inoltre, è un elemento di divergenza tra il frammento e i testi del *CP* e di Teofane, sia pure per il resto collimanti. Nel *Chronicon Paschale* i responsabili sono i sostenitori di Giovanni Crisostomo. In Teofane (AM 5898 = C. DE BOOR, *Theophanis Chronographia*, cit., 79.12-17), invece, la narrazione assume una caratterizzazione peculiare, per la mancanza di riferimento all'incendio; rispetto al frammento, tuttavia, si evidenzia l'uso del medesimo verbo ἐξωρίσθη (Ἰωάννης δὲ ἐξηλάθη τῆς πόλεως καὶ ἐξωρίσθη εἰς Κουκουσόν [...]), *contra CP*: ἐξέωσθη.

⁴⁴ Tra gli altri, si vd. V. H. DRECOLL, *Miaphysitische Tendenzen bei Malalas?*, in *Die Weltchronik*, 2016, cit., pp. 45-58. In merito al complesso e dibattuto tema del punto di vista religioso e teologico di Malalas, riconducibile, secondo alcuni, ad una prospettiva monofisita (eventualmente normalizzata in senso calcedoniano dal copista del codice bodleiano o in una fase intermedia), secondo altri all'ortodossia, e secondo altri ancora ad un atteggiamento di distacco da tali controversie (con finalità di prudenza o con piena consapevolezza), si veda D.M. GWINN, *The Religious World of John Malalas*, in

antiocheno tende a non intervenire con lo scopo di dare coerenza alla politica religiosa di un dato imperatore. Egli si limita perlopiù a riportare notizie della storia politica ed ecclesiastica, pur corredate di indicazioni cronologiche non sempre corrette e precise, sottraendosi ad un approfondimento dei risvolti cristologici e dottrinali.

Anche nel terzo *fragmentum Tusculanum*⁴⁵ si colgono le tracce di un allineamento a una specifica prospettiva (quella monofisita/miafisita) all'interno del dibattito dottrinale⁴⁶. Il frammento in questione, oggetto di studio recente da parte di Fabian Schulz⁴⁷, narra la vicenda di Atenaide-Eudocia, sposa dell'imperatore Teodosio II, e della mela che ne provocò la rovina. Intorno al 444 d.C., l'imperatore, vedendosi tornare tra le mani, per dono del *magister officiorum* Paolino, la mela frigia straordinariamente grande che aveva precedentemente donato all'Augusta, si adirò e accusò quest'ultima di tradimento. Eudocia fu allontanata dalla corte, con l'autorizzazione a recarsi presso Gerusalemme (dove morì nel 460).

Malalas (*Chr.* 14) offre la prima trattazione nota dell'episodio, che, ad ogni modo, fin dal V secolo e durante tutta l'età bizantina, è stato al centro di una fitta rete di rielaborazioni e riscritture. Dapprincipio, la narrazione ebbe probabilmente come protagonista Pulcheria, cognata

Reading in the Byzantine Empire and Beyond, a cura di T. SHAWCROSS, I. TOTH, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 237-254: 239; cfr. F. ALPI, *L'Orientalion Christologique des Livres XVI et XVII de Malalas. Les Règnes d'Anastase (491-518) et de Justin I^{er} (518-527)*, in *Recherches*, 2006, cit., pp. 227-242; P. ALLEN, *Malalas and the Debate over Chalcedon. Tendencies, Influences, Sources*, in *Die Weltchronik*, 2017, cit., pp. 185-199; V. MENZE, *Johannes Malalas, die Rezeption des Konzils von Chalcedon und die christlichen milieux de mémoire im 6. Jahrhundert*, in *Die Weltchronik*, 2019, cit., pp. 133-152.

⁴⁵ ff. 64r-v = *Chr.* 14.8-11; L. A. DINDORF, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., 357-9; A. MAI, *De Fragmentis Historicis Tusculani*, cit., pp. 14-16; J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., pp. 277-9.

⁴⁶ Nel caso del IV frammento, l'unica traccia di una presa di posizione nel dibattito dottrinale, con divergenza rispetto al testo del Barocciano, si ha nel rimando a Nestorio: Ἐπὶ δὲ τῆς αὐτοῦ βασιλείας ἐπεθολοῦτο τὰ περὶ Νεστορίου ('Durante il suo regno, gli affari di Nestorio si intorbidirono') *contra* Ἐπὶ δὲ τῆς βασιλείας αὐτοῦ ἀκμὴν Νεστόριος ἤκμαζεν· ὅστις ἐπίσκοπος μετὰ ταῦτα ἐγένετο Κωνσταντινουπόλεως. ('Durante il suo regno, raggiunse l'apice la vicenda di Nestorio, il quale dopo ciò fu eletto vescovo di Costantinopoli'); cfr. J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., p. 287.

⁴⁷ Autore di una nuova edizione del frammento stesso; cfr. F. SCHULZ, *Fragmentum Tusculanum II und die Geschichte eines Zankpfels*, in *Die Weltchronik*, 2016, cit., pp. 153-167; F. SCHULZ, *Die Chronik des Johannes Malalas, das Chronicon Paschale und ein Obskurer Palimpsest*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 2017, 201, pp. 85-96.

di Eudocia, fatta oggetto di polemica da parte dei sostenitori del monofisismo⁴⁸. Il *focus* sarebbe stato spostato, in un secondo momento, su Eudocia, con una serie di variazioni maturate ora in contesti filocalcedoniani (per screditare l'Augusta), ora monofisiti (con l'obiettivo di scagionarla dalle accuse).

L'episodio rappresenta, dunque, un crocevia di stimoli narrativi, simbolici e ideologici, senz'altro prevalenti sull'aderenza alla verità del dato storico⁴⁹.

Come osservato da Schulz, il brano frammentario si differenzia dal corrispondente passo del codice bodleiano per alcuni aspetti non secondari, dai quali lo studioso desume la suddetta ispirazione monofisita. Lo stesso Schulz, poi, ipotizza che tale connotazione, caratterizzando l'opera malaliana per come originariamente concepita dall'autore (e testimoniata dai frammenti), sia venuta meno nel corso della trasmissione testuale, fino ad una compiuta normalizzazione in senso filocalcedoniano (attestata in *Ba*)⁵⁰.

Alcuni elementi contenutistici e lessicali sembrano effettivamente tradire l'intento di caratterizzare positivamente Eudocia, a partire dall'attribuzione di un equivoco sentimento d'amore a Paolino e non all'Augusta, con la possibilità di tracciare una corrispondenza con il *Chronicon Paschale* (584.21-585.4; in particolare καὶ λοιπὸν ὑπενόησεν τὸν αὐτὸν Παυλῖνον Θεοδόσιος ὁ βασιλεύς):

καὶ λοιπὸν ὑπενόησεν τὸν αὐτὸν Παυλῖνον ἀγαπᾶν θείαν βασιλίσσαν Εὐδοκίαν ὁ Θεοδόσιος· διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν ἀνείλε βασιλεὺς τὸν αὐτὸν Παυλῖνον. καὶ ἐλυπήθη ἀγούστα δέσποινα

⁴⁸ T. BRACCINI, *An Apple between Folktales, Rumors and Novellas: Malalas 14.8 and its Oriental Parallels*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 2018, 58, pp. 299-323: 307-8, con riferimenti alla versione dell'episodio offerta, nella seconda metà del V secolo, da Teopisto, autore di una *Vita di Dioscoro* giunta soltanto in una traduzione siriana; F. NAU (ed.), *Histoire de Dioscore, Patriarche d'Alexandrie, écrite par son Disciple Théopiste*, Extrait du «Journal Asiatique», Imprimerie Nationale, Paris 1903, 10, 1, pp. 5-108, 241-310; R. SCOTT, *From Propaganda to History to Literature. The Byzantine Stories of Theodosius' Apple and Marcian's Eagles*, in *History as Literature in Byzantium*, cit., pp. 115-131: 119. Per una contestualizzazione e un confronto tra le figure di imperatrici, cfr. soprattutto K.G. HOLM, *Theodosian Empresses. Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1982; S. ACERBI, *Figure di Imperatrici nel Mondo Bizantino. La Augusta Aelia Pulcheria tra Oriente e Occidente*, «Biz», 2006, 7, pp. 45-62.

⁴⁹ T. BRACCINI, *An Apple between Folktales*, cit., p. 305. Si veda anche E. LIVREA, *La Slogatura di Eudocia in un'Iscrizione Paflagone*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1996, 113, pp. 71-76.

⁵⁰ Il carattere miafisita eventualmente riconoscibile nel Malalas originale si manterrebbe, invece, nel ramo siriano della tradizione.

Εὐδοκία ὡς ὕβρισθεῖσα⁵¹.

Così, Teodosio sospettò che Paolino fosse innamorato della divina Augusta Eudocia. Per questo, l'imperatore condannò a morte Paolino. L'Augusta Eudocia si addolorò per l'insulto ricevuto.

Assai significativo appare, ancora una volta, il confronto con Giovanni di Nikiu, nella cui cronaca l'ispirazione anti-calcedoniana emerge con ancora maggiore evidenza (Eudocia, infatti, è sottratta sia all'accusa di tradimento sia a un eventuale coinvolgimento nella triste fine di Paolino, condannato a morte in quanto colpevole di un tentativo di cospirazione ai danni di Teodosio). Al contempo, tuttavia, a testimonianza della complessa trama di riferimenti reciproci tra fonti e rami della tradizione, il vescovo di Nikiu appare consapevole dell'esistenza di una versione filo-calcedoniana dell'episodio, cui riserva un giudizio negativo⁵² e che collimerebbe con la versione poi inglobata nel codice bodleiano.

Il profilo di un procedimento adattivo autonomo e peculiare nei confronti di materiali di varia provenienza sembra delinearci a maggior ragione nel prosieguo del frammento su Eudocia, laddove si fa riferimento al passaggio dell'imperatrice presso Antiochia, prima dell'arrivo a Gerusalemme, dettaglio assente in *Ba* e in Giovanni di Nikiu, ma attestato nel *Chronicon Paschale* (585.8-16). Nel frammento si legge:

καὶ εἰσελθοῦσα ἐν Ἀντιοχείᾳ τῇ μεγάλῃ εἶπεν ἐν τῷ βουλευτηρίῳ λόγον ἐγκωμιαστικὸν εἰς τὴν αὐτὴν Ἀντιόχειαν πόλιν καὶ τὸ λεγόμενον βουλευτήριον, καθημένη εἴσωθεν δίφρου ὀλοχρύσου

⁵¹ F. SCHULZ, *Die Chronik des Johannes Malalas*, cit., p. 88. Si tengano presenti le variazioni rispetto all'edizione di Thurn, in particolare J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., p. 277: «ὁ βασιλεὺς τὸ λοιπὸν καὶ ὑπενόησεν τὸν αὐτὸν Παυλῖνον ἀγαπᾶν αὐτὴν βασιλίσσαν Εὐδοκίαν ὁ Θεοδόσιος· διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν ἀνείλεν τὸν αὐτὸν Παυλῖνον ὁ αὐτὸς βασιλεὺς Θεοδόσιος· καὶ λυπηθεῖσα ἡ ἀγούστα δέσποινα Εὐδοκία καὶ ὕβρισθεῖσα». Le divergenze nelle ipotesi di lettura (si veda, ad esempio, αὐτὴν > θείαν) assumono in alcuni casi un valore sostanziale nell'indirizzare l'interpretazione, il che rende evidente l'urgenza di una nuova e aggiornata edizione. Interessante anche la disamina, ancora con approccio sinottico alle altre fonti, dell'ultimo periodo e, in particolare, di ὡς ὕβρισθεῖσα (= *CP*, 584.21-585.4); cfr. C. GASTGEBER, *Die Osterchronik*, cit., pp. 208-9, in luogo di καὶ ὕβρισθεῖσα (si vd. J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., p. 277), nell'edizione sia del frammento sia del testo del codice bodleiano), per cui si veda F. SCHULZ, *Fragmentum Tusculanum II*, cit., p. 164.

⁵² R. H. CHARLES, *The Chronicle of John, Bishop of Nikiu*, cit., p. 105: «But lying historians who are heretics and abide not by the truth have recounted and said that Paulinus was put to death because of the empress Eudocia». H. ZOTENBERG (ed.), *Chronique de Jean, Évêque de Nikiou*, cit., p. 349.

καὶ διαλίθου βασιλικοῦ· καὶ ἔκραξαν αὐτῇ οἱ τῆς αὐτῆς πόλεως· καὶ ἀνηνέχθη αὐτῇ ἐν τῷ βουλευτηρίῳ εἰσὼ εἰκῶν ἔγχρυσος καὶ εἰς τὸ λεγόμενον μουσεῖον στήλη χαλκῆ εἰσὼ αἴτινες ἕως τῆς νυνὶ ἴστανται· καὶ φιλοτιμησαμένη τῇ τῶν Ἀντιοχείων πόλει τῆς Συρίας χρήματα λόγῳ σιτωνικοῦ, ὥρμησεν ἐπὶ τοὺς ἀ[γίους τόπους]⁵³.

Giunta ad Antiochia la Grande, Eudocia, nel *bouleuterion*, pronunciò un discorso celebrativo per la stessa città di Antiochia e per il cosiddetto *bouleuterion*, sedendo sul trono imperiale, ricco d'oro e di pietre preziose. Gli abitanti della città la acclamarono e le fu dedicata un'immagine dorata nel *bouleuterion* e una statua bronzea nel cosiddetto *mousetion*, che esistono ancora oggi. E, avendo elargito alla città degli Antiocheni in Siria le risorse per il fondo del grano, partì per i Luoghi Santi.

In merito a questo passo, peraltro, si evidenzia una consonanza con Evagrio (1.20-21), il quale riferisce di due soggiorni di Eudocia presso Antiochia. In una di tali occasioni, l'Augusta avrebbe promosso opere in favore della città, tra cui la costruzione di una statua, descritta come "ancora in piedi" (καὶ μέχρις ἡμῶν σώζεται). Proprio questo dettaglio descrittivo, apparentemente accessorio, segna una triplice convergenza tra la *Historia Ecclesiastica* di Evagrio da un lato e il *CP* e il *fragmentum* dall'altro (in entrambi si legge, infatti – anche se in riferimento all'immagine e alla statua tributate dalla cittadinanza all'Augusta e non viceversa –, che esse sono ancora in piedi)⁵⁴.

CP e frammento, tuttavia, riportando la notizia di un unico passaggio ad Antiochia, descrivono l'impegno dell'Augusta nella promozione di opere per la cittadinanza (φιλοτιμησαμένη [...] χρήματα λόγῳ σιτωνικοῦ), contestualizzandolo in una fase di crisi a corte. Di qui, una chiara difficoltà interpretativa: la rottura interna alla coppia imperiale difficilmente si accosta alle iniziative suddette, che necessitavano, verosimilmente, di un sostegno economico e concreto da parte della corte⁵⁵.

Vista l'ampia e varia circolazione dell'episodio di Eudocia e Paolino, appare legittimo ipotizzare che questa specifica versione, con i suoi peculiari risvolti dottrinali, non sia necessariamente da ricon-

⁵³ F. SCHULZ, *Die Chronik des Johannes Malalas*, cit., pp. 91-92.

⁵⁴ Cfr. J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., p. 277: ἕως τῆς νῦν ἴστανται; F. SCHULZ, *Die Chronik des Johannes Malalas*, cit., p. 91: ἕως τῆς νυνὶ ἴστανται; *CP*, 585.14: ἕως τοῦ νῦν ἴστανται.

⁵⁵ Mi. WHITBY, Ma. WHITBY, *Chronicon Paschale*, cit., p. 75, nota 251.

durre alla più antica forma della *Chronographia*, ma rispecchi un altro momento della rielaborazione di quello stesso materiale.

La connotazione monofisita del brano, di per sé abbastanza chiaramente riconoscibile, alimenta, poi, una serie di dubbi relativi ai rapporti reciproci tra i frammenti. Secondo e terzo frammento, accomunati dal carattere esplicito della presa di posizione autoriale su temi afferenti alle dispute dottrinali post-calcedoniane, possono essere variamente interpretati per quanto concerne la natura delle idee espresse. Il discrimine, in tal senso, è rappresentato dal senso attribuito all'opinione favorevole su Giovanni Crisostomo (*Tusc. Fr. II*). Quest'ultimo, infatti, venerato dalle Chiese cattolica, ortodossa e copta, potrebbe essere visto sia come un rappresentante di una prospettiva religiosa estranea a posizioni eterodosse (con una conseguente discrasia tra secondo e terzo frammento), sia come un riferimento – divenuto tale per effetto di un meccanismo di appropriazione – dei sostenitori del monofisismo di area copta⁵⁶ (da cui si evincerebbe una prossimità dei frammenti II e III sotto il profilo dottrinale).

Quest'ultima ipotesi, lungi dallo sminuire la varietà di stimoli e riferimenti culturali presenti nei frammenti e sommandosi alle frequenti consonanze con la cronaca di Giovanni di Nikiu, sembrerebbe stabilire un possibile nesso con la cronachistica e la cultura storico-ecclesiastica copta.

Ipotesi conclusive: alcune osservazioni a partire dal V frammento

In conclusione, la dimensione teologico-dottrinale costituisce uno dei parametri essenziali per una stima dell'originalità e dello specifico valore storico-culturale dei *fragmenta*.

La tendenza tipicamente malaliana a mantenersi distante dal vivo delle dispute cristologiche e dottrinali, cui sopra si è fatto riferimento, sembra trovare pieno riscontro nel quinto frammento⁵⁷.

⁵⁶ Si consideri, a tal proposito, il passo della *Vita di Dioscoro*, di Teopisto (cfr. *supra*), in cui Giovanni Crisostomo, apparso in sogno al senatore Pietro, assume il ruolo di annunciatore delle prossime sciagure, rappresentate dal concilio di Calcedonia; cfr. R. MOUTERDE, *Le Concile de Chalcedoine*, cit., p. 598; F. NAU (ed.), *Histoire de Dioscore*, cit.

⁵⁷ ff. 65r-v, 66r-v = *Chr.* 18.106-112; L.A. DINDORF, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., pp. 483-485; A. MAI, *De Fragmentis Historicis Tusculani*, cit., pp. 22-28; J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., pp. 410-413. Il frammento è particolarmente interessante soprattutto per il riferimento incipitario a Giustiniano 'nostro signore' (ἡμῶν

In questo brano, le alterne vicende del vescovo della capitale Menas e del papa Vigilio vengono ripercorse in modo affine a quanto si legge nel codice principale, anche sul piano delle indicazioni cronologiche⁵⁸, parimenti imprecise. Nonostante alcune non trascurabili espansioni narrative (di cui in questa sede non è possibile render conto), i fatti riconducibili alla storia ecclesiastica sembrano essere trattati e descritti, conformemente alla *vulgata* malaliana, senza tentare di dare coerenza, a posteriori, alla politica imperiale in materia religiosa e senza attribuire un senso ulteriore agli eventi⁵⁹.

Pur ponendosi, in tal senso, su un piano di maggiore convergenza rispetto al ramo principale della tradizione malaliana, il testo dell'ultimo frammento non nega le specificità finora attribuite ai *fragmenta Tusculana*, costituendo, anzi, una conferma della sottile difformità emergente dal confronto tra gli stessi. A prescindere da come si interpreti il rapporto tra secondo e terzo frammento, in termini di prossimità o meno sul piano dottrinale, il quinto frammento sembrerebbe tracciare, in ogni caso, una deviazione, vista la maggiore consonanza con stile e tendenze attestati nella versione del codice bodleiano⁶⁰.

A titolo conclusivo, l'analisi dell'ultimo frammento suggerisce anche uno spunto di riflessione ulteriore.

In corrispondenza di *Chr.* 18.109, laddove si fa riferimento al trasporto e alla deposizione delle reliquie di Luca, Andrea e Timoteo presso la chiesa dei Santi Apostoli (550 d.C.), Jeffreys propone, tra gli altri, un raffronto con l'*Epitome di Storia Ecclesiastica (Eccl. Hist.* 113.10-14)⁶¹,

δεσπότης Ἰουστινιανοῦ; ma anche, internamente al testo, παρὰ τοῦ εὐσεβοῦς ἡμῶν δεσπότης ἐπὶ τῆς βασιλείας τοῦ αὐτοῦ εὐσεβεστάτου ἡμῶν δεσπότης), inteso come parametro per una più precisa datazione del testo; cfr. E. PATZIG, *Unerkannt und Unbekannt*, cit., p. 6; E. JEFFREYS, M. JEFFREYS, R. SCOTT, *The Chronicle of John Malalas*, cit., p. 289; E. JEFFREYS, *Malalas in Greek*, cit., p. 251.

⁵⁸ V.H. DRECOLL, *Miaphysitische Tendenzen*, cit., pp. 53-54.

⁵⁹ Gli eventi principali sono la rimozione di Menas dai dittici, il trasporto delle sacre reliquie di Andrea, Luca e Timoteo alla chiesa dei Santi Apostoli e l'accettazione di Vigilio da parte dell'imperatore, seguita – con un'errata scansione cronologica – dalla partenza dello stesso per Calcedonia; cfr. V.H. DRECOLL, *Miaphysitische Tendenzen*, cit., p. 54. Secondo P. BLAUDEAU, *Malalas and the Representation of Justinian's Reign*, cit., p. 251, tuttavia, nel codice *Baroccianus* potrebbero essere presenti spunti di un giudizio pacatamente positivo nei confronti di Vigilio, benché difficilmente valutabili, in ragione della brevità del passo. La maggiore ampiezza del frammento potrebbe, in tal senso, fornire elementi per una nuova analisi.

⁶⁰ Cfr. nota precedente.

⁶¹ J. A. CRAMER (ed.), Ἐπιλογὴ ἀπὸ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας, in *Anecdota Graeca e Codd. Manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, E Tipographeo Academico, Oxonii 1839, pp. 87-114; la sezione in cui rientra il passo confrontabile con il V frammento è quella riconducibile alla linea Malalas – Teofane (111.32-114.31), mentre la sezione precedente ha una più stretta (ma non univoca) dipendenza da Teodoro Anagnosta. Si vd.

di VII secolo (ff. 7r-23v del codice *Parisinus gr.* 1555A, di XIII-XIV secolo)⁶².

Ora, l'*Epitome* di VII secolo viene descritta come segue:

A sylloge of passages taken from a number of historical works is known under the conventional title *Epitome of the Seventh Century* [...]. The *Epitome* comprises excerpts from the ecclesiastical history by Eusebius of Caesarea, Gelasius of Caesarea, and Theodorus Anagnosta as well as excerpts from John Diacrinomenus and Philip of Side, and a series of anonymous fragments⁶³.

Pur tenendo conto delle differenze e delle rispettive specificità, l'*Epitome*, che, per questo passo, presenta una interessante consonanza con il frammento (*contra Ba*), ha una connotazione miscelanea che sembra ben esemplificare quell'inclinazione alla raccolta di materiali eterogenei cui anche la genesi del testo dei frammenti tuscolani potrebbero essere ricondotta. Si tratta di una tendenza compilatoria variamente riscontrabile nella produzione bizantina non solo in relazione alla materia cronachistica, ma anche negli ambiti della storia ecclesiastica, del diritto canonico⁶⁴ e della narrazione storiografica.

Benché i brani frammentari contenuti nel codice criptense sembrano collocarsi in uno svolgimento cronachistico più coerente, l'innegabile influenza su di essi esercitata da più stimoli e istanze culturali induce ad ipotizzare la presenza di un approccio compilatorio di fondo, che prevale su un'eventuale concezione autoriale univoca. Un simile

E. JEFFREYS, M. JEFFREYS, R. SCOTT, *The Chronicle of John Malalas*, cit., pp. 256; 290. Proprio in questo passo del frammento e sulla base della Επιλογή edita da Cramer (113.14-15: [...] άλλου χρυσού ὀχήματος προηγουμένου ἀδεστράτου ἔμπροσθεν), si colloca la controversa integrazione ἀδέστρατον, proposta da J. THURN, *Ioannis Malalae Chronographia*, cit., p. 412.27 e riferita a ὄχημα βασιλικόν, *contra* A. MAI, *De Fragmentis Historicis Tusculani*, cit., p. 15: ὁ δὲ τοῦτον. L'*Epitome* è chiamata in causa come utile termine di confronto, anche nell'analisi di altri passi della *Chronographia* malaliana; la più stretta aderenza al dettato del V frammento per la dedicazione dei Santi Apostoli suggerisce – vista l'autonomia qui attribuita ai frammenti – una più varia giustapposizione di tradizioni. A questo proposito, cfr. P. MANAFIS, *(Re)writing History in Byzantium. A Critical Study of Collections of Historical Excerpts*, Taylor & Francis, London 2021, pp. 147-148 (con l'*Epitome* definite come «collection of passages excerpted from different sources, contrary to the widely held opinion that the *Epitome* was the summary of a single work»).

⁶² B. POUDERON, *Le Codex Parisinus Graecus 1555A et sa Recension de l'Épitomé Byzantin d'Histoires Ecclésiastiques*, «Revue des Études Byzantines», 1998, 56, pp. 169-191.

⁶³ P. MANAFIS, *(Re)writing History*, cit., p. 147.

⁶⁴ T. FERNÁNDEZ, *La Tendencia Compilatoria en Época de Controversia Teológica*, «Maia», 2014, 66, 1, pp. 157-171; più in generale, P. VAN DEUN, C. MACÉ (eds.), *Encyclopedic Trends in Byzantium?* Proceedings of the International Conference (Leuven, 6-9 may 2009), Peeters, Leuven 2011.

approccio, d'altra parte, non è estraneo, in senso lato, alla mentalità dello stesso Malalas, né di autori successivi che della sua opera hanno fatto largo impiego, quali Teofane il Confessore e Giorgio Cedreno (termini di confronto particolarmente utili soprattutto per lo studio del V frammento, da cui sembrano dipendere per diversi dettagli e lezioni).

I frammenti, dunque, devono senz'altro essere posti in relazione con la *vulgata* malaliana, rispetto alla quale è certo un legame sostanziale ed è possibile una loro priorità. Attingendo e derivando dal medesimo repertorio di materiali narrativi, essi presentano variazioni talvolta sostanziali, che il solo riferimento alle modificazioni occorse durante il processo trasmissivo non sembra poter spiegare appieno.

Bibliografia

- S. ACERBI, *Figure di Imperatrici nel Mondo Bizantino. La Augusta Aelia Pulcheria tra Oriente e Occidente*, «Biz», 2006, 7, pp. 45-62.
- S. AGUSTA-BOULAROT, J. BEAUCAMP, A.M. BERNARDI, E. CAIRE (eds.), *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas*, Actes du Colloque Jean Malalas et l'Histoire (Aix-en-Provence, 21-22 octobre 2005), Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Paris 2006.
- P. ALLEN, *Malalas and the Debate over Chalcedon. Tendencias, Influences, Sources*, in *Die weltchronik des Johannes Malalas: Quellenfragen*, a cura di L. Carrara, M. Meier, C. Radtke-Jansen, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017, pp. 185-199.
- F. ALPI, *L'Orientation Christologique des Livres XVI et XVII de Malalas. Les Règnes d'Anastase (491-518) et de Justin I^{er} (518-527)*, in *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas*, Actes du Colloque Jean Malalas et l'Histoire (Aix-en-Provence, 21-22 octobre 2005), a cura di S. Augusta-Boulatrot, J. Beaucamp, A.M. Bernardi, E. Caire, Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Paris 2006, cit., pp. 227-242.
- J. BEAUCAMP, S. AGUSTA-BOULAROT, A. M. BERNARDI, B. CABOURET, E. CAIRE (eds.), *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas*, Actes du Colloque La Chronique de Jean Malalas (VI^e s. è Chr.): Genèse et Transmission (Aix-en-Provence, 21-22 mars 2003), Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Paris 2004.
- P. BLAUDEAU, *Malalas and the Representation of Justinian's Reign*.

- A Few Remarks*, in *Die Weltchronik des Johannes Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, a cura di M. Meier et al., Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016, pp. 77-90.
- B. BLECKMANN, *Die Reichskrise des III. Jahrhunderts in der Spätantiken und byzantinischen Geschichtsschreibung*, Tuduv, München 1992.
- J. BORSCH, O. GENGLER, M. MEIER (eds.), *Die Weltchronik des Johannes Malalas im Kontext spätantiker Memorialkultur*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2019
- J. BOUFFARTIGUE, *Malalas et l'Histoire de l'Empereur Julien*, in *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas*, a cura di S. Augusta-Boularot, J. Beaucamp, A.M. Bernardi, E. Caire, Actes du Colloque Jean Malalas et l'Histoire (Aix-en-Provence, 21-22 octobre 2005), Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Paris 2006, pp. 137-152.
- T. BRACCINI, *An Apple between Folktales, Rumors and Novellas: Malalas 14.8 and its Oriental Parallels*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 2018, 58, pp. 299-323.
- R. BRÄNDLE, *Giovanni Crisostomo. Vescovo, Riformatore, Martire*, Borla, Roma 2007 [*Johannes Chrysostomus: Bischof, Reformier, Märtyrer*, 1999].
- D. BROIA, C. FARAGGIANA DI SARZANA, S. LUCÀ, *Manoscritti Palinesi Criptensi. Lettura Digitale sulla Banda dell'Invisibile*, «Quaderni della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Ravenna», 1998, 2.
- A. CAMPLANI, *Alla Periferia dell'Impero Romano e Oltre: I Caratteri Comuni dei Cristianesimi Orientali (secoli II-IV)*, in *Storia del Cristianesimo*, I, *L'età Antica (secoli I-VII)*, a cura di E. Prinzivalli, Carocci Editore, Roma 2015, pp. 159-184.
- L. CARRARA, M. MEIER, C. RADTKI-JANSEN (eds.), *Die weltchronik des Johannes Malalas: Quellenfragen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017.
- G. CAVALLO, *La Produzione di Manoscritti Greci in Occidente tra Età Tardoantica e Alto Medioevo. Note ed Ipotesi*, «Scrittura e Civiltà», 1977, 1, pp. 111-131.
- G. CAVALLO, H. MAEHLER, *Greek Bookhands of the Early Byzantine Period, A.D. 300-800*, University of London, London 1987.
- R. H. CHARLES (ed.), *The Chronicle of John, Bishop of Nikiu. Translated from Zotenberg's Ethiopic Text*, Text and Translation Society by Williams & Norgate, London 1916.
- F. CONCA (ed.), *Zosimo. Storia Nuova*, BUR, Milano 2013.

- J. A. CRAMER (ed.), Ἐπιλογὴ ἀπὸ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας, in *Anecdota Graeca e Codd. Manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, a cura di J. A. Cramer, E Tipographeo Academico, Oxonii 1839, pp. 87-114.
- E. CRISCI, *I Palimpsesti di Grottaferrata. Studio Codicologico e Paleografico*, I-II, Edizioni Scientifiche Italiane, Cassino 1991.
- B. CROKE, *Malalas, the Man and his Work*, in *Studies in John Malalas*, a cura di E. Jeffreys et al., Brill, Leiden-Boston 1990, pp. 1-25.
- M. DEBIÉ, *Jean Malalas et la Tradition Chronographique de Langue Syriaque*, in *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas*, a cura di J. Beaucamp, S. Agusta-Boularot, A.M. Bernardi, B. Cabouret, E. Caire, Actes du Colloque La Chronique de Jean Malalas (VI^e s. è Chr.): Genèse et Transmission (Aix-en-Provence, 21-22 mars 2003), Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Paris 2004, pp. 147-164.
- C. DE BOOR (ed.), *Theophanis Chronographia*, B.G. Teubneri, Lipsiae 1883.
- L. A. DINDORF (ed.), *Ioannis Malalae Chronographia*, Impensis Ed. Weber, Bonnae 1831.
- L. A. DINDORF (ed.), *Chronicon Paschale*, Impensis Ed. Weberi, Bonnae 1832.
- V. H. DRECOLL, *Miaphysitische Tendenzen bei Malalas?*, in *Die Weltchronik des Johannes Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, a cura di M. Meier et al., Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016, pp. 45-58.
- T. FERNÁNDEZ, *La Tendencia Compilatoria en Época de Controversia Teológica*, «Maia», 2014, 66, 1, pp. 157-171.
- C. GASTGEBER, *Die Osterchronik und Johannes Malalas. Aspekte der Rezeption*, in *Die Weltchronik des Johannes Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, cit., pp. 187-224.
- D. M. GWINN, *The Religious World of John Malalas*, in *Reading in the Byzantine Empire and Beyond*, a cura di T. Shawcross, I. Toth, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 237-254.
- K. G. HOLUM, *Theodosian Empresses. Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1982.
- E. JEFFREYS, M. JEFFREYS, R. SCOTT (eds.), *The Chronicle of John Malalas. A Translation*, Australian Association for Byzantine Studies, Melbourne 1986.
- E. JEFFREYS et al., *The Transmission of Malalas' Chronicle*, in *Studies in*

- John Malalas*, a cura di E. Jeffreys, B. Croke, R. Scott, Brill, Leiden-Boston 1990, pp. 245-311.
- E. JEFFREYS, *Malalas in Greek*, in *Studies in John Malalas*, a cura di E. Jeffreys, B. Croke, R. Scott, Brill, Leiden-Boston 1990, pp. 245-276.
- E. JEFFREYS, *The Manuscript Transmission of Malalas' Chronicle Reconsidered*, in *Die Welthchronik des Johannes Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, a cura di M. Meier et al., Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016, pp. 139-152.
- K. KRUMBACHER, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527-1453)*, Oskar Beck, München 1897 [1891].
- E. LIVREA, *La Slogatura di Eudocia in un'Iscrizione Paflagone*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1996, 113, pp. 71-76.
- A. LOUTH, *Justinian and His Legacy (500-600)*, in *The Cambridge History of the Byzantine Empire, c. 500-1492*, a cura di J. Shepard, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 99-129.
- L. LUGARESI, “Non su questo Monte, né in Gerusalemme”. *Modelli di Localizzazione del Sacro nel IV secolo. Il Tentativo di Ricostruzione del Tempio nel 363 d.C.*, «Cassiodorus», 1996, II, pp. 245-265.
- M. MAAS (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- A. MAI (ed.), *De Fragmentis Historicis Tusculani*, in *Specilegium Romanum*, II, *Appendix*, Typis Collegii Urbani, Romae 1839, pp. 1-28 (= PG 85, 1860, pp. 1807-24).
- R. MAISANO, *La Cronaca di Malala nella Tradizione Storiografica Bizantina*, in *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe IV Filosofia e Belle Arti*, Accademia Peloritana dei Pericolanti, Messina 1994, pp. 23-40.
- P. MANAFIS, *(Re)writing History in Byzantium. A Critical Study of Collections of Historical Excerpts*, Taylor & Francis, London 2021.
- C. MANGO, R. SCOTT (eds.), *The Chronicle of Theophanes the Confessor*, Clarendon Press, Oxford 2007 [1997].
- A. MARTIN, *L'Histoire Ecclésiastique Intéresse-t-elle Malalas?*, in *Recherches sur la Chronique de Jean Malalas*, a cura di J. Beaucamp, S. Agusta-Boularot, A.M. Bernardi, B. Cabouret, E. Caire, Actes du Colloque La Chronique de Jean Malalas (VI^e s. è Chr.): Genèse et Transmission (Aix-en-Provence, 21-22 mars 2003), Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Paris 2004, pp. 85-102.
- M. MEIER, C. RADTKI, F. SCHULZ (eds.), *Die Welthchronik des Johannes*

- Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016.
- V. MENZE, *Johannes Malalas, die Rezeption des Konzils von Chalkedon und die christlichen milieux de mémoire im 6. Jahrhundert*, in *Die Weltchronik des Johannes Malalas im Kontext spätantiker Memorialkultur*, a cura di J. Borsch, O. Gengler, M. Meier, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2019, pp. 133-152.
- R. MOUTERDE, *Le Concile de Chalcédoine d'après Les Historiens Monophysites de Langue Syriaque*, in *Das Konzil von Chalkedon: Geschichte Und Gegenwart*, I, *Der Glaube von Chalkedon*, a cura di A. Grillmeier, H. Bacht, Echter-Verlag, Würzburg 1953, pp. 581-602.
- F. NAU (ed.), *Histoire de Dioscore, Patriarche d'Alexandrie, écrite par son Disciple Théopiste*, Extrait du «Journal Asiatique», Imprimerie Nationale, Paris 1903, 10, 1, pp. 5-108, 241-310.
- P. ODORICO, *La Chronique de Malalas entre Littérature et Philosophie*, in *History as literature in Byzantium*, Papers from the Fortieth Spring Symposium of Byzantine Studies (University of Birmingham, april 2007), a cura di R. J. Macrides, Society for the Promotion of Byzantine Studies, Farnham 2010, pp. 275-288.
- F. PASCHOUD (ed.), *Zosime. Histoire Nouvelle*, II, 1^{re} Partie, Livre III, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris 1979.
- E. PATZIG, *Unerkannt und Unbekannt Gebliebene Malalasfragmente*, Edelmann, Leipzig 1891.
- B. POUDERON, *Le Codex Parisinus Graecus 1555A et sa Recension de l'Épitomé Byzantin d'Histoires Ecclésiastiques*, «Revue des Études Byzantines», 1998, 56, pp. 169-191.
- C. RAPP, *Literary Culture under Justinian*, in *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, a cura di M. Maas, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 376-398.
- A. ROCCHI, *Codices Cryptenses seu Abbatiae Cryptae Ferratae in Tusculano, Digesti et Illustrati*, Typis Abbatiae Cryptae Ferratae, Grottaferrata 1883.
- I. ROCHOW, *Malalas bei Theophanes*, «Klio», 1983, 65, pp. 459-74.
- F. SCHULZ, *Fragmentum Tusculanum II und die Geschichte eines Zankapfels*, in *Die Welthchronik des Johannes Malalas. Autor – Werk – Überlieferung*, a cura di M. Meier et al., Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016, pp. 153-167.
- F. SCHULZ, *Die Chronik des Johannes Malalas, das Chronicon Paschale und ein Obskurer Palimpsest*, «Zeitschrift für Papyrologie und

- Epigraphik», 2017, 201, pp. 85-96.
- R. SCOTT, *From Propaganda to History to Literature. The Byzantine Stories of Theodosius' Apple and Marcian's Eagles*, in *History as literature in Byzantium*, Papers from the Fortieth Spring Symposium of Byzantine Studies (University of Birmingham, april 2007), a cura di R. J. Macrides, Society for the Promotion of Byzantine Studies, Farnham 2010, pp. 115-131.
- M. SPINKA, G. DOWNEY (eds.), *Chronicle of John Malalas, Books VIII-XVIII. Translated from the Church Slavonic*, University Press of Chicago, Chicago 1940.
- J. THURN (ed.), *Ioannis Malalae Chronographia*, De Gruyter, Berlin 2000.
- W. TREADGOLD, *The Early Byzantine Historians*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2007.
- S. TROVATO, *Un Antieroe dai Molti Volti: Giuliano l'Apostata nel Medioevo Bizantino*, Forum, Udine 2014.
- S. TROVATO, *Julian the Apostate in Byzantine Culture*, Routledge, London 2022.
- P. VAN DEUN, C. MACÉ (eds.), *Encyclopedic Trends in Byzantium? Proceedings of the International Conference (Leuven, 6-9 may 2009)*, Peeters, Leuven 2011.
- P. VAN NUFFELEN, *Malalas and the Chronographic Tradition*, in *Die weltchronik des Johannes Malalas: Quellenfragen*, a cura di L. Carrara, M. Meier, C. Radtki-Jansen, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017, 261-272.
- Mi. WHITBY, Ma. WHITBY (eds.), *Chronicon Paschale. 284-628 AD*, Liverpool University Press, Liverpool 2007 [1989].
- H. ZOTENBERG (ed.), *Chronique de Jean, Évêque de Nikiou*, Imprimerie Nationale, Paris 1883.

**L'episodio di Kalasiris e Rhodopis (Heliod. *Aeth.* 2.25)
e l'incontro di Setne e Tabubu (*P.Cairo CG 30646*, col. 4-5):
forme dell'adattamento di un testo narrativo egiziano?**

Antonia Viscusi

Scuola Superiore Meridionale (Università degli Studi di Napoli "Federico II")

Eliodoro di Emesa, autore delle *Storie etiopiche*, inserisce all'interno della sua narrazione un episodio degno di nota: l'incontro tra un sacerdote di Iside a Menfi, a cui l'autore dà il nome di Kalasiris, e una figura femminile esperta nelle arti della seduzione, Rhodopis. L'episodio può essere analizzato come forma dell'adattamento di un *pattern* letterario già presente in un papiro di età tolemaica, scritto in egiziano demotico – *P.Cairo CG 30646* – e contenente il seducente e pericoloso incontro tra Setne Khaemwaset, sacerdote di Ptah a Menfi, e un'abile *femme fatale* dal nome di Tabubu. La comparazione tra un testo egiziano di età tolemaica e un romanzo greco tardoantico, che pur tiene conto dello iato cronologico e della distanza linguistica e storico-culturale tra i due, rientra così nel tentativo di definire il *background* egiziano di alcuni romanzi greci, come esito di un'intensa interazione culturale greco-egizia avviatasi nel periodo ellenistico-romano*.

Romanzo greco, narrativa egizia, adattamento, interazione greco-egizia, Storie etiopiche, P.Cairo CG 30646, femme fatale

*Ringrazio i Professori Giovan Battista D'Alessio e Luigi Prada per aver seguito le fasi di ricerca del presente lavoro. Mi è gradito ringraziare, inoltre, il Professor Ian Rutherford per aver letto il mio contributo, fornendomi nuovi spunti di riflessione.

Narrativa fittizia greca ed egizia: un caso di studio

Le *Storie etiopiche* rientrano tra i cosiddetti romanzi greci a noi noti per tradizione manoscritta medievale, sui quali, precedentemente alla scoperta dei papiri, si basava in massima misura la conoscenza del romanzo antico¹. Le scoperte papiracee di testi di narrativa greca dapprima sconosciuti hanno arricchito e modificato la nostra conoscenza del campo, testimoniando il ruolo di grande importanza che questo tipo di narrativa ha svolto nei meccanismi di interazione tra le culture egizia e greca nei periodi ellenistico e romano. Infatti, dopo l'ipotesi di John Barns relativa all'origine egizia del romanzo greco², gli studi demotici hanno confermato una stretta relazione tra la narrativa greca e quella egizia, dimostrando che testi letterari egiziani sono stati adattati o tradotti in greco. L'interculturalità di tale letteratura è determinata non solo dall'esistenza di narrazioni in duplice versione greca e demotica, ma anche dalla possibilità di individuare romanzi greci con *background* egiziano: tra questi, si possono annoverare le *Storie etiopiche* di Eliodoro di Emesa³.

¹ Ai romanzi greci conservati per tradizione diretta (Longo Sofista, *Dafni e Clœe*; Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*; Caritone di Afrodizia, *Cherea e Calliroe*; Senofonte Efesio, *Le Storie efesie*; Eliodoro di Emesa, *Le Storie etiopiche*), si possono aggiungere testi noti per tradizione indiretta: tra gli altri, il romanzo di viaggi avventurosi e fantastici di Iambulo, trasmesso da estratti presenti in Diodoro Siculo, 2.55-60; il romanzo di Antonio Diogene, *Le meraviglie al di là di Thule*, e quello di Giamblico, *Le Babiloniche*, entrambi traditi dai riassunti di Fozio.

² J.W.B. BARNES 1956, *Egypt and the Greek Romance*, in *Akten des VIII. Internationalen Kongresses für Papyrologie* (Wien, 1955), a cura di H. Gerstinger, V. *Mitteilungen aus der Papyrussammlung der Österreichische Nationalbibliothek*, R.M. Rohrer, Wien 1956, pp. 29-36, osservando come l'Egitto abbia avuto una lunga tradizione di letteratura in prosa, ha rilevato che i temi del romanzo greco possano trovare un parallelo nella narrativa egiziana contemporanea e precedente, riscontrando che il primo romanzo in lingua greca, cioè il *Sogno di Nektanebos*, collegato al *Romanzo di Alessandro*, sia una traduzione dal demotico, così come altre storie popolari egiziane sono state tradotte in greco: il *Romanzo di Sesonchosis* e il *Mito dell'Occhio del Sole*. Alle narrazioni già indicate da BARNES, *Ibid.*, si può aggiungere il *Romanzo di Iside*, testo greco più recentemente pubblicato come probabile adattamento di una narrazione egiziana trasmessa da tre frammenti demotici: cfr. P.J. PARSONS, L. PRAUSCELLO, *P.Oxy. 5481, Isis Romance*, in *The Oxyrhynchus Papyri*, LXXXV, a cura di A. Benaissa, N. Gonis, P.J. Parsons, Egypt Exploration Society, London 2020, pp. 18-29 e J.F. QUACK, *Isis, Thot und Arian auf der Suche nach Osiris*, in *Demotic Literary Texts from Tebtunis and Beyond*, a cura di K. Ryholt, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2019 («The Carlsberg Papyri 11», V-VII), pp. 77-138.

³ Le poche notizie biografiche sul romanziere sono offerte dallo stesso autore, che conclude la sua opera dichiarandosi fenicio di Emesa, discendente dalla stirpe di Helios, figlio di Teodosio. Un'altra testimonianza è tramandata dallo storico della Chiesa

Le Storie etiopiche e la Prima Storia di Setne

Il racconto che Eliodoro ha costruito mutuando espressioni e situazioni narrative da gran parte del patrimonio classico greco – e probabilmente non solo – ruota intorno alla vicenda amorosa tra il giovane Teagene e la bella Cariclea, figlia della regina di Etiopia, Persinna, ed esposta da quest'ultima alla nascita per il colore chiaro della sua pelle, insolito per gli Etiopi. La fanciulla viene affidata al sacerdote di Apollo nel tempio di Delfi, dove incontra l'errante Kalasiris, proveniente da Menfi, e il nobile Teagene, giunto dalla Tessaglia per partecipare ai giochi delfici. L'innamoramento fulmineo tra Teagene e Cariclea, che possono contare sull'aiuto di Kalasiris, li spinge a fuggire alla volta dell'Etiopia, seguendo il dettato dell'oracolo delfico. Inizia una lunga serie di rapimenti e peripezie che culminano nella prigionia dei due amanti presso gli Etiopi e nel riconoscimento di Cariclea: le nozze di Teagene e Cariclea, divenuti sacerdoti di Helios e Selene a Meroe, realizzano l'*happy ending* del racconto. Tra le scene inserite con maestria nel susseguirsi degli accadimenti, suscita interesse in questa sede un episodio in particolare. L'incontro tra Kalasiris, sacerdote di Iside a Menfi, e Rhodopis, una figura femminile esperta nelle arti della seduzione, può infatti essere analizzato come forma dell'adattamento di un *pattern* letterario già riscontrabile in un papiro di età tolemaica, scritto in egiziano demotico, il *P.Cairo CG 30646*⁴. Il rotolo papiraceo

Socrate Scolastico che, nella sua *Storia ecclesiastica* V 22, identifica Eliodoro con il vescovo di Tricca in Tessaglia, autore delle *Storie etiopiche* da giovane, poi convertitosi al Cristianesimo in età adulta. Alcuni critici hanno così datato la vita di Eliodoro intorno alla metà del III sec. d.C., mentre altri l'hanno fissata agli ultimi decenni del IV sec. d.C. Il testo è giunto a noi prevalentemente per tradizione manoscritta: accanto ai codici medievali, riconducibili ad un archetipo in minuscola del IX sec. d.C., ci è pervenuto un esiguo frammento di foglio pergameneo, la cui scrittura si data al VI o VII sec. d.C. (*P.Amh.Gr.* 2 160). Per quanto riguarda la tradizione indiretta, gli *excerpta* del romanzo inclusi nel cosiddetto *Florilegio* costituiscono la più antica testimonianza valida. Per le note biografica e critica, cfr. l'edizione di A. COLONNA (a cura di), *Eliodoro. Le etiopiche*, UTET, Torino 2006, pp. 23-25; 33-51.

⁴ Il papiro, datato al III sec. a.C. su base paleografica, accoglie la scrittura sul *recto*, mentre è vuoto sul *verso*. Fu acquistato intorno al 1860 da Auguste Mariette per il Museo delle Antichità Egiziane, allora localizzato nel distretto di Boulaq, e proveniva forse da Tebe. La mano di scrittura, che risulta essere accurata e libera da errori e che realizza una *mise en page* ordinata e uniforme, si preoccupa persino di numerare in alto le colonne, caratteristica inusuale per un manoscritto egiziano antico. Grazie alla numerazione, si riesce facilmente a capire che è andata perduta la porzione iniziale, corrispondente alle colonne 1-2, mentre la *subscriptio* alla fine della colonna 6 assicura che il testo rimanente è completo. Una prima traduzione del testo comparve in H. BRUGSCH, *Le Roman de Setnaü contenu dans un papyrus démotique du Musée égyptien*

appartiene al ciclo delle *Storie di Setne* e costituisce l'unico testimone finora edito di una narrazione fittizia in prosa contenente il seducente e pericoloso incontro tra Setne Khaemwaset, sacerdote di Ptah a Menfi, e un'abile *femme fatale* dal nome di Tabubu⁵. Il testo conservato in questo papiro ci presenta Setne nella tomba di un certo Naneferkaptah, principe sepolto a Menfi, in possesso di un libro magico scritto dal dio Thoth. Nella tomba di Naneferkaptah sono presenti anche gli spiriti di Ihweret, sua moglie e sorella, e di Meribptah, suo figlio, i cui corpi invece sono stati seppelliti a Copto. Per dissuadere Setne dall'entrare in possesso del libro magico, motivo che lo ha spinto a scendere nella tomba di Naneferkaptah, Ihweret racconta le sventure che hanno colpito la sua famiglia e attribuisce tali sciagure alla determinazione di Naneferkaptah ad ottenere il libro. Tuttavia, Setne riesce a strappare l'oggetto al principe defunto e, non solo non presta ascolto all'ordine del Faraone di restituirlo, ma trasgredisce anche la segretezza della conoscenza in esso conservata, divulgandone il contenuto. È questo il

à Boulaq, «Revue archéologique», 1867, XVI, pp. 161-179, ma una completa edizione del papiro fu realizzata da F.L. GRIFFITH, *Stories of the High Priests of Memphis*, Clarendon Press, Oxford 1900, pp. 13-40; 82-141. Per le foto del papiro, cfr. le tavole in W. SPIEGELBERG, *Die demotischen Denkmäler II. Die demotischen Papyrus*, Elsässische Druckerei und Verlagsanstalt, Strassburg 1906 («Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire»), tav. 44-47; S. GOLDBRUNNER, *Der verblendete Gelehrte: Der erste Setna-Roman (P. Kairo 30646): Umschrift, Übersetzung und Glossar*, Gisela Zauzich Verlag, Sommerhausen 2006 («Demotische Studien», XIII); S. VINSON, *The Craft of a Good Scribe. History, Narrative and Meaning in the First Tale of Setne Khaemwas*, Brill, Leiden 2018.

⁵ Il ciclo delle *Storie di Setne* è attualmente rappresentato da testimoni papiracei che consentono di individuare due principali storie, solitamente indicate come *Prima Storia di Setne* (o *Setne 1*) e *Seconda Storia di Setne* (o *Setne 2*), conservate rispettivamente nel già descritto *P.Cairo CG 2 30646* (III a.C.) e nel *P.British Museum EA 10822v* (I d.C., cfr. GRIFFITH, *Stories*, cit., pp. 41-66; 142-207). Tra gli altri testimoni rientrano: *P.Cairo 2 30692* (IV-III a.C., ed. pr. W. SPIEGELBERG, *Die demotischen Denkmäler II. Die demotischen Papyrus*, Buchdruckerei M. Dumont Schauberg, Strassburg 1908 («Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire»), pp. 112-115), che conserverebbe una parte dell'inizio mancante di *Setne 1* o una sua variante; *P.Cairo 2 30758* (IV-III a.C., ed. pr. SPIEGELBERG, *Die demotischen Denkmäler*, cit., pp. 145-148); *P.Marburg inv. 38* (II a.C., ed. pr. J.F. QUACK, *Ein Setne-Fragment in Marburg (pMarburg Inv. 38)*, «Enchoria», 2006-2007, XXX, pp. 71-74, tav. 33); *P.Carlsb. inv. 423 + PSI inv. D 6* (I/II d.C., inediti); *P.Carlsb. 207* (II d.C., ed. pr. W.J. TAIT, *P.Carlsberg 207: Two Columns of a Setna-Text*, in *Demotic Texts from the Collection*, a cura di P.J. Frandsen, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 1991 («The Carlsberg Papyri 1»), pp. 19-46, tav. 1-3), a cui si aggiunge un ostrakon, *O.Saqqara Dem. 3* (IV-III a.C., ed. pr. J.D. RAY, *Demotic ostraca and other inscriptions from the sacred animal necropolis, North Saqqara, Egypt* Exploration Society, London 2013 («Texts from Excavations», XVI), pp. 21-26). Tali esemplari sono stati ricondotti al medesimo ciclo di storie soprattutto per la ricorrenza del nome di Setne Khaemwaset, *alter ego* leggendario della figura storica del principe Khaemwaset, quarto figlio del Faraone Ramesse II (XIX dinastia).

momento in cui il sommo sacerdote di Ptah incontra l'affascinante ed insidiosa Tabubu: l'intero episodio, sul quale ci si soffermerà più nello specifico a breve, si rivela essere un sogno con cui Naneferkaptah punisce il comportamento di Setne.

Setne e Tabubu (*P.Cairo CG 30646*, col. 4-5) e Kalasiris e Rhodopis (*Heliod. Aeth. 2.25*)

L'idea che i due episodi mostrino dei paralleli si deve a Ian Rutherford, che, seguendo la suggestione che la letteratura egiziana abbia influenzato quella greca, rintraccia una serie di modelli egiziani per diversi aspetti narrativi del romanzo eliodoro⁶. Più recentemente, invece, Marina Escolano-Poveda ha considerato debole tale ipotesi, raccomandando cautela nel proporre paralleli in assenza di chiare evidenze testuali⁷. Tutto ciò suggerisce la necessità di approfondire l'analisi stabilendo un confronto puntuale tra i due passaggi, di cui non c'è traccia negli studi precedenti: la seguente tabella si presenta come un tentativo di realizzare una comparazione tra i due testi in maniera sistematica e schematica. Nello specifico, i rispettivi episodi, smembrati nelle loro singole parti, sono stati qui affiancati per la prima volta, al fine di verificare punti di contatto tra i due. La colonna sinistra reca il brano del papiro tolemaico, mentre la colonna destra il passo eliodoro.

⁶ Cfr. I. RUTHERFORD, *Kalasiris and Setne Khamwas: A Greek Novel and Some Egyptian Models*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1997, CXVII, pp. 203-209. Somiglianze tra Tabubu e Rhodopis erano già state individuate da D. MONTSERRAT, *Sex and Society in Graeco-Roman Egypt*, Routledge, London-New York 1996, p. 110, nota 11. Anche S. STEPHENS, *Fictions of cultural authority*, in *The Romance between Greece and the East*, a cura di T. Whitmarsh, S. Thomson, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 91-101: 98, riferisce l'esistenza di paralleli tra i due passi.

⁷ M. ESCOLANO-POVEDA, *The Egyptian Priests of the Graeco-Roman Period. An Analysis on the Basis of the Egyptian and Graeco-Roman Literary and Paraliterary Sources*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2020 («Studien zur spätägyptischen Religion», XXIX) pp. 170; 180.

<p align="center">Setne e Tabubu (<i>P.Cairo CG 30646</i>, col. 4-5)</p>	<p align="center">Kalasiris e Rhodopis (<i>Heliod. Aeth. 2.25</i>)</p>
<p align="center">NARRATORE</p> <p>Dopo il racconto in prima persona di Ihweret (metaracconto), un narratore esterno introduce la storia di Setne.</p> <p>[4.38] <i>m-s3 n3y hpr w^c hrw iw Stne snyn hr hft^h n Pth⁸</i></p>	<p align="center">NARRATORE</p> <p>Kalasiris narra in prima persona le sue vicende (metaracconto).</p> <p>[2.25.1] Γίνεται δὲ περὶ ἐμὲ τοιόνδε⁹.</p>
<p align="center">PRESENTAZIONE DEL PERSONAGGIO FEMMINILE</p> <p>Il narratore descrive una donna, che spicca per bellezza (seconda per bellezza a nessun'altra), ma anche per molti gioielli d'oro e un seguito di servette.</p> <p>[4.38] <i>iir=f nw r w^c.t shm.t</i> [4.39] <i>iw n3-^cn=s m-s3 iw bn-pw shm.t hpr n p3y=s nw n3-^cn=s iw hyn.w wp.t n nb ^c33y n-im=s iw hyn.w hm hl.w shm.wt m3^c m-s3=s¹⁰</i></p>	<p align="center">PRESENTAZIONE DEL PERSONAGGIO FEMMINILE</p> <p>Kalasiris introduce Rhodopis, una donna tracia, che spicca per bellezza (seconda per bellezza solo a Cariclea), ma anche per un folto seguito, molta ricchezza, esperienza nell'arte della seduzione.</p> <p>[2.25.1] γύναιον Θρακικὸν τὴν ὠραν ἀκμαῖον καὶ τὸ κάλλος δεύτερον μετὰ Χαρίκλειαν ἔχουσα, ὄνομα Ροδῶπις, οὐκ οἶδ' ὀπόθεν ἢ ὅπως κακῆ μοίρα τῶν ἐγνωκότων ὀρηθὲν ἐπεπόλαξε τὴν Αἴγυπτον καὶ ἤδη καὶ εἰς τὴν Μέμφιν ἐκώμαζε, πολλῇ μὲν θεραπείᾳ πολλῶ δὲ πλούτῳ δορυφορουμένη πᾶσι δ' ἀφροδισίοις θηράτροις ἐξησκημένη¹¹.</p>

⁸ Trad. M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature. Volume III: The Late Period*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1980, p. 133: «After this it happened one day that Setne was strolling in the forecourt of the temple of Ptah».

⁹ Trad. COLONNA (a cura di), *Eliodoro*, cit., p. 163: «Ecco dunque quello che mi accadde».

¹⁰ Trad. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature*, cit., p. 133: «Then he saw [a woman] who was very beautiful, there being no other woman like her in appearance. She was beautiful and wore many golden jewels, and maid servants walked behind».

¹¹ Trad. COLONNA (a cura di), *Eliodoro*, cit., p. 163: «Una donna della Tracia, nel fiore dell'età e seconda per bellezza solo a Cariclea, di nome Rodopi, arrivata non so da dove né come per le disgrazie di quelli che l'hanno conosciuta, stava girando per l'Egitto ed era giunta a Menfi, dove si dava alla bella vita, scortata da un folto seguito, fornita di consistenti ricchezze, esperta in tutte le arti della seduzione».

<p>CAPACITÀ DI ATTRAZIONE DEL PERSONAGGIO FEMMINILE</p> <p>Setne prova un senso di smarrimento non appena la vede.</p> <p>[5.1] <i>t3 wmw.t n nw r-ir Stne r-r=s bn-pw=f gm m3^c n p3 t3 iw=f n-im=f¹²</i></p>	<p>CAPACITÀ DI ATTRAZIONE DEL PERSONAGGIO FEMMINILE</p> <p>Kalasisir è irretito dai suoi sguardi.</p> <p>[2.25.1] οὐ γὰρ ἦν ἐντυχόντα μὴ ἠλωκέναί, οὕτως ἄφυκτόν τινα καὶ ἀπρόσμαχον ἑταιρίας σαγήνην ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν ἐπεσύρετο¹³.</p>
<p>DEFINIZIONE DEI RUOLI DEI PROTAGONISTI</p> <p>Dopo che Setne si è informato su di lei e ne ha conosciuto l'identità, gli viene riferito che Tabubu si trova a Menfi per venerare Ptah, di cui lo stesso Setne è sacerdote.</p> <p>[5.2] <i>T^c-bwbwe</i> [5.3] <i>t3 šr.t n p3 hm-ntr n B3st.t nb(t) ḥnh-T3.wy t3y iir=s iy r-bw-n3y r wšte m-b3h Ptḥ p3 ntr ʿ3 st3.t p3 hl r Stne sdy=f iir-ḥr=f n mt(t) nb(t) r-d=s n=f dr=w d Stne p3 hl</i> [5.4] <i>m-šm r-dy s n t3 hl.t d Stne H^c-m-W3s.t p3 šr n Pr-ʿ3 Wsr-M3^c.t-R^{c14}</i></p>	<p>DEFINIZIONE DEI RUOLI DEI PROTAGONISTI</p> <p>Rhodopis frequenta il tempio di Iside a Menfi, di cui Kalasisir è sacerdote, e venera abitualmente la dea.</p> <p>[2.25.2] Ἐφοίτα δὴ θαμὰ καὶ εἰς τὸν νεῶν τῆς Ἴσιδος ἥς προεφήτευον καὶ τὴν θεὸν συνεχῶς ἐθεράπευε θυσίας τε καὶ ἀναθήμασι πολυταλάντοις¹⁵.</p>

¹² Trad. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature*, cit., p. 133: «The moment Setne saw her, he did not know where on earth he was».

¹³ Trad. COLONNA (a cura di), *Eliodoro*, cit., p. 163: «Non era possibile, incontrandola, non rimanerne affascinato: tanto invincibili ed irresistibili erano gli sguardi che essa lanciava come una rete».

¹⁴ Trad. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature*, cit., p. 134: «“It is Tabubu, the daughter of the prophet of Bastet, mistress of Ankhtawi. She has come here to worship Ptah, the great god”. The servant returned to Setne and related to him every word she had said to him. Setne said to the servant: “Go, say to the maid, It is Setne Khamwas, the son of Pharaoh Usermare [...]”».

¹⁵ Trad. COLONNA (a cura di), *Eliodoro*, cit., p. 163: «Veniva spesso al tempio di Iside, di cui io ero sacerdote, ed offriva continuamente alla dea sacrifici e doni di molto valore».

CONSEGUENZE DELL'APPARIZIONE DELLA FEMME FATALE	CONSEGUENZE DELL'APPARIZIONE DELLA FEMME FATALE
<p>A differenza di Kalasiris, Setne si lascia sedurre completamente da Tabubu: raggiunge la sua ricca casa e, pur di ottenere l'unione sessuale, cede alle crescenti richieste della donna, che lo persuade a rinunciare a tutte le sue proprietà e a far uccidere i suoi figli.</p> <p>[5.18] <i>d Stne n T^c-bwbwe my mnq=n t3y- iw=n r-bw-n3y r-db3.t=f</i> [5.19] <i>d=s n=f iw=k r ph r p3y=k^c(.wy) p3 nt iw iw=k n-im=f ink w^cb(.t) bn ink rmt hm in iw=f hpr iw=k wh3=s n ir p3 nt mr=k s irm=y iir=k r ir n=y w^c sh n sⁿh irm w^c [5.20] (n) db3-hd r nt nb nkt nb nt mtw=k dr=w d=f n=s my in=w p3 sh n^c.t sb3 in=w s (n) t3y hty(.t) ti=f ir=w n=s w^c sh n sⁿh w^c (n) db3-hd r nt nb nkt nb nt mtw=f dr=w [...]</i></p> <p>[5.23] <i>iw=f hpr iw=k wh3 n ir p3 nt mr=k s irm=y iw=k r ti sh n3y=k</i> [5.24] <i>hrt.w hr p3y=y sh m-ir h3^c=w r ir mlhe irm n3y=y hrt=w hr n3y=k nkt.w ti=f in=w n3y=f hrt=w ti=f sh=w hr p3 sh [...]</i></p> <p>[5.25] <i>iw=f hpr iw=k wh3=s n ir p3 nt mr=k s irm=y iw=k r ti</i> [5.26] <i>htb.w n3y=k hrt.w m-ir h3^c=w r ir mlhe irm n3y=y hrt.w hr p3y=k nkt d Stne my ir=w n=w p3 btw nt ph r h3.t ti=s htb=w n3y=f hrt.w</i> [5.27] <i>iir-hr=f⁶</i></p>	<p>Kalasiris confessa di non aver saputo opporre resistenza alla passione erotica, ma di aver ceduto solo con l'intenzione e non con i fatti.</p> <p>[2.25.2] Αισχύνομαι λέγειν ἀλλ' εἰρήσεται· γίνεται δὴ κάμου κρείττων ὀφθεισα πολλάκις, ἐνίκα τὴν διὰ βίου μοι μελετηθεῖσαν ἐγκράτειαν, ἐπὶ πολὺ τε τοῖς σώματος ὀφθαλμοῖς τοὺς ψυχῆς ἀντιστήσας ἀπὸ ληθον τὸ τελευταῖον ἡττηθεῖς καὶ πάθος ἐρωτικὸν ἐπιφορτισάμενος [...].</p> <p>[2.25.3] τὴν μὲν ἐκ παίδων μοι σὺντροφον ἰερωσύνην ἔγνων μὴ κατασχῶναι καὶ ἀντέσχον μηδὲ ἱερά καὶ τεμένη θεῶν βεβηλώσαι, [2.25.4] τῶν δὲ ἡμαρτημένων οὐκ ἔργω, μὴ γένοιτο, ἀλλ' ἐρέσει μόνη τὴν ἀρμόζουσαν ἐπιβαλὼν ζημίαν [...].¹⁷</p>

¹⁶ Trad. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature*, cit., p. 135: «Setne said to Tabubu: “Let us accomplish what we have come here for”. She said to him: “You will return to your house in which you live. I am of priestly rank; I am not a low person. If you desire to do what you wish with me you must make for me a deed of maintenance and of compensation in money for everything, all goods belonging to you”. He said to her: “Send for the schoolteacher”. He was brought at once. He made for her a deed of maintenance and of compensation in money for everything, all goods belonging to him [...] “If you desire to do what you wish with me, you must make your children subscribe to my deed. Do not leave them to contend with my children over your property”. He had his children brought and made them subscribe to the deed [...] “If you desire to do what you wish with me, you must have your children killed. Do not leave them to contend with my children over your property”. Setne said: “Let the abomination that came into your head be done to them”. She had his children killed before him».

¹⁷ Trad. COLONNA (a cura di), *Eliodoro*, cit., pp. 163; 165: «Mi vergogno a dirlo, ma lo confesserò: a forza di comparirmi davanti, ebbe ragione di me e vinse la temperanza a cui mi ero attenuto per tutta la vita. A lungo opposi gli occhi dell'anima a quelli del corpo, ma alla fine rimasi sconfitto e schiacciato sotto il peso della passione [...] Allevato fin dall'infanzia al servizio degli dei, stabilii di non disonorare la mia carica di sacerdote e decisi di resistere e di non contaminare il culto e gli altari degli dei. Quindi imponendomi la giusta punizione per quella colpa commessa solo con l'intenzione e

PUNIZIONE FINALE O RIPRISTINO DELL'ORDINE?	PUNIZIONE FINALE O RIPRISTINO DELL'ORDINE?
<p>Nel momento di <i>Spannung</i> della narrazione, Setne si sveglia, ritrovandosi solo e senza vestiti: comprende che la visione è frutto della punizione infertagli dal principe morto Naneferkhaptah, dalla cui tomba aveva precedentemente sottratto il libro magico scritto da Thoth. Setne restituisce il libro e obbedisce alla richiesta di Naneferkhaptah di trasferire a Menfi i corpi della moglie Itheret e del figlio Meribptah, seppelliti a Copto.</p> <p>[5.30] <i>r-ir Stne nhse iw=f hn w^c.t s.t hr³.t iw hnn=f hr hn n w^c.t shy^c(.t) iw mn hbs n p³ t³ hr t. f=f [5.31] w^c.t wnw.t t³ iir hpr r-ir Stne nw r w^c rmt³ iw=f ts r w^c.t mkwt.t iw wn rmt³ s³y dde hr rt. f=f iw=f m-qty Pr-^c3 [...]</i></p> <p>[5.32] <i>d Pr-^c3 Stne ih r-r=k n p³y gy nt iw iw=k n-im=f d=f N3-nfr-k3-Pth p³ iir ir=w n=y dr=w [...]</i></p> <p>[5.35] <i>Stne iw r Mn-nfr hlg=f r n³y=f hr^c w (n)dr(.t) gm=f st iw=w wh d Pr-^c3 [...]</i></p> <p>[5.37] <i>my f=w p³y Dm^c n N3-nfr-k3-Pth iw wn w^c.t slte.t [5.38] sbte dr. f=k iw wn w^c h n ste.t hr d³d³=k [...]</i></p> <p>[6.3] <i>d Stne N3-nfr-k3-Pth in wn mt(.t) iw=s slf d N3-nfr-k3-Pth Stne tw=k ir-rh s d Thwre.t [6.4] irm Mr-ib-Pth p³y=s sr st n Kbt iw=w ty hn t³y hw.t n wp.t n sh nfr my hn=w s iir-hr=k mtw=k ssp w^c.t hyyt.t mtw=k sm r Kbt mtw=k in. f=w [6.5] r-bw-n³y¹⁸</i></p>	<p>A seguito della presa di coscienza, Kalasiris si autopunisce con l'esilio, abbandonando Menfi e recandosi a Delfi, dove si imbatte in Cariclea e Teagene.</p> <p>[2.25.3] Ἀρχὴν δὴ τῶν ἐσομένων καὶ προαγορευθέντων μοι πρὸς τοῦ θεοῦ δυσχερῶν τὴν γυναῖκα φωράσας καὶ συνεῖς ὡς τῶν πεπρωμένων ἐστὶν ὑπόκρισις καὶ ὡς ὁ τότε εἰληγῶς δαίμων οἰοεὶ προσωπείον αὐτὴν ὑπῆλθε [...] φυγῆ κολάζω τὴν ἐπιθυμίαν [...].</p> <p>[2.26.1] Πυνθανόμενος δὲ εἶναι τινα Δελφοῦς Ἑλληνίδα πόλιν ἱερὰν μὲν Ἀπόλλωνος θεῶν δὲ τῶν ἄλλων τέμενος ἀνδρῶν τε σοφῶν ἐργαστήριον θορύβου τε δημῶδους ἐκτὸς ἀνοψισμένην ἔστελλον εἰς ταύτην ἑμαυτὸν [...]</p> <p>[3.16.5] Ταῦτα μὲν οὖν θεοὶς τε τοῖς ἄλλοις καὶ μοίραις ἐπιτετράφθω οἷ τοῦ ποιεῖν τε καὶ μὴ τὸ κράτος ἔχουσιν, οἱ καὶ τὴν φυγὴν μοι τὴν ἐκ τῆς ἐνεγκούσης οὐ διὰ ταῦτα πλέον ὡς εἴκοεν ἢ τὴν Χαρικλείας εὐρεσιν ἐπέβαλλον¹⁹.</p>

non nei fatti (gli dei me ne scampino!) [...]».

¹⁸ Trad. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature*, cit., pp. 135-136: «Setne awoke in a state of great heat, his phallus in a . . . , and there were no clothes on him at all. At this moment Setne saw a noble person borne in a litter, with many men running beside him, and he had the likeness of Pharaoh [...] Pharaoh said: "Setne, what is this state that you are in?" He said: "It is Naneferkaptah who has done it all to me!" [...] When Setne came to Memphis he embraced his children, for he found them alive. Pharaoh said to Setne: [...] "Take this book back to Naneferkaptah, with a forked stick in your hand and a lighted brazier on your head" [...]. Setne said: "Naneferkaptah, is there any matter which is shameful?" Naneferkaptah said: "Setne, you know that Ahwere and her son Merib are in Coptos; here in this tomb they are through the craft of a good scribe. Let it be asked of you to undertake the task of going to Coptos and [bringing them] here"».

¹⁹ Trad. COLONNA (a cura di), *Eliodoro*, cit., pp. 163; 165; 215: «Allora mi resi conto che quella donna rappresentava l'inizio delle future sventure che la divinità mi aveva preannunciato e compresi che essa non era che lo strumento del destino e che il demone che si era impadronito di me aveva assunto le sue sembianze come una maschera [...]. Volli punire con l'esilio i miei desideri [...]. Avendo sentito dire che vi era una città greca, Delfi, sacra ad Apollo e santuario di tutti gli altri dei, officina della sapienza,

Come si evince dallo schema soprastante, in entrambe le narrazioni è impiegata la tecnica del metaracconto: nella *Prima Storia di Setne*, essa è funzionale a dissuadere il protagonista dal possesso del libro ed è preliminare all'episodio di Setne e Tabubu; invece, nelle *Storie etiopiche*, tramite Kalasiris, introduce un'ampia sezione narrativa che, facendo ricorso al *flashback*, consente al lettore di ricostruire l'ordine cronologico degli eventi. La scena di Setne e Tabubu è affidata ad un narratore esterno, che espone la vicenda in maniera più estesa e dettagliata, pur non essendone direttamente coinvolto; invece, Kalasiris, in qualità di io narrante, riferisce in maniera stringata la sua versione dei fatti al giovane Cnemone, adottando il suo personale punto di vista: tale circostanza gli consente di commentare l'accaduto e di analizzarlo con senno.

Come si è visto, Setne e Kalasiris appartengono entrambi alla casta sacerdotale egiziana e sono legati ad un tempio menfita, presso il quale si materializza l'apparizione di una donna, destinata a diventare l'oggetto del proprio desiderio. Infatti, entrambi i sacerdoti egiziani sono ammaliati dalla visione di una figura femminile che risponde al *topos* letterario della *femme fatale*: se Tabubu si rivela una figura evanescente, Rhodopis sembra essere una donna reale, che tuttavia assume le sembianze di un'apparizione ingannatrice²⁰. Entrambi gli episodi mettono in risalto la potenza dello sguardo come veicolo della passione amorosa, proponendo l'idea dell'amore che passa attraverso gli occhi, altro motivo topico della letteratura erotica. Tuttavia, le due figure sacerdotali non esplicano il proprio ruolo allo stesso modo: Setne

posta lontano dal tumulto della folla, mi diressi là [...]. Perciò rimettiamoci al destino e agli dei, che hanno il potere di fare e non fare e che mi hanno indotto a fuggire dal mio paese per le ragioni che ti ho spiegato, ma soprattutto, penso, per farmi trovare Cariclea».

²⁰ Si noti, tra l'altro, come la scelta eliodorea del nome di Rhodopis richiami una ben nota tradizione che vede nella donna tracia una popolare figura di prostituta, chiamata anche Dorica: compagna di schiavitù di Esopo, giunse in Egitto per esercitare la professione e fu liberata, grazie ad una grande quantità di denaro, dal mitileneo Carasso, fratello della poetessa Saffo: cfr. soprattutto Hdt. 2.135; Strab. 17.1.33; Athen. 13.596b-c. Per il problema relativo all'identificazione di Rhodopis con Dorica, cfr. C. NERI, *Saffo, testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 553-554. Anche il nome di Tabubu (*ta-bwbwe*) è un nome parlante, legato all'apparizione affascinante della donna: è formato dal prefisso possessivo *ta* ("lei di") e dalla forma *bwbwe*, che, sebbene ancora oggetto di discussione, sembrerebbe rimandare all'idea dello splendere, forse in relazione ad una manifestazione visibile del potere divino; cfr. GRIFFITH, *Stories*, cit., pp. 33; 122 e S. VINSON, *The Names "Naneferkaptah," "Ihweret," and "Tabubue" in the "First Tale of Setne Khaemwas"*, «Journal of Near Eastern Studies», 2009, LXVIII, pp. 283-304: 292-299, secondo cui Tabubu potrebbe evocare l'aspetto contemporaneamente seducente e minaccioso della dea Iside.

si lascia andare completamente alla passione amorosa, mostrando una condotta in linea con l'atteggiamento tracotante già mostrato in precedenza, mentre Kalasiris prende la saggia decisione, che si confà al suo personaggio, di abbandonare Menfi prima di scadere in un comportamento poco adatto alla sua carica²¹.

La sezione conclusiva di entrambi gli episodi rivela la punizione che spetta ai due profeti menfiti. Da un lato, l'umiliazione di Setne, dall'altro lato, la presa di coscienza di Kalasiris realizzano le sventure già preannunciate ai due protagonisti: quando Setne si sveglia, comprende di essere stato ingannato da Naneferkhaptah e, dopo essere giunto a Menfi al cospetto del Faraone, segue le istruzioni di quest'ultimo, a cui in precedenza non aveva prestato ascolto. Per quanto concerne Kalasiris, egli intuisce che Rhodopis era solo uno strumento del destino e rappresentava l'inizio delle sciagure future già annunciate dalla divinità.

Adattamento di un testo narrativo egiziano? Alcune ipotesi

Partendo dai suggestivi spunti di Rutherford e ampliando la sua tesi tramite una dettagliata analisi comparativa dei due testi, mi sembra di poter aggiungere un ulteriore elemento a supporto della loro somiglianza. È degna di nota la funzione che la punizione finale assume sia nell'uno sia nell'altro brano: nell'ottica più ampia dell'intera struttura del racconto, i due episodi sembrano necessari a determinare un ripristino dell'ordine. Nel papiro cairese, l'incontro con Tabubu fa sì che Setne non solo restituisca il libro, ma riunisca per l'eternità la famiglia di Naneferkaptah a Menfi, ristabilendo quel principio di equilibrio che gli egiziani chiamavano *Maat*; nel testo eliodoreo, il castigo che Kalasiris si infligge, per essersi lasciato sedurre da Rhodopis, mette in atto un simile meccanismo, inducendo il profeta menfita ad abbandonare la sua patria e a raggiungere Delfi: tale scelta è funzionale all'incontro con Cariclea e Teagene, condizione indispensabile ad assi-

²¹ L'idea che il non disonorare la carica di sacerdote include anche il controllo sulle passioni sessuali è già presente in Heliod. *Aeth.* 1.19.7, in cui Tiami, figlio di Kalasiris e capo di briganti, intende assegnare a sé stesso la prigioniera Cariclea non per soddisfare il piacere, ma per sposarla: «Ἐπειδὴ γὰρ τὴν πάνδημον Ἀφροδίτην τὸ προφητικὸν ἀτιμάζει γένος, οὐ τῆς καθ' ἡδονὴν χρείας ἀλλὰ τῆς εἰς διαδοχὴν σποράς τήνδε ἑμαυτῷ γενέσθαι διεσκεψάμην». Tuttavia, se la figura di Kalasiris è moralmente integra, il personaggio di Setne si presenta alla maniera di un antieroe, come accade in altre opere narrative egiziane.

curare il ritorno di Cariclea in Etiopia e il suo riconoscimento e, dunque, a garantire lo scioglimento finale del romanzo.

Benché i due episodi ripropongano alcuni *topoi* letterari diffusi nella narrativa fittizia sia egiziana sia greca, non si può negare che lo scheletro dei brani di Setne e Kalasiris presenti una medesima struttura di base.

Pur dovendo procedere con cautela nel momento in cui si propone una comparazione tra testi caratterizzati da un forte iato cronologico e da una certa distanza linguistica e storico-culturale, sembra lecito chiedersi se gli episodi di Setne e Tabubu da un lato, Kalasiris e Rhodopis dall'altro, possano essere interpretati come forme dell'adattamento di un testo narrativo egiziano ad un testo narrativo greco. A giudicare da alcuni dei frammenti superstiti del ciclo delle *Storie di Setne*, in particolare da quelli provenienti dalla Biblioteca del Tempio di Tebtynis²², archivio egiziano da cui deriva la maggior parte delle narrazioni fittizie demotiche di cui conosciamo adattamenti in greco, si può affermare che le *Storie di Setne* abbiano goduto di una loro popolarità anche in epoca imperiale²³: si potrebbe così ipotizzare che, in maniera simile alle altre narrazioni, anche le *Storie di Setne* siano state sottoposte a delle traduzioni in greco e, di conseguenza, che Eliodoro abbia in qualche modo avuto accesso ad una redazione greca del testo prodotta non necessariamente da una tradizione storiografica, come proponeva Rutherford²⁴, ma dall'interesse, da parte di una comunità greco-egizia ormai ibrida, per quella narrativa fittizia in prosa testimone di un intenso processo di interazione culturale, che aveva determinato la circolazione di narrazioni in duplice versione greca e demotica²⁵.

²² Per uno studio complessivo sulla Biblioteca del Tempio di Tebtynis, cfr. K. RYHOLT, *On the contents and nature of the Tebtunis Temple Library. A status report*, in *Tebtynis und Soknopaiou Nesos Leben im römerzeitlichen Fajum*, Akten des internationalen Symposiums (Sommerhausen, 11-13 dicembre 2003), a cura di S. Lippert, M. Schentuleit, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2005, pp. 141-170.

²³ Si ricordi che, tra i testimoni finora noti, tre sono di età romana: *P. British Museum EA 10822v*, *P. Carlsb. 207*, *P. Carlsb. inv. 423 + PSI inv. D 6*; gli ultimi due appartengono alla Biblioteca del Tempio di Tebtynis.

²⁴ Secondo RUTHERFORD, *Kalasiris and Setne*, cit., p. 205, la vicenda di Setne poteva essere stata inserita in alcuni libri dell'opera di Manetone, per trattare la storia del Terzo Periodo Intermedio. Per quanto concerne Manetone, si tratta di un sacerdote di Heliopolis, attivo nei primi anni del regno tolemaico, autore di *Αἰγυπτιακά*, una storia dell'Egitto scritta in greco: la nostra conoscenza dell'opera è parziale ed è dovuta alla tradizione indiretta rappresentata da Giuseppe Flavio (I sec. d.C.), che cita tre narrazioni relative al Secondo Periodo Intermedio e ai primi anni del Nuovo Regno. Si tratta di un'opera in cui le narrazioni si affiancano allo schema cronografico: infatti, come sottolinea DILLERY, *Manetho*, in *The Romance between Greece and the East*, a cura di T. Whitmarsh, S. Thomson, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 38-58: 38, romanzo e storia risultano combinati insieme in Manetone e le sezioni narrative presentano elementi popolari ricorrenti.

²⁵ Questo punto apre anche l'interessante questione riguardo a se (e quanto) queste traduzioni/versioni greche di testi egizi fossero diffuse anche fuori dall'Egitto stesso.

Un'altra ipotesi potrebbe essere invece da ricondurre alla trasmissione orale di singoli motivi letterari egiziani che gli autori greci potevano apprendere anche in assenza di un intermediario scritto²⁶.

È anche possibile, senza entrare in ipotesi più specifiche, che *pattern* narrativi egiziani, diventati popolari, siano stati raccolti e rimaneggiati e, tramite intermediari a noi ancora ignoti, siano confluiti in testi più tardi, come le *Storie Etiopiche* di Eliodoro²⁷.

Pertanto, nonostante resti aperta la questione relativa ai mezzi di trasmissione, mi sembra di poter convalidare, tramite gli argomenti sopra presentati, la tesi di Rutherford circa l'esistenza di paralleli tra i due passi.

Bibliografia

- J.W.B. BARNS, *Egypt and the Greek Romance*, in *Akten des VIII. Internationalen Kongresses für Papyrologie* (Wien, 1955), a cura di H. Gerstinger, V, *Mitteilungen aus der Papyrussammlung der Österreichische Nationalbibliothek*, R.M. Rohrer, Wien 1956, pp. 29-36.

²⁶ Ad esempio, anche l'episodio iniziale del *Romanzo di Alessandro* – in cui Nectanebo II, ultimo Faraone della XXX dinastia egiziana, si reca in Macedonia e seduce Olimpiade nella figura del dio Ammone, divenendo così padre di Alessandro – pare basarsi su un racconto egiziano che potrebbe avere avuto una circolazione orale. Cfr. anche L. KIM, *Orality, folktales and the cross-cultural transmission of narrative*, in *The Romance between Greece and the East*, a cura di T. Whitmarsh, S. Thomson, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 300-321, che rimarca come la circolazione orale delle storie sia stata prevalente in tutti i periodi dell'antichità, e J.E. JAY, *Orality and literacy in the Demotic tales*, Brill, Leiden-Boston 2016 («Culture and History of the Ancient Near East», LXXXI) pp. 345-350, che, analizzando il rapporto tra cultura orale e cultura scritta, nella tradizione delle storie demotiche, sottolinea l'esistenza di una varietà di meccanismi per la trasmissione orale all'interno della comunità greco-egizia.

²⁷ Un caso analogo di motivo narrativo egiziano ricorrente è quello dei *boukoloi*, feroci "bovari" che si rifugiavano nelle paludi del Delta del Nilo. Questi personaggi si incontrano non solo nel romanzo eliodoro, ma anche nelle narrazioni di Achille Tazio, Senofonte Efesio, Longo Sofista e, probabilmente, nei frammenti coloniensi dei *Phoinikika* di Lolliano. Sembra che i *boukoloi* siano identificabili con gli *ἰμ.ω* di una delle narrazioni dell'egiziano *Ciclo di Inaros-Petubastis*, vale a dire la *Battaglia per il beneficio di Ammone*, il cui testimone principale, *P.Spiegelberg*, è ora datato agli inizi del I sec. a.C. (cfr. G. VITTMANN, *Zur Rolle des "Auslands" im demotischen Inaros-Petubastis-Zyklus*, «Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes», 2006, XCVI, pp. 305-337): insieme agli altri manoscritti di età romana, il *Ciclo* trasmette storie verosimilmente risalenti alla prima età ellenistica: cfr. I. RUTHERFORD, *The Genealogy of the Boukoloi: How Greek Literature Appropriated an Egyptian Narrative-Motif*, «The Journal of Hellenic Studies», 2000, CXX, pp. 106-121.

- H. BRUGSCH, *Le Roman de Setnau contenu dans un papyrus démotique du Musée égyptien à Boulaq*, «Revue archéologique», 1867, XVI, pp. 161-179.
- A. COLONNA (a cura di), *Eliodoro. Le etiopiche*, UTET, Torino 2006.
- J. DILLERY, *Manetho*, in *The Romance between Greece and the East*, a cura di T. Whitmarsh, S. Thomson, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 38-58.
- M. ESCOLANO-POVEDA, *The Egyptian Priests of the Graeco-Roman Period. An Analysis on the Basis of the Egyptian and Graeco-Roman Literary and Paraliterary Sources*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2020 («Studien zur spätägyptischen Religion», XXIX).
- S. GOLDBRUNNER, *Der verblendete Gelehrte: Der erste Setna-Roman (P. Kairo 30646): Umschrift, Übersetzung und Glossar*, Gisela Zauzich Verlag, Sommerhausen 2006 («Demotische Studien», XIII).
- F.L. GRIFFITH, *Stories of the High Priests of Memphis*, Clarendon Press, Oxford 1900.
- J.E. JAY, *Orality and literacy in the Demotic tales*, Brill, Leiden-Boston 2016 («Culture and History of the Ancient Near East», LXXXI).
- L. KIM, *Orality, folktales and the cross-cultural transmission of narrative*, in *The Romance between Greece and the East*, a cura di T. Whitmarsh, S. Thomson, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 300-321.
- M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature. Volume III: The Late Period*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1980.
- D. MONTSERRAT, *Sex and Society in Graeco-Roman Egypt*, Routledge, London-New York 1996.
- C. NERI, *Saffo, testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.
- P.J. PARSONS, L. PRAUSCELLO, *P.Oxy. 5481, Isis Romance*, in *The Oxyrhynchus Papyri*, LXXXV, a cura di A. Benaissa, N. Gonis, P.J. Parsons, Egypt Exploration Society, London 2020, pp. 18-29.
- J.F. QUACK, *Ein Setne-Fragment in Marburg (pMarburg Inv. 38)*, «Enchoria», 2006-2007, XXX, pp. 71-74, tav. 33.
- J.F. QUACK, *Isis, Thot und Arian auf der Suche nach Osiris*, in *Demotic Literary Texts from Tebtunis and Beyond*, a cura di K. Ryholt, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2019 («The Carlsberg Papyri 11», V-VII), pp. 77-138.
- J.D. RAY, *Demotic ostraca and other inscriptions from the sacred animal necropolis, North Saqqara*, Egypt Exploration Society, London 2013 («Texts from Excavations», XVI).

- I. RUTHERFORD, *Kalasisir and Setne Khamwas: A Greek Novel and Some Egyptian Models*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1997, CXVII, pp. 203-209.
- I. RUTHERFORD, *The Genealogy of the Boukoloi: How Greek Literature Appropriated an Egyptian Narrative-Motif*, «The Journal of Hellenic Studies», 2000, CXX, pp. 106-121.
- K. RYHOLT, *On the contents and nature of the Tebtunis Temple Library. A status report*, in *Tebtynis und Soknopaiou Nesos Leben im römerzeitlichen Fajum*, Akten des internationalen Symposiums (Sommerhausen, 11-13 dicembre 2003), a cura di S. Lippert, M. Schentuleit, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2005, pp. 141-170.
- W. SPIEGELBERG, *Die demotischen Denkmäler II. Die demotischen Papyrus*, Elsässische Druckerei und Verlagsanstalt, Strassburg 1906 («Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire»).
- W. SPIEGELBERG, *Die demotischen Denkmäler II. Die demotischen Papyrus*, Buchdruckerei M. Dumont Schauberg, Strassburg 1908 («Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire»).
- S. STEPHENS, *Fictions of cultural authority*, in *The Romance between Greece and the East*, a cura di T. Whitmarsh, S. Thomson, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 91-101.
- W.J. TAIT, *P.Carlsberg 207: Two Columns of a Setna-Text*, in *Demotic Texts from the Collection*, a cura di P.J. Frandsen, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 1991 («The Carlsberg Papyri 1»), pp. 19-46, tav. 1-3.
- S. VINSON, *The Names “Naneferkaptah,” “Ihweret,” and “Tabubue” in the “First Tale of Setne Khaemwas”*, «Journal of Near Eastern Studies», 2009, LXVIII, pp. 283-304.
- S. VINSON, *The Craft of a Good Scribe. History, Narrative and Meaning in the First Tale of Setne Khaemwas*, Brill, Leiden 2018.
- G. VITTMANN, *Zur Rolle des “Auslands” im demotischen Inaros-Petubastis-Zyklus*, «Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes», 2006, XCVI, pp. 305-337.
- T. WHITMARSH, S. THOMSON (a cura di), *The Romance between Greece and the East*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

4. TRANSMEDIALITÀ

Adattare e Non Adattare Albert Camus: l'esempio di Abd Al Malik

Francesca Aiuti

Università degli Studi Roma Tre

This paper aims to analyze and discuss the appropriation and adaptation of Albert Camus' philosophy and works in the music of French-Congolese rapper Abd Al Malik. In particular, we will see how the adaptation of Camus' work in Abd Al Malik's music is not just its transformation into another form and medium, but it is also a translocation to different social, cultural and historical contexts. Thus, we will conclude that in Abd Al Malik's music the adaption of Camus' entire philosophy is an appropriative and transformative gesture to respond to societal needs and changes. It is, in Linda Hutcheon's words, a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary.

Adattamento, intermedialità, musica rap, Albert Camus, Abd al Malik

Introduzione

Per Linda Hutcheon, il termine adattamento «refer[s] to both a product and a *process* of creation and reception»¹. L'enfasi sul concetto di "processo" è fondamentale per comprendere che gli adattamenti non sono mai delle semplici riproduzioni di opere precedenti, ma co-

¹ LINDA HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006, p. XIV. Cor-sivo nostro.

stituiscono «a creative and an interpretative act of appropriation»² attraverso cui un nuovo attore culturale compie una «re-mediation», «a recoding into a new set of conventions as well as signs»³. Gérard Genette è stato tra i primi a considerare le relazioni di tipo ipertestuale come delle operazioni trasformative, capaci «de relancer costamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens»⁴. Tale capacità trasformativa emerge ancor più nel momento in cui la relazione ipertestuale implica il passaggio da un medium a un altro, dal momento che, come hanno sottolineato Jay David Bolter e Richard Grusin, ri-mediare vuol dire anche riformare:

The word [rimediation] derives ultimately from the Latin *remederi* – “to heal, to restore to health”. We have adopted the word to express the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another⁵.

Ri-mediare implica una riforma non solo del mezzo, ma anche del contenuto che esso veicola e diffonde: «a medium is that which remedies. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real»⁶. Di conseguenza, l’adattamento permette nuovi modi di «engaging, telling, showing, and interacting with stories»⁷. Nel presente studio, intendiamo riflettere sulla dinamicità dell’operazione di adattamento attraverso l’analisi della rimediazione dell’opera e della poetica di Albert Camus nel rap di Abd Al Malik⁸, artista fran-

² Ivi, p. 8.

³ Ivi, p. 16.

⁴ GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982, p. 453.

⁵ J.D. BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding new media*, MIT University Press, Cambridge & London 2000, p. 60.

⁶ Ivi, p. 65.

⁷ LINDA HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, cit., p. 27.

⁸ Dopo aver fondato con il fratello e il cugino il gruppo rap N.A.P. (New African Poets), con cui realizza gli album *La racaille sort un disque* (1996), *La fin du monde* (1998) e *À l’intérieur de nous* (2000), Abd Al Malik intraprende la propria carriera artistica con l’album da solista *Le face à face des cœurs* (2004). Nello stesso anno pubblica il suo primo libro autobiografico, *Qu’Allah bénisse la France*, di cui lui stesso realizzerà l’adattamento cinematografico nel 2014. Nel 2006 esce il suo secondo album, *Gibraltar*, che sarà premiato alle *Victoires de la musique*, nella categoria “musiques urbaines”, soprattutto per la canzone “Les autres”. Nel 2008, in collaborazione con il collettivo Béni-Snassen, realizza l’album *Spleen et Idéal* e, da solo, l’album *Dante*. Nello stesso anno è insignito del titolo di “Chevalier dans l’ordre des Arts et Lettres” dalla ministra della cultura Christine Albanel. Nel 2009 comincia a collaborare con il compositore Gérard Jouannest, accompagnatore di Jacques Brel e marito di Juliette Gréco, con la quale stringe una profonda amicizia, come mostrano le canzoni “Juliette et Roméo” e

cese di origini congolese. Come ha sottolineato Mike Ingham, «Popular song is a genre that is characterized by adaptation and appropriation practices, in much the same way that other creative media and literary and screen genres are»⁹. In particolare, vedremo in un primo momento come il pensiero filosofico e poetico racchiuso in *L'Envers et l'endroit*, vero e proprio testamento spirituale di Camus scritto all'età di soli ventidue anni, riemerge nella musica di Abd Al Malik, soprattutto nel primo album *Le face à face des cœurs* (2004), per divenire tanto un modello *a cui adattarsi* quanto una leva di trasformazione estetica ed etica *adatta(ta)* alle esigenze del suo interprete. In un secondo momento, infatti, analizzeremo come il pensiero artistico impegnato di Abd Al Malik segue l'evoluzione filosofica dell'opera camusiana. Il nostro obiettivo, infine, sarà comprendere la specificità dell'adattamento letterario nel rap di Abd Al Malik. Come sostiene d'altronde Kamilla Elliot, teorizzare l'adattamento secondo un metodo unico è problematico, perché «we define, taxonomize, and theorize adaptation *adaptively*»¹⁰.

Ritrovare la luce nell'oscurità: *L'Envers et l'endroit* e *Le face à face des cœurs*

Cosa può legare uno scrittore e filosofo del XX secolo, premio Nobel per la letteratura nel 1957, e un rapper contemporaneo? Oltre ad essere una relazione artistica, quella tra Albert Camus e Abd Al Malik è una relazione esistenziale. Li accomuna, infatti, la marginalità e la precarietà sociale in cui sono cresciuti e in cui hanno elaborato il proprio pensiero poetico e filosofico.

“Juliette Gréco”. Nello stesso anno pubblica il secondo libro, *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*. L'anno dopo, il 2010, vede la comparsa dell'album *Château Rouge*. Nel 2012, esce il libro *Le dernier français*. Il 2015 è l'anno dell'album *Scarifications*. Segue, nel 2016, la pubblicazione del libro *Camus, L'art de la révolte*, che nel 2018 darà vita all'omaggio musicale, sotto forma di spettacolo teatrale, *Abd Al Malik rencontre Albert Camus. L'Art et la révolte*, da cui avrà a sua volta origine l'album *L'art et la révolte*. Del 2019 è l'ultimo libro-album CD *Le Jeune Noir à l'épée*, titolo ispirato al quadro del pittore del XIX secolo Pierre Puvis de Chavannes, e la messa in scena e in musica di *Les Justes* di Albert Camus. Nel 2021, infine, dà alle stampe il suo ultimo libro *Réconciliation. Comment faire peuple au XXI^e siècle*.

⁹ MIKE INGHAM, *Popular Song and Adaptation*, in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, a cura di Thomas Leitch, Oxford University Press, New York 2017, pp. 324-339: 324.

¹⁰ KAMILLA ELLIOT, *Theorizing Adaptation*, Oxford University Press, New York 2020, p. 7.

Abd Al Malik, nome che Régis Fayette Mikano ha assunto al momento della sua conversione all'Islam, è nato a Parigi nel 1975. In seguito, ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza con la madre, divorziata dal marito, e i suoi fratelli e sorelle a Strasburgo, nel quartiere periferico del Neuhof. Come lui stesso racconta nella sua autobiografia *Qu'Allah bénisse la France*, la cité del Neuhof in cui è cresciuto è una zona malfamata e marginalizzata, destinata principalmente agli immigrati:

La vie de ces expatriés du Congo et du Zaïre oscillait entre vice et vertu, entre espoir et résignation. Pour la plupart la France était un théâtre, une scène figée, où ils étaient à peine acteurs; eux n'étaient plus que des bouts d'Afrique vidés de son esprit et jetés à la dérive. C'est sur le terreau de la cité, en me nourrissant de cette culture aliénée, que je devais grandir.¹¹

Per Didier Lapeyronnie, le periferie francesi si presentano proprio come un «teatro»¹² coloniale in cui gli abitanti sono cristallizzati in una serie di categorie peggiorative attribuite dalla società dominante del centro. Come osserva Abd Al Malik, il vero problema delle periferie è proprio «le déterminisme, la conscience d'un destin indépassable»¹³. La frattura sociale è così aumentata da una «frattura coloniale» che tende a isolare e alienare gli individui provenienti dalle ex-colonie nelle zone urbane periferiche, senza dare vita alla «hybridity» auspicata da Homi K. Bhabha¹⁴. All'interno di tale contesto, il giovane Abd Al Malik, inizialmente coinvolto nelle attività criminali degli «enfants soldats»¹⁵ del quartiere, trova nella fede e nella letteratura una via di fuga e di salvezza. È in questo momento che egli scopre in Camus un suo alter-ego. Come lui, infatti, Camus è cresciuto in condizioni precarie a Algeri, allora dipartimento francese. Rimasto solo con la madre dopo la morte del padre nella prima battaglia della Marna e malato di tubercolosi fin da bambino, il giovane Camus ha opposto, attraverso la scrittura, la luce e la vita al buio e alla miseria, conciliando «il rovescio e il dritto». Nella sua prima opera, *L'Envers et L'Endroit*, raccolta di saggi scritti tra il 1935 e il 1936, Camus rappresenta infatti «ce monde de pauvreté et

¹¹ ABD AL MALIK, *Qu'Allah bénisse la France*, Albin Michel, Paris 2004, p. 20.

¹² Cfr. DIDIER LAPEYRONNIE, *La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers*, in *La fracture coloniale. Une crise française*, a cura di P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, La Découverte, Paris 2005, pp. 209-218.

¹³ ABD AL MALIK, *Qu'Allah bénisse la France*, cit., p. 81.

¹⁴ Cfr. HOMI K. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994, p. 4.

¹⁵ ABD AL MALIK, *Soldat de plomb*, in *Gibraltar*, Atmosphériques/Universal 2006.

de lumière où [il a] longtemps vécu»¹⁶ e che è divenuto «[la] source»¹⁷ di tutta la sua filosofia esistenziale. Cresciuto sotto il sole di Algeri e avendo vissuto, al tempo stesso, la sua miseria, Camus è riuscito a trarre da entrambi una lezione di forza e di comprensione delle dinamiche storiche e sociali inegualitarie: «[l]a misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'histoire; le soleil m'apprit que l'histoire n'est pas tout»¹⁸. La povertà e la miseria, che hanno insegnato a Camus non «le ressentiment, mais une certaine fidélité, au contraire, et la ténacité muette»¹⁹, rappresentano dunque per lui uno stimolo alla riflessione e alla volontà di agire contro le ingiustizie e le disparità che regolano la società umana. La volontà, cioè, di rivoltarsi, di essere un *Homme révolté*:

La pauvreté [...] n'a jamais été un malheur pour moi: la lumière y répandait ses richesses. Même mes révoltes en ont été éclairées. Elles furent presque toujours, je crois pouvoir le dire sans tricher, des révoltes pour tous, et pour que la vie de tous soit élevée dans la lumière.²⁰

Dall'essere «creux et vide»²¹, Camus ha allora imparato a ritrovare sé stesso nell'ombra attraverso la «seule lueur naissante»²² della rivolta:

Qui suis-je et que puis-je faire, sinon entrer dans le jeu des feuillages et de la lumière? Être ce rayon où ma cigarette se consume, cette douceur et cette passion discrète qui respire dans l'air. Si j'essaie de m'atteindre, c'est tout au fond de cette lumière. Et si je tente de comprendre et de savourer cette délicate saveur qui livre le secret du monde, c'est moi-même que je trouve au fond de l'univers. Moi-même, c'est-à-dire cette extrême émotion qui me délivre du décor.²³

Rivoltarsi, accettando le contraddizioni del mondo, vuol dire per Camus scoprire «l'amour de vivre» proprio nel «désespoir de vivre»²⁴.

Nel leggere *L'Envers et l'endroit*, Abd Al Malik si rispecchia subito in Camus:

¹⁶ ALBERT CAMUS, *L'Envers et l'Endroit*, in ID., *Œuvres*, Gallimard, Paris 2013, pp. 93-132: 96.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 98.

²⁰ *Ivi*, p. 96.

²¹ *Ivi*, p. 118.

²² *Ivi*, p. 131.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p. 129.

Ce Camus dont je faisais la connaissance est avant tout un homme, un être de chair et de sang. L'exact contraire d'une figure de papier, c'est un miroir. Une figure christique qui ne parle ni le langage du martyr, ni celui du divin, du saint ou du prophète. Sa transcendance est ailleurs, et se loge pourtant dans cette famille monoparentale où j'évolue, la vétusté âpre de cet immeuble où je vis, et la joie lumineuse de cette banlieue, cette cité, ce quartier populaire de l'est de la France où je grandis dans les années 1980 et 1990.²⁵

Per il suo primo album solo, *Le face à face des cœurs*, Abd Al Malik si ispira così direttamente alla prima opera di Camus, in cui lo colpisce in particolare «la façon qu'il a de magnifier les sens, la lumière, la chaleur [qui] le rend encore plus vivant»²⁶. Anche lui, infatti, all'inizio del suo album è alla ricerca di possibili «traces de lumière» che possano aiutarlo ad accettarsi, a dare senso e scopo alla propria esistenza:

Traces de lumière
Ma voix se baisse parce que mon cœur se tait
Je le sais, le bruit n'est que silence

J'sais pas si vous le sentez
Piégé comme un animal
J'sais plus à quoi me cramponner

Je viens d'où, où est-ce que je vais
Qu'est-ce que j'en sais
Ces questions, plus je me les pose
Plus je souffre

Moi, moi
J'ai honte de parler de ma différence
S'ils me quittent, l'absence se muera en souffrance
Plus grande encore que celle qui me vide
Qu'est-ce que j'ai, qu'est-ce que j'ai pas
Qui je suis, qui je suis pas
Je m'enfoncé chaque jour un peu plus
Dans ce trou qui se prend pour moi-même [...].²⁷

Leggere Camus lo porta a comprendere la necessità di abbandonare la paura «de [s]'engager, [...] d'être [soi-même]»²⁸, la quale «trouble

²⁵ ABD AL MALIK, *Camus, l'art de la révolte*, Fayard, Paris 2016, pp. 40-42.

²⁶ GILLES HEURÉ, *Abd Al Malik: "A 12 ans, je m'imaginai discuter avec Camus en bas de mon immeuble"*, «Telerama», 26 febbraio 2017, <https://www.telerama.fr/sortir/abd-al-malik-a-12-ans-je-m-imaginai-discuter-avec-camus-en-bas-de-mon-immeuble,154478.php> (30 novembre 2022).

²⁷ ABD AL MALIK, *Traces de lumière*, in *Le face à face des cœurs*, Atmosphériques/Universal 2004.

²⁸ ABD AL MALIK, *Pourquoi avoir peur ?*, in *Le face à face des cœurs*, Atmosphériques/

trop souvent la lueur des [...] jours»²⁹. «Dans l'obscurité de [ses] craintes»³⁰, Abd Al Malik capisce di dover «laisse[r] entrer la clarté de l'espoir»³¹ poiché, come sostiene Camus, «le grand courage, c'est de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort»³². Un insegnamento che il rapper assimila e riadatta nel brano "L'envers & l'endroit":

Hé boy le monde te calomnie et toi tu restes endormi
 Il faut ouvrir les yeux maintenant Boy
 Tu dois rester toi-même et rentrer dans le système [...]
 Mais c'est en nous que la fin d'l'histoire fallait voir
 Faut bien que tu saches que quand on t'aime pas, sûr on te comprend pas
 Toujours l'Amour le thème pour qu'enfin tous on se comprenne,
 Il faut qu'on se complète, on construit peu quand on conteste [...]
 En moi-même je prospecte parce que la vie s'envole à chaque heure
 Sors du monde des ombres, la haine te mène à l'erreur
 Maintenant je sens la bise de la brise maintenant qu'est parti la crise
 Maintenant je me lève ma musique c'est ma valise.³³

Aprire gli occhi su sé stessi, accettandosi e accettando le contraddizioni del mondo, vuol dire opporre all'odio la lotta per l'amore e la solidarietà. Una lotta portata avanti attraverso la scrittura, l'arte, la musica. Per Camus, «il n'y a que l'amour qui nous rende à nous-mêmes»³⁴. Di conseguenza, «les quatre conditions du bonheur [sont]: la vie en plein air, l'amour d'un autre être, l'absence d'ambition, la création». La rivolta camusiana porta dunque l'uomo a conoscersi come essere complesso e abitato da contrasti per poter, in seguito, «déborder»³⁵ da sé e «se dépasser en autrui»³⁶. Anche Abd Al Malik, ispirandosi a Camus, decide così d'ora in poi di intraprendere con la propria musica una rivolta in nome della libertà, della tolleranza e dell'unità. Anche nei suoi successivi album, infatti, il rapper si impegna a «tendre au fraternel», «se lancer dans une affaire universelle»³⁷:

En farfouillant un peu, j'ai trouvé une édition originale de [...] Camus

Universal 2004.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² ALBERT CAMUS, *L'Envers et l'Endroit*, cit., p. 132.

³³ ABD AL MALIK, *L'Envers & l'endroit*, in *Le face à face des cœurs*, Atmosphériques/Universal 2004.

³⁴ ALBERT CAMUS, *L'Envers et l'Endroit*, p. 120.

³⁵ ALBERT CAMUS, *L'Homme révolté*, in ID., *Œuvres*, cit., pp. 845-1080: 861.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ ABD AL MALIK, *Gilles écoute un disque de rap et fond en larmes*, in *Dante*, Universal Music Division Barclay 2008.

[...]. Ce qui est sûr, c'est que j'ai pris une grande décision, ça a été comme ça, comme une révélation! Je me suis dit, comme si je réalisais dans ma chair et dans mes tripes que j'étais la France, comme si j'étais un truc inédit et connu en même temps, une sorte d'identité collective, que fallait à partir de maintenant que je représente.³⁸

Autoproclamatosi attraverso la sua musica «Roi de France»³⁹, con allusione anche alla radice latina *rex* contenuta nel suo nome di nascita Régis, il rapper si impegnerà così d'ora in poi a sensibilizzare sull'importanza dell'accettazione delle differenze, della cooperazione e dell'amore altrui:

Jusqu'à mon dernier souffle, ok
 Donner de l'espoir à ceux
 Qui n'en ont pas, qui n'en
 Ont plus, le monde est ainsi
 Fait: chacun se replie sur
 Ses peines et la haine veut
 Nous faire croire qu'on est
 Tous seuls à croire en
 L'avènement de la
 Possibilité d'un monde
 Meilleur, errant savamment
 Dans l'ignorance de l'Autre
 Je te ferai nous aimer
 Seul l'Amour peut sauver
 L'humanité.⁴⁰

Un amore che intende ridare speranza, dignità e visibilità in primis agli abitanti delle periferie, mettendone in risalto la luce, come si evince dal brano, sempre ispirato all'*Envers et l'endroit* di Camus, "La pauvreté et la lumière":

Il faudrait rendre hommage
 Au solaire de la majorité
 Des habitants des cités HLM
 Il faut le répéter sans cesse
 A ceux qui nous pensent
 Comme des bêtes
 Que dans ces tours, ces
 Bars et ces immeubles
 Tout le monde sait bien que
 L'amour est à la fois le

³⁸ ABD AL MALIK, *Le Dernier Français*, Cherche Midi, Paris 2012, p. 141.

³⁹ ABD AL MALIK, *Roi de France*, in *Scarifications*, [PIAS] Le Label 2015.

⁴⁰ *Ibid.*

Début et la fin du parcours,
 La lumière au Neuhof ne
 Vient pas du soleil en été
 Elle jaillit du goudron noir
 Et crépite dans les graviers⁴¹

Come Camus, Abd Al Malik lotta contro il determinismo sociale celebrando la luce e il calore africani che ogni immigrato porta in sé e ribadendo il legame viscerale con il territorio dell'infanzia.

Sia nel primo Camus che nel primo Abd Al Malik si ritrova così il nucleo costitutivo e essenziale del loro pensiero comune di rivolta, il concetto del «Je me révolte, donc nous sommes»⁴² dell'*Homme Révolté*. Una rivolta che, come abbiamo visto, nasce da un'azione di «volte-face»⁴³, di scoperta, cioè, di valori positivi da difendere anche in condizioni svantaggiose. Grazie all'atto creativo, entrambi riscoprono la luce nell'oscurità, giungendo alla nuova visione, «soudain éclatante, qu'il y a dans l'homme quelque chose à quoi l'homme peut s'identifier»⁴⁴.

Adattare a sé la rivolta camusiana: *L'art et la révolte* e *Les Justes*

Nel capitolo precedente abbiamo cercato di mostrare come ciò che Abd Al Malik riprende da Camus è la stretta connessione tra fragilità e incongruenza della dimensione umana e impegno. Un impegno che, a sua volta, non può essere svincolato dall'arte. Abd Al Malik decide così di rinnovare l'impegno di Camus, diffondendo il suo messaggio attraverso nuovi e molteplici canali. Nel 2013, il rapper ha reso infatti omaggio a Camus nello spettacolo musicale *L'Art et la révolte* al Grand Théâtre de Provence di Aix-En-Provence. Accompagnato dall'orchestra, il rapper ha declamato una serie di testi liberamente ispirati all'opera di Camus, raccolti poi in un album discografico omonimo. Nell'atto/brano primo, l'attore e politico socialista Jacques Martial, originario della Guadalupa, legge un estratto del "Discours de Suède", pronunciato da Camus in seguito all'ottenimento del Premio Nobel per la Letteratura nel 1957. Tra creazione e rivolta, solitudine e solidarietà, Camus vi espone, come nella prefazione di *L'Envers et l'endroit*, la sua concezione

⁴¹ ABD AL MALIK, *La pauvreté et la lumière*, in *L'art et la révolte*, 2018.

⁴² ALBERT CAMUS, *L'Homme révolté*, cit., p. 861.

⁴³ Ivi, p. 855.

⁴⁴ *Ibid.*

dell'artista nella società. Segue poi il brano "Actuelles IV", dedicato ad Amnesty International, una ripresa di Abd Al Malik degli *Actuelles*, insieme di articoli politici scritti da Camus tra il 1950 e il 1958 in cui, in un clima post-bellico, lo scrittore intende «servir la dignité de l'homme par des moyens qui restent dignes au milieu d'une histoire qui ne l'est pas»⁴⁵. Lottare per la dignità umana vuol dire per Camus «être tiré du côté de ceux, quels qu'ils soient, qu'on humilie et qu'on abaisse. Ceux-là [qui] ont besoin d'espérer»⁴⁶. Come Camus e come l'organizzazione Amnesty International, Premio Nobel per la pace nel 1977, Abd Al Malik si schiera dalla parte dei più demuniti:

J'aimerais ici entendre le souffle du soleil parler le langage de
l'aube naissante, la promesse de tous les lendemains qui
chantent en chœur
J'aimerais tant dire: "C'est bientôt fini!" à toi qui hurle à la lune
ta souffrance, la tendresse de tous ceux qui n'ont d'œil que celui
du cœur
Des gens qui perdent lentement leur avenir à force de se tuer au
labeur
des gens qui payent comptant ce que d'autres ont commis
comme erreur
Des gens qui pleurent leurs rêves tués au grand jour,
recroquevillés dans l'obscur du regret
des gens qui ayant assez de mourir à petit feu en viennent à
s'immoler
Et ces «papiers messieurs, s'il vous plait!» incessants
Et ces irrespects de l'humanité des gens qui ne sont pas blancs
Et c'est le regard qu'on ne porte même plus à notre semblable
Et c'est la dignité même qui devient une valeur jetable.⁴⁷

Alla maniera di Camus, che affermò di «trop bien sentir [ses] ressemblances avec tous les hommes»⁴⁸, Abd Al Malik lancia un messaggio in difesa dei diritti di tutti gli uomini «qui pleurent leurs rêves tués au grand jour, recroquevillés dans l'obscur du regret»⁴⁹. Troviamo qui, di nuovo, un rimando al classico motivo camusiano del binomio luce-oscurità, con un possibile riferimento anche all'omicidio che compie Mersault, protagonista dell'*Étranger*, sotto il sole cocente. Il primo atto, dedicato alla prima parte dell'opera di Camus, contiene anche i bra-

⁴⁵ ALBERT CAMUS, *Actuelles*, in ID., *Essais*, Gallimard, Paris 1965, p. 279.

⁴⁶ Ivi, p. 300.

⁴⁷ ABD AL MALIK, *Actuelle IV (à Amnesty International)*, in *L'art et la révolte*, 2018.

⁴⁸ ALBERT CAMUS, *Vers le Dialogue (1946)*, «Panarchy», <https://www.panarchy.org/camus/dialogue.html> (26 novembre 2022).

⁴⁹ ABD AL MALIK, *Actuelle IV (à Amnesty International)*, cit.

ni “La pauvreté & la lumière”, già citato nel primo paragrafo e ispirato all’*Envers et l’endroit*, “Stockholm”, che fa riferimento al “Discours de Suède” e “La nuit à Naima”. Quest’ultimo, ispirato al capitolo «Le vent à Djémila» delle *Noces* di Camus, raccolta di saggi autobiografici scritti tra il 1936 e il 1937, ne riprende l’incipit:

Il est des lieux où meurt l’espoir pour que naisse une vérité qui est sa négation même. Lorsque je suis allé à Djémila, il y avait du vent et du soleil, mais c’est une autre histoire.

Ce qu’il faut dire d’abord, c’est qu’il y régnait un grand silence lourd et sans fêlure – quelque chose comme l’équilibre d’une balance.⁵⁰

Nella canzone di Abd Al Malik, l’anafora dell’espressione «Il est des lieux» costituisce la parte strutturante del testo:

Il est des lieux où les voix sont des silences, où des voiles de lumières nous tiennent à distance
 Il est des lieux où les astres se ramassent à même le sol où les animaux pleurent avec les hommes
 Il est des lieux où le langage est solaire puisque la demeure est polaire
 Il est des lieux où les tables sont toujours déployées en ton honneur
 Il est des lieux où la générosité toujours exulte de bonheur
 J’ai entendu parler de Naima, j’ai rêvé de Naima, j’ai cru te voir
 Naima, je suis allé à Naima, par une piste qui descendait au ciel.⁵¹

L’atto secondo si apre invece con un estratto del *Malentendu* di Camus, opera teatrale in tre atti, parte del ciclo dell’assurdo, rappresentata per la prima volta il 24 giugno 1944 al Théâtre des Mathurins di Parigi:

Et cette maison n’est celle de personne
 S’il avait compris cela plus vite il se serait épargné et nous aurait évité de lui apprendre que cette chambre est faite pour qu’on y dorme, et ce monde pour qu’on y meurt.⁵²

Nell’opera, in cui si racconta il dramma familiare di Jan, rientrato dopo anni a casa dalla madre e dalla sorella senza svelare la propria identità e inconsapevole del fatto che entrambe vivono affittando delle

⁵⁰ ALBERT CAMUS, *Noces*, in ID., *Œuvres*, cit., pp. 139-175: 147.

⁵¹ ABD AL MALIK, *La nuit à Naima*, in *L’art et la révolte*, 2018.

⁵² ABD AL MALIK, *Deuxième acte (feat. JACQUES MARTIAL)*, in *L’art et la révolte*, 2018.

camere a uomini che poi uccidono per deprederli, il tema dell'assurdo e del malinteso si lega a quello della mancanza d'amore materno. Dopo l'intro all'atto secondo, Abd Al Malik inserisce infatti il brano "Le malentendu", nel quale adatta a sé tale discorso:

M'aimes-tu encore vraiment?
 Je veux dire comme avant quand je le sentais si fort
 Que je n'en revenais pas que quelqu'un comme moi puisse être
 Aimé par toi
 D'être sur ce chemin-là que j'emprunte plus me rendait
 Capable de tout
 Heureux d'être ce fou qui pleurait à ta vue
 M'aimes-tu encore? M'aimes-tu encore? M'aimes-tu encore
 Vraiment?
 Est-ce que notre histoire est finie, finie, finie?
 Dis-moi
 Maintenant je reste là devant ta porte comme un chien qu'on
 Interdit d'entrer
 Et j'aboie mais ça ne te fais même pas me regarder.⁵³

Da intima e individuale, tale mancanza d'amore diventa tanto in Camus quanto in Abd Al Malik metafora centrale delle ingiustizie e delle assurdità che caratterizzano le loro diverse epoche e che sono alla base del pensiero di rivolta di entrambi. In *La Peste*, primo romanzo del ciclo della rivolta pubblicato nel 1947, l'epidemia che isola dal mondo la città di Oran, in Algeria, è infatti simbolo di una perdita d'amore e di valori comuni che Camus ha visto nella guerra e nell'ascesa del nazismo:

Notre amour sans doute était toujours là, mais, simplement, il était inutilisable, lourd à porter, inerte en nous, stérile comme le crime ou la condamnation. Il n'était plus qu'une patience sans avenir et une attente butée.⁵⁴

Abd Al Malik ricontestualizza l'opera camusiana adattandola ai problemi vissuti principalmente dalla popolazione nera in Francia, spesso tenuta ai margini e confinata negli spazi periferici. Lo spettacolo e l'album *L'Art et la révolte* terminano, infatti, con il brano "La Peste", in cui l'artista afferma:

⁵³ ABD AL MALIK, *Le malentendu*, in *L'art et la révolte*, 2018.

⁵⁴ ALBERT CAMUS, *La Peste*, in ID., *Œuvres*, cit., pp. 495-681: 520.

[...] quand les rats remontent à la surface
 ne faut-il pas y voir un signe
 peut-être se poser d'autres questions
 que celles que se posent les journalistes
 est-ce la peste, la poisse
 ou bien la chance?
 Est-ce la tess [cité], l'angoisse ou
 Bien la France? [...]
 Les plus blancs rougissent en premier
 La priorité: éradiquer l'épidémie
 Avant qu'elle ne puisse se propager.⁵⁵

Nel romanzo di Camus, la peste è annunciata proprio nel momento in cui il dottor Bernard Rieux «sortit de son cabinet et buta sur un rat mort, au milieu du palier»⁵⁶. Il rapper riprende dunque l'immagine camusiana per annunciare però il diffondersi di un'altra minaccia al vivere collettivo: il razzismo. Nella canzone vi è infatti una corrispondenza tra la città del romanzo, Oran, e le periferie di oggi: «l'exception est la règle des imbéciles/Sinon personne ne nous aurait isolés du centre-ville»⁵⁷. L'odio è dunque una «bombe à désamorcer»⁵⁸ attraverso l'arte e la rivolta, a costo di immolare la propria vita per il bene dell'umanità. Ciò emerge in un'altra opera teatrale di Camus, *Les Justes*, rimessa in scena anche da Abd Al Malik nel 2019 al Théâtre du Châtelet di Parigi. Rappresentato per la prima volta il 15 dicembre 1949, il dramma racconta un episodio della rivoluzione bolscevica: l'attentato del partito socialista-rivoluzionario russo del 1905 ai danni del gran duca Serge, despota di Mosca. Protagonista è il rivoluzionario Yanek, il quale è pronto a «payer ce qu'il faut» per «bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera [...] pour que la terre se recouvre enfin d'innocents»⁵⁹, pur consapevole di diventare lui stesso un criminale. Abd Al Malik riadatta il dramma mettendo in scena tanto degli attori professionisti quanto dei ragazzi del comune periferico di Saint-Denis i quali, nel formare un coro all'interno della rappresentazione, declamano parole di uguaglianza e di giustizia. La recitazione, inoltre, è accompagnata da una base musicale composta da Bilal, fratello

⁵⁵ ABD AL MALIK, *La Peste*, in *L'art et la révolte*, 2018.

⁵⁶ ALBERT CAMUS, *L'Homme révolté*, cit., p. 499.

⁵⁷ ABD AL MALIK, *La Peste*, cit.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ ALBERT CAMUS, *Les Justes*, in ID., *Œuvres*, cit., pp. 781-832: 818.

di Abd Al Malik, e Wallen, moglie del rapper e artista a sua volta. Ne risulta un'opera che alterna parola e musica, a cavallo tra rap e slam. Un'opera che, soprattutto, ha l'obiettivo di dare spazio a nuove voci attraverso la riformulazione del pensiero di Camus, il quale ha dedicato la propria vita e la propria arte a militare per la solidarietà tra gli esseri umani. Riappropriandosi il pensiero di Camus, Abd Al Malik cerca così di rinnovarne l'impegno politico adattandolo ai problemi e alle esigenze della società attuale. Come afferma in un'intervista, infatti, l'atemporalità del messaggio di Camus risiede proprio nel sensibilizzare la collettività ad agire per la tutela dei propri diritti:

Il va privilégier l'intelligence, le juste-milieu, le dialogue. Il va dire que même si tout se délite autour, on doit exercer au mieux son métier d'homme. On ne doit rien attendre des autres, on doit agir. [...] On est très forts dans le constat. On est très forts pour décrire l'obscurité mais on est rares à allumer des bougies⁶⁰.

Adattare la luce e la rivolta di Camus consiste dunque in un'operazione tanto estetica quanto etica.

Tra «intertextualité, cuts de DJs, citations façon samples de rap»: tra adattamento e rimodellamento decostruzionista

Nel 2016, Abd Al Malik ha dedicato un libro ad Albert Camus, intitolato *Camus, l'art de la révolte*. Al suo interno, l'artista riprende quella che egli definisce «la mystique laïque d'Albert Camus»⁶¹ attraverso una serie di citazioni, di racconti, di canzoni e di fotografie. Lui stesso definisce in questi termini tale scelta formale:

Brouiller la narration linéaire et conventionnelle: collages, intertextualité, cuts de DJs, soupirs et demi-soupirs, citations façon samples de rap.

Une partition de mots. Un hymne au hip-hop et à l'esthétique du multiple. Une harmonie du divers où la narration, interrompue souvent, sonnerait jusqu'au bout.⁶²

⁶⁰ A.H., *Abd Al Malik: "Camus est un grand frère, un modèle"*, «Europe1», 7 novembre 2016, <https://www.europe1.fr/culture/abd-al-malik-camus-est-un-grand-frere-un-modele-2892923> (25 novembre 2022).

⁶¹ ABD AL MALIK, *Camus, l'art de la révolte*, cit., p. 9.

⁶² Ivi, pp. 29-30.

L'opera artistica di Abd Al Malik si relaziona dunque a quella di Albert Camus attraverso dei legami di intertestualità, intermedialità e adattamento. Come spiega il rapper, il passaggio dell'opera e della filosofia camusiana dal testo alla performance musicale è in realtà, per lui, un modo di mettere in risalto una scrittura che disarmava e sa farsi amare proprio per il suo essere profondamente umana, viscerale e «carnale»:

Il [Camus] a une rigueur intellectuelle qui n'est pas antinomique avec la souplesse du corps, sa sensualité. [...] La première fois, je l'ai entendu autant que lu. Camus se lit à voix haute. D'ailleurs, quand on l'entend parler, avec ce débit particulier, on pense à un slam. Et puis son rapport charnel aux mots, sa poésie font que son écriture est visuelle, palpable et oriente ma manière d'écrire. Quand j'écris, je réfléchis aux textes, à ce qu'ils impliquent. Camus est une colonne vertébrale, un tuteur au sens où il permet de grandir droit⁶³.

Abd Al Malik alterna spesso rap e slam, forma di poesia declamata su una base musicale o priva di accompagnamento. Egli adatta dunque a sé e alla sua arte l'opera di Camus e, allo stesso tempo, si adatta a essa, sfruttandone le potenzialità espressive e facendola diventare più intensa e pluridimensionale. Centrale è così la dialettica tra identità e alterità. Questa strategia intertestuale e intermediale crea una forte copresenza e correlazione tra i due artisti, uniti da un dialogo intertemporale e intergenerazionale:

[...] le hip-hop allait [...] donner une poésie inédite aux ramifications ancestrales pour repenser le monde, et lui donner les moyens artistiques, intellectuels et spirituels, de faire du neuf avec de l'ancien. Bref, de réinventer les notions d'identité, de vivre ensemble et de transmission, en France et dans le reste du monde occidental⁶⁴.

In questo modo, il rapper promuove “un'estetica del molteplice” che vuole rispecchiare la pluralità e complessità che caratterizzano la società contemporanea. Egli descrive la sua attività creatrice proprio come un'operazione di assemblaggio:

Ce sont les côtés initiatiques et déconstructionnistes qui ont [...] toujours guidé mes choix. Et parce que ces méthodologies de l'esprit et de la raison se révèlent toujours forcément dans un décalage chronologique, c'est bien aujourd'hui – à l'heure de toutes les

⁶³ GILLES HEURÉ, *Abd Al Malik: “A 12 ans, je m'imaginai discuter avec Camus en bas de mon immeuble”*, cit.

⁶⁴ ABD AL MALIK, *Réconciliation. Comment faire peuple au XXI^e siècle*, Robert Laffont, Paris 2021, p. 10.

radicalisations, du pic du règne de la quantité et de la pensée binaire et du hip-hop comme pivot de la *pop culture* – qu’elles doivent prendre pleinement leurs fonctions salvatrices. C’est ainsi que ma démarche en tant que poète – et pas que *rapologiquement* parlant – consiste à jouer à déconstruire la syntaxe, à fondre les sujets pour suggérer l’idée d’universalité. La fonction principale de cette démarche, qui est esthétique, est de symboliser l’universel en travaillant à faire des connexions inédites, en associant dans la forme ce qui ne l’est pas habituellement, et créer ainsi de l’harmonie là où la plupart ne voient que dissonance. L’idée de départ étant de faire du rappeur que je suis, dans mon cheminement, simplement un artiste, comme sur un autre plan du “mec de cité” un citoyen, ou du Noir que je suis aussi, à l’évidence, un être humain⁶⁵.

Essere un artista rap, per Abd Al Malik, vuol dire avere la possibilità di sperimentare, attraverso le tecniche di riuso (*sampling* o campionamento) su cui la musica rap si fonda, nuove relazioni tra forme artistiche diverse, aventi tuttavia un fondo comune. Riguardo alla ripresa di autori letterari del passato, tra i quali Camus occupa un ruolo preponderante, egli afferma infatti:

Alors voilà, mon mode opératoire c’est le suivant, comment tu vas prendre de grands auteurs, de grandes autrices et comment tu vas les mettre en phase avec ce qu’on appelle les cultures urbaines. Faire de la culture hip-hop une nouvelle matrice. *Comment tu vas montrer que les formes évoluent mais qu’in fine le fond reste le même. Est-ce que moi personnellement je suis si différent que ça d’un Hugo, d’un Camus, d’un Césaire, d’un Brassens ou d’un Villon ?* Sans prétention bien sûr. Je veux juste dire que l’histoire est jalonnée d’artistes qui sont les filles et les fils de leur époque. En réalité c’est le même fond, c’est le développement de l’idée de sa propre utilité. Utile dans le monde dans lequel on évolue. Se savoir capable d’apporter sa pierre à l’édifice et qu’importe si celle-ci est grosse ou petite tant qu’elle participe à créer la citadelle du bonheur collectif [...]⁶⁶.

Creare delle connessioni tra forme considerate culturalmente dissonanti, ispirandosi all’opera di autori del passato, significa ripensare il rapporto tra forma e contenuto, tra individuo e cultura, in termini meno rigidi e gerarchici. Per tale ragione, egli ricorre alla nozione di decostruzione. Come ha osservato Derrida, nel tentativo di oltrepassare la visione strutturalista, la struttura, pensata come una «Totali-

⁶⁵ Ivi, p. 82.

⁶⁶ Ivi, p. 94.

té»⁶⁷ consiste nell'«*unité formelle de la forme et du sens*»⁶⁸. Ogni testo, così come ogni segno, è però in realtà aperto e plurale. La struttura, «*désertée de ses forces*»⁶⁹, deve allora, secondo Derrida, essere «*menac[ée] méthodiquement [...] pour mieux la percevoir*»⁷⁰. Alla maniera derridiana, Abd Al Malik intende, creando delle connessioni tra rap e letteratura, tra sé e autori del passato, scuotere la struttura culturale e sociale dominante. Egli decostruisce, cioè, gli immaginari comuni, cristallizzati in una visione binaria tra società dominante (bianca e occidentale) e popoli dominati, tra cultura alta, “ufficiale”, e cultura popolare. Ispirarsi agli autori letterari vuol dire dunque per Abd Al Malik adattare alla propria arte e alla propria persona dei significati e dei modi di essere già esistenti, dando però loro nuova vita e nuovo senso. La ripresa di Albert Camus diventa così un'intensificazione della sua poetica e filosofia, determinata proprio dal forte investimento personale per mezzo del quale Abd Al Malik vi aderisce, apportandovi un nuovo punto di vista – quello di un artista rap nero di seconda generazione – e permettendo nuovi «*modes of engagement*»⁷¹ e nuovi «*modes of audience involvement*»⁷². Come afferma Linda Hutcheon, «*[t] ranscultural adaptations often mean changes in racial [...] politics*»⁷³. Il processo di adattamento e di ripresa in Abd Al Malik implica questi cambiamenti, dal momento che esso consiste in una vera e propria riappropriazione della fonte, rielaborata sulla base di un nuovo modello tanto di interprete quanto di arte.

Conclusioni

Come risulta dal presente studio, la musica rap può, in alcuni casi, permettere di analizzare e pensare nuove possibili forme e modi di adattamento letterario. Contro l'idea di “conformazione” e di “omologazione” a un canone, spesso associata al processo di adattamento, la musica del rapper Abd Al Malik si presenta, al contrario, come veicolo di trasformazione dell'opera di Albert Camus. Tale mutamento non consiste in una rottura, ma in una metamorfosi che ripensa la forma in

⁶⁷ JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, p. 13.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ LINDA HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, cit., p. 128.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ivi*, p. 149.

maniera aperta, dinamica, molteplice e decostruita. La letteratura d'altronde, come ha osservato Gabriele Frasca, «ha attraversato nel corso del tempo una varietà di supporti, modificandosi a ogni nuova incarnazione mediale»⁷⁴. Forma atta ad accogliere e a far interagire diversi media, il rap assorbe la letteratura creando un dialogo fecondo tra essa e la società contemporanea e incrementando la possibilità di reinterpretarla, riusarla e propagarla. Nella definizione avanzata da Linda Costanzo Cahir, «'To adapt' means to *alter* the structure of function of an entity so that it is better fitted to survive and to multiply in its new environments»⁷⁵. In Abd Al Malik, il processo di adattamento non può essere separato da quello di alterazione. Per tale ragione, abbiamo scelto di parlare di “adattamento” e di “non adattamento” in Abd Al Malik, sottolineando in questo modo la frontiera labile e sottile che il rapper crea tra ripresa e creazione, tra ispirazione a un modello e aspirazione a ulteriori cambiamenti.

Bibliografia

- ABD AL MALIK (2004), *L'Envers & l'endroit*, in *Le face à face des cœurs*, Atmosphériques/Universal.
- ABD AL MALIK (2004), *Pourquoi avoir peur?*, in *Le face à face des cœurs*, Atmosphériques/Universal.
- ABD AL MALIK (2004), *Qu'Allah bénisse la France*, Albin Michel, Paris.
- ABD AL MALIK (2004), *Traces de lumière*, in *Le face à face des cœurs*, Atmosphériques/Universal.
- ABD AL MALIK (2006), *Soldat de plomb*, in *Gibraltar*, Atmosphériques/Universal.
- ABD AL MALIK (2008), *Gilles écoute un disque de rap et fond en larmes*, in *Dante*, Universal Music Division Barclay.
- ABD AL MALIK (2012), *Le Dernier Français*, Cherche Midi, Paris.
- ABD AL MALIK (2015), *Roi de France*, in *Scarifications*, [PIAS] Le Label.
- ABD AL MALIK (2016), *Camus, l'art de la révolte*, Fayard, Paris.
- ABD AL MALIK (2018), *Actuelle IV (à Amnesty International)*, in *L'art et la révolte*.
- ABD AL MALIK (2018), *Deuxième acte (feat. JACQUES MARTIAL)*, in

⁷⁴ GABRIELE FRASCA, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma 2005, p. 11.

⁷⁵ LINDA COSTANZO CAHIR, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, McFarland Press, Jefferson, NC 2006, p. 14. Corsivo nostro.

L'art et la révolte.

- ABD AL MALIK (2018), *La nuit à Naima*, in *L'art et la révolte*.
- ABD AL MALIK (2018), *La pauvreté et la lumière*, in *L'art et la révolte*.
- ABD AL MALIK (2018), *La Peste*, in *L'art et la révolte*.
- ABD AL MALIK (2018), *Le malentendu*, in *L'art et la révolte*.
- ABD AL MALIK (2021), *Réconciliation. Comment faire peuple au XXI^e siècle*, Robert Laffont, Paris.
- BHABHA, HOMI K. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London.
- BOLTER, J.D., GRUSIN, RICHARD (2000), *Remediation. Understanding new media*, MIT University Press, Cambridge & London.
- CAMUS, ALBERT (1965), *Actuelles*, in ID., *Essais*, Gallimard, Paris.
- CAMUS, ALBERT (2013) *La Peste*, in ID., *Œuvres*, Gallimard, Paris, pp. 495-681.
- CAMUS, ALBERT (2013), *L'Envers et l'Endroit*, in ID., *Œuvres*, Gallimard, Paris, pp. 93-132.
- CAMUS, ALBERT (2013), *L'Homme révolté*, in ID., *Œuvres*, Gallimard, Paris, pp. 845-1080.
- CAMUS, ALBERT (2013), *Les Justes*, in ID., *Œuvres*, Gallimard, Paris, pp. 781-832.
- CAMUS, ALBERT (2013), *Noces*, in ID., *Œuvres*, Gallimard, Paris, pp. 139-175.
- CAMUS, ALBERT (1946), *Vers le Dialogue*, «Panarchy», <https://www.panarchy.org/camus/dialogue.html>.
- COSTANZO CAHIR, LINDA (2006), *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, McFarland Press, Jefferson, NC.
- DERRIDA, JACQUES (1967), *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris.
- ELLIOT, KAMILLA (2020), *Theorizing Adaptation*, Oxford University Press, New York.
- FRASCA, GABRIELE (2005), *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Meltèmi, Roma.
- GENETTE, GÉRARD (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- H.A. (2016), *Abd Al Malik: "Camus est un grand frère, un modèle"*, «Europe1», <https://www.europe1.fr/culture/abd-al-malik-camus-est-un-grand-frere-un-modele-2892923>
- HEURÉ, GILLES (2017), *Abd Al Malik: "A 12 ans, je m'imaginai discuter avec Camus en bas de mon immeuble"*, «Telerama», <https://www.telerama.fr/sortir/abd-al-malik-a-12-ans-je-m-imaginai-discuter-avec-camus-en-bas-de-mon-immeuble,154478.php>
- HUTCHEON, LINDA (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York.

- INGHAM, MIKE (2017), *Popular Song and Adaptation*, in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, a cura di Thomas Leitch, Oxford University Press, New York, pp. 324-339.
- LAPEYRONNIE, DIDIER (2005), *La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers*, in *La fracture coloniale. Une crise française*, a cura di P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, La Découverte, Paris, pp. 209-218.

***Frozen - Il regno di ghiaccio* e il tramonto degli adattamenti Disney**

Giulia Cavazza

Università Cattolica del Sacro Cuore

Frozen – Il regno di ghiaccio (2013), ispirato alla fiaba *La Regina delle Nevi* di Hans Christian Andersen, rappresenta ad oggi l'ultimo adattamento letterario realizzato dai Walt Disney Animation Studios. Una scelta particolarmente significativa se si pensa a quanto la Disney aveva puntato sulla pratica dell'adattamento da fiabe preesistenti nella costruzione della sua identità aziendale e della sua linea editoriale, almeno nei primi sessant'anni di storia. Per quale motivo la Disney, nel primo decennio del XXI secolo, ha deciso di abbandonare un modello di racconto (nonché di posizionamento sul mercato) che fino a quel momento si era dimostrato vincente? Questo contributo, ripercorrendo il processo di adattamento di *Frozen* e contestualizzando le principali scelte narrative all'interno delle linee di tendenza dell'animazione contemporanea, si propone di focalizzare alcuni punti che possono spiegare il superamento della pratica dell'adattamento a favore dello sviluppo di concept originali.

Animazione, Disney, fiabe, Andersen, screenwriting

“C'era una volta... e poi non c'è più stato”: l'ultimo adattamento da una fiaba

Frozen – Il regno di ghiaccio, 53° classico Disney uscito alla fine del 2013, riveste un ruolo estremamente particolare all'interno della produzione dei Walt Disney Animation Studios: si tratta infatti, ad oggi,

dell'ultimo lungometraggio ad essere presentato esplicitamente come adattamento di una fiaba. Il fatto è estremamente significativo se si pensa a quanto la Disney aveva puntato sulla pratica dell'adattamento da fiabe preesistenti nella costruzione della sua identità aziendale e della sua linea editoriale, almeno nei primi sessant'anni di storia. Già dal suo lungometraggio di esordio, *Biancaneve e i sette nani* (1937), Walt Disney aveva posto le fiabe al centro della sua produzione, ottenendone molteplici vantaggi.

Quello più immediato era sicuramente la possibilità di sfruttare la fama letteraria di un'opera per attirare il pubblico in sala, specialmente quando il marchio Disney ancora non costituiva di per sé un richiamo sufficiente. Ma con gli anni e con l'accumularsi dei successi commerciali «people return to films bearing the Disney label simply because, so often in the past, they left the theatre satisfied, having received their money's worth, ticket-wise, when product carried the Disney brand»¹. Questo portò a una fondamentale libertà nella rielaborazione delle fonti letterarie, dal momento che la principale preoccupazione non era rispecchiarne la struttura e il messaggio, ma fare in modo che esse si inserissero coerentemente all'interno dell'universo Disney.

Eppure, almeno fino alla fine degli anni '90, la pratica dell'adattamento rimase predominante e nella maggior parte dei casi anche i lungometraggi che non prendono ispirazione dalle fiabe classiche si possono ricondurre a una base letteraria: si pensi ad esempio alla *Carica dei cento e uno* (1961) tratto dall'omonimo romanzo di Dodie Smith² oppure alle *Avventure di Winnie the Pooh* (1977), dai libri per bambini di A.A. Milne³. Salvo sporadiche eccezioni⁴, i concept originali iniziano a diffondersi a partire dai primi anni 2000 - *Le follie dell'imperatore* (2000), *Lilo e Stitch* (2002), *Koda fratello orso* (2003), *Bolt* (2008) e *Ralph Spaccatutto* (2012), solo per citare i più significativi - e convivono almeno per un decennio con adattamenti dalla letteratura per l'infanzia e dalle fiabe. Fra queste ultime troviamo *La principessa e il ranocchio*

¹ D. BRODE, S.T. BRODE (a cura di), *It's the Disney Version! Popular Cinema and Literary Classics*, Rowman&Littlefield, Lanham 2016, p. XV.

² D. SMITH, *The Hundred and One Dalmatians*, Heinemann, London 1956.

³ A.A. MILNE, *Winnie-The-Pooh*, Methuen&Co. Ltd, London 1926.

⁴ Fra cui vale la pena di ricordare almeno *Il re Leone* (1994), che rielabora in maniera molto libera alcune suggestioni dell'*Amleto* shakespeariano, e *Pocahontas* (1995), vagamente basata sull'omonimo personaggio storico.

(2009), *Rapunzel* (2010) e, come anticipato, *Frozen*, adattamento de *La Regina delle Nevi* di Hans Christian Andersen⁵.

Nonostante un incredibile successo commerciale⁶, *Frozen* rappresenta l'ultimo adattamento letterario in senso stretto, che chiude l'epoca delle principesse di origine fiabesca. Per quale motivo la Disney, in un arco di tempo relativamente breve, ha deciso di abbandonare un modello di racconto (nonché di posizionamento sul mercato) che fino a quel momento si era dimostrato vincente?

Approfondire l'operazione di adattamento di *Frozen* ci permetterà di capire alcune linee di tendenza dell'animazione contemporanea, in cui si possono ritrovare le ragioni per cui la Disney ha deciso di distanziarsi da quelle stesse fonti letterarie che, fino a quel momento, ne avevano costituito il nocciolo identitario⁷.

Un adattamento complesso

L'idea di portare sullo schermo un adattamento de *La Regina delle Nevi* non è una novità per la Disney: il progetto circolava negli studios già dagli anni '40⁸. Non stupisce che le fiabe di Andersen rappresentassero un potenziale serbatoio a cui attingere spunti narrativi: la fama dello scrittore svedese e l'iconicità dei suoi personaggi, pienamente riconducibili allo stile fiabesco ricercato dalla Disney dei primi decenni, costituivano già in sé un richiamo per il potenziale pubblico. La *Regi-*

⁵ Pubblicata originalmente in H. C. ANDERSEN, *Nye Eventyr. Første Bind. Anden Samling*, C.A. Reitzler, Copenhagen 1844. Ne esistono numerose traduzioni in italiano, l'edizione utilizzata per i riferimenti bibliografici è H. C. ANDERSEN, *Fiabe*, Einaudi, Torino 2005, pp. 199-225.

⁶ Anche soffermandosi solo sugli incassi cinematografici e ignorando le *revenue* del merchandising, *Frozen – Il regno di ghiaccio* segna il miglior risultato della Disney, con 1.281.508.100 \$ incassati a livello mondiale (cfr. *Frozen*, «Box Office Mojo» IMDb, <https://www.boxofficemojo.com/title/tt2294629/?ref_=bo_rl_ti> (15 gennaio 2023)). A superare questo risultato è stato solo il suo sequel, *Frozen II – Il segreto di Arendelle* (2019), che poteva appoggiarsi sulla notorietà del primo capitolo della saga.

⁷ Da questo punto di vista, è molto interessante notare come nella recente mostra *Disney – L'arte di raccontare storie senza tempo*, le quattro sezioni in cui è stata organizzata l'esposizione erano proprio "mito", "favole", "leggende" e "fiabe", andando a rimarcare quindi il legame che la multinazionale statunitense intrattiene con le forme di racconto più archetipiche e popolari (cfr. il catalogo della mostra *Disney: l'arte di raccontare storie senza tempo*, a cura di Walt Disney Animation Research Library, 24 Ore Cultura, Milano 2020).

⁸ D. LYNKEY, *Frozen-mania: how Elsa, Anna and Olaf conquered the world*, in «The Guardian», 13 maggio 2014, <<https://www.theguardian.com/film/2014/may/13/frozen-mania-elsa-anna-olaf-disney-emo-princess-let-it-go>> (15 gennaio 2023).

na delle Nevi, in particolare, aveva il pregio di dar vita a un incantevole mondo nordico, in cui, con un pregevole gioco di specchi, le ambientazioni glaciali diventano una metafora dell'interiorità dei personaggi.

Per richiamare brevemente alla memoria la trama, nella lunga fiaba divisa in sette parti si raccontano le avventure di Gerda e Kay, due bambini molto amici fra loro e cresciuti quasi come fratelli. Ma un giorno un frammento di uno specchio magico entra negli occhi di Kay, distorcendo la sua visione e permettendogli di vedere soltanto ciò che nel mondo c'è di brutto e di malvagio, mentre un'altra scheggia gli si pianta nel cuore, trasformandolo in un «grumo di ghiaccio»⁹. Il comportamento di Kay cambia repentinamente, diventando beffardo e distaccato. Poco dopo il bambino viene rapito dalla Regina delle Nevi e portato nel suo castello: con un bacio, la regina lo rende insensibile al freddo e gli toglie tutti i ricordi di Gerda e della sua vita passata. La bambina, al contrario, non riesce a dimenticare l'amico e così, arrivata la primavera, si mette in viaggio da sola per ritrovarlo. Tutta la parte centrale della fiaba di Andersen racconta le peripezie di Gerda che, attraversando molti Paesi e riuscendo, grazie al suo buon cuore, a stringere alleanze con le creature più diverse, riesce infine a raggiungere il castello della Regina delle Nevi, in un momento in cui quest'ultima è in viaggio. Gerda abbraccia l'amico, e le sue lacrime arrivano fino al cuore di lui, sciogliendo il ghiaccio che lo imprigiona. Solo a quel punto Kay si rende conto di quello che è successo e scoppia in un pianto tanto copioso che il frammento di specchio esce dai suoi occhi e i due bambini possono ritornare felicemente a casa.

Come si può notare, la struttura della fiaba è piuttosto classica¹⁰, basata su pochi personaggi con ruoli narrativi chiari: un'antagonista (la Regina delle Nevi) priva l'eroina (Gerda) del suo bene più prezioso (l'amico Kay) e, per salvarlo, quest'ultima diventa una "cercatrice", abbandona la sua casa e le sue certezze per entrare nel "mondo straordinario". L'aspetto più innovativo di Andersen è che, nel finale, viene a mancare un vero e proprio scontro tra eroina e antagonista, perché nel momento in cui Gerda arriva al castello dove Kay è tenuto prigioniero la Regina è assente: lo scrittore danese costruisce il climax della storia

⁹ H. C. ANDERSEN, *Fiabe*, cit., p. 200.

¹⁰ Parlando di "fiaba classica" si fa riferimento, in particolare, alle strutture evidenziate da V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966 e C. VOGLER, *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino editore, Roma 1999.

in chiave più intima, mostrando che, anche se il Male non può essere eliminato, è possibile sfuggire al suo potere.

L'opposizione valoriale alla base della storia è altrettanto definita: da un lato c'è la fredda intelligenza che caratterizza Kay dopo che il frammento di specchio è entrato nel suo occhio¹¹; dall'altro l'amore, la fede e la perseveranza di Gerda. Sul finale, sono proprio le lacrime versate dall'amica abbracciando Kay che permettono al suo cuore di scongelarsi e gli danno una nuova percezione di sé stesso, più completa: «com'è freddo qui! Com'è grande e vuoto!»¹² esclama il bambino, non appena il frammento di specchio è uscito dai suoi occhi e può tornare a vedere la realtà così com'è.

Eppure, i diversi artisti e autori che, nel tempo, hanno preso in mano il progetto non sono riusciti a trovare una chiave convincente per riproporlo. I primi a portare la fiaba sullo schermo, nel 1957, sono quindi stati i russi, con un adattamento piuttosto fedele alla struttura originale¹³, mentre all'interno dei Walt Disney Studios il progetto è stato più volte ripreso ad abbandonato, cambiando forma e destinazione: ad esempio, i bozzetti disegnati da Marc Davis per l'*Enchanted Snow Palace* mostrano un'attrazione a tema *Regina delle Nevi* per Disneyland che, se fosse stata realizzata, avrebbe permesso agli ospiti del parco divertimenti di godere delle ambientazioni della fiaba e allo stesso tempo rinfrescarsi dalle roventi temperature californiane¹⁴.

Ma di tutti questi tentativi rimane molto poco, come ricorda anche Jennifer Lee, co-autrice e co-regista di *Frozen*, insieme a Chris Buck. La lunga intervista che ha rilasciato a *Scriptnotes*¹⁵, un podcast per sceneggiatori molto noto fra gli addetti al settore, permette di ricostruire le tappe fondamentali del processo di adattamento e di sviluppo del film.

¹¹ Nel momento in cui Kay viene rapito dalla Regina delle Nevi viene detto che «voleva recitare il Padre Nostro, ma riusciva solo a ricordare la tavola pitagorica». Mentre, subito dopo aver ricevuto il suo bacio e dimenticato tutto il suo passato «la guardò; era tanto bella; un viso più intelligente e più bello lui non lo sapeva immaginare [...]; egli non aveva affatto paura; le raccontò che sapeva fare calcoli a memoria, anche con frazioni e radici quadrate, e sapeva quanti abitanti ci sono in questo e in quel paese; e lei sorrideva sempre» (H. C. ANDERSEN, *Fiabe*, cit., pp. 203-204).

¹² Ivi, p. 224.

¹³ L. ATAMANOV, *La Regina delle Nevi (Снежная королева)*, Russia 1957.

¹⁴ P. DOCTER, C. MERRITT, *Marc Davis in his own words. Imagineering the Disney theme parks*, Disney Editions, Glendale 2019.

¹⁵ J. AUGUST, A. B. MCKENNA, *Scriptnotes, Ep 128: Frozen with Jennifer Lee – Transcript*, «Jhon August», 1 febbraio 2014, <<https://johnaugust.com/2014/scriptnotes-ep-128-frozen-with-jennifer-lee-transcript>> (15 gennaio 2023).

Fu Chris Buck nel 2009 a ripresentare l'idea di un lungometraggio tratto dalla *Regina delle Nevi* a Ed Catmull e John Lasseter, rispettivamente presidente e direttore creativo dei Walt Disney Animation Studios. Le certezze, nelle prime fasi di sviluppo erano poche: si sapeva che sarebbe stato un musical e che «the Frozen Heart was going to be there. That was a concept and the phrase, sort of an act of true love will thaw a frozen heart. [...] We always knew – and this came right from Chris Buck – that we were going to look at true love in a different way»¹⁶.

C'era, in sostanza, la suggestione dell'ambientazione nordica e della metafora del cuore ghiacciato, ma si prendono subito le distanze dalla struttura della fiaba di Andersen e dai suoi personaggi. «Le caratteristiche primarie [di Gerda] – ottimismo, amore, forza e determinazione – cominciarono a formare quella che sarebbe diventata Anna»¹⁷, mentre già in una fase iniziale dello sviluppo il personaggio di Kay e della Regina delle Nevi confluiscono, formando il nucleo di Elsa.

Dal momento che l'antagonista e l'oggetto della ricerca, sempre per usare le categorie proppiane, vanno a coincidere, il racconto assumeva le caratteristiche di una storia di redenzione: «We knew that Anna was going to save Elsa. We didn't know how or why. And it was more of a redemption story at the time because Elsa was evil. But it was a struggle. We were struggling a lot with tone»¹⁸.

Jennifer Lee evidenzia due momenti fondamentali per superare questa impasse e trovare la forma definitiva della storia.

La prima svolta è stata ipotizzare che Anna e Elsa fossero sorelle, mentre nella fiaba di Andersen e nelle prime versioni del soggetto i due personaggi non erano legati da un vincolo familiare. L'idea non viene dagli sceneggiatori, ma è stata formulata in uno dei brainstorming collettivi che caratterizzano il lavoro nella Disney contemporanea¹⁹, in cui il materiale provvisorio viene mostrato a un folto gruppo di persone che collaborano al progetto con vari ruoli o che stanno lavorando su altri progetti (inizialmente la stessa Jennifer Lee veniva invitata a dare un suo parere alle proiezioni di *Frozen* pur lavorando ufficialmente su *Ralph Spaccatutto*). È stato impossibile, a posteriori,

¹⁶ Ivi.

¹⁷ *Disney: l'arte di raccontare*, cit., p. 206.

¹⁸ J. AUGUST, A. B. MCKENNA, cit.

¹⁹ Un modello collaborativo che è stato molto probabilmente ereditato dalla Pixar e di cui si parla ampiamente in A. FUMAGALLI, *Creatività al potere. Da Hollywood alla Pixar, passando per l'Italia*, Lindau, Torino 2013, pp. 301-308.

ricostruire chi lo avesse proposto per primo: «But what I loved was everyone suddenly could feel it. They could feel the film. Even if you don't have a sibling, but just understanding what you go through with your family is something you don't go through with anyone, or rarely go through with anyone else»²⁰.

Il secondo momento significativo è legato invece alla canzone più iconica di *Frozen*:

Let it Go came in about 15 months from finishing. It was the first song that landed in the film and was in the film. And it was an amazing moment. I remember, you know, we had spent a lot of time talking about Elsa and we were still going on the villain journey, which was killing me to try to figure out how to make that work and then redeem her. And have a love story. I was dying. And we just said, «Let's talk about who she is. What would it feel like?» [...] And this concept of letting out who she is that she's kept to herself for so long and she's alone and free, but then the sadness of the fact that the last moment is she's alone. It's not a perfect thing, but it's powerful.²¹

A partire da questa canzone, gli sceneggiatori mettono a fuoco il dilemma profondo di Elsa, combattuta fra la paura di essere sé stessa e il bisogno di liberarsi dalle costrizioni interiorizzate fin da una tenera età e, attorno ad esso, costruiscono la vicenda che è arrivata poi sugli schermi²².

Frozen diventa quindi la storia di due sorelle, Elsa e Anna, principesse del regno scandinavo di Arendelle. Elsa ha il potere di creare il ghiaccio e la neve con le sue mani e, da bambina, lo usa per giocare con la sorella, a cui è legatissima, fino a quando non la colpisce accidentalmente alla testa, facendole perdere i sensi. I troll fortunatamente riescono a curarla, ma fanno presente ai genitori che se il ghiaccio l'avesse colpita al cuore non ci sarebbe stata speranza per lei. Da quel giorno, quindi, i genitori impongono ad Elsa di nascondere i suoi poteri, si sforzano di tenere le due sorelle separate e, per maggiore sicurezza, chiedono ai troll di cancellare nella memoria di Anna ogni ricordo dei poteri magici della sorella.

²⁰ J. AUGUST, A. B. MCKENNA, cit.

²¹ Ivi. Ricordiamo che gli autori di *Let It Go* e delle altre musiche di *Frozen* sono C. Beck, R. Lopez e K. Anderson-Lopez.

²² Secondo quanto riferisce Jennifer Lee, il primo atto, come spesso accade, è stato in realtà scritto per ultimo, proprio perché solo quando gli sceneggiatori hanno avuto chiara la direzione in cui sarebbe andata la storia, hanno potuto crearne le premesse nella maniera più sintetica ed efficace possibile (cfr. ivi).

Le due ragazze crescono in solitudine, resa ancora più profonda dall'improvvisa morte dei genitori in un naufragio, fino al giorno dell'incoronazione di Elsa: in quell'occasione le porte del castello si aprono e viene data una grande festa. Anna incontra Hans, un principe delle isole del Sud e i due si innamorano a prima vista. Ma quando va a chiedere ad Elsa la benedizione per sposarlo, la ragazza si oppone a un matrimonio tanto affrettato e perde il controllo dei suoi poteri davanti a tutti, creando un inverno perpetuo su Arendelle.

Elsa fugge in montagna, dove può finalmente dar libero sfogo ai suoi poteri senza doversi preoccupare delle conseguenze: edifica con la magia un meraviglioso castello di ghiaccio e si prepara a vivere in solitudine (è proprio in questo momento che canta *Let It Go*). Ma Anna va a cercarla, aiutata da un venditore di ghiaccio di nome Kristoff e dalla sua renna, nella speranza di riuscire a riportarla a casa. Quando la trovano, Elsa si rifiuta di tornare ad Arendelle, dove sarebbe un pericolo per tutti e, nel tentativo di tenere la sorella a distanza, la colpisce accidentalmente al cuore con i suoi poteri. Kristoff porta la ragazza dai troll che, questa volta, non sono in grado di aiutarla: Anna si trasformerà in una statua di ghiaccio, a meno che un atto di vero amore non sciogla il suo cuore.

Anna si precipita ad Arendelle, convinta che il bacio di Hans sia il gesto di vero amore di cui ha bisogno, ma giunta lì, scopre che Hans voleva sposarla solo per salire al trono e, ora che sa che la ragazza è condannata, ha la strada spianata: non gli resta che lasciare morire Anna ed incolpare Elsa dell'accaduto. Uccidendo Elsa, egli sarà acclamato come un eroe dal popolo di Arendelle e potrà salire al trono.

Anna capisce quindi che l'amore per Hans è stato solo un abbaglio e pensa che il bacio che la salverà sia quello di Kristoff. Tuttavia, nel momento in cui i due stanno per ricongiungersi, Anna vede che Hans solleva la spada per uccidere Elsa e decide di sacrificare la sua vita per salvare quella della sorella, trasformandosi in una statua di ghiaccio un attimo prima che il colpo si abbatta su di lei. Inaspettatamente, questo sacrificio si rivela essere proprio il gesto di vero amore capace di scioglierle il cuore e, subito dopo, si risveglia. Anche Elsa capisce che l'amore è la chiave per controllare i suoi poteri e riesce così a far tornare la primavera e a sedere con dignità sul trono di Arendelle.

Le linee di tendenza alla base delle scelte narrative

Come si può dedurre facilmente da questa sinossi, *Frozen* è meno in dialogo con la fiaba originale di Andersen di quanto non lo sia, piuttosto, con gli altri lungometraggi Disney e con il percorso compiuto dalla *major* americana negli ultimi decenni. Ricapitolarne i punti fondamentali può aiutare a comprendere le scelte narrative che stanno alla base di questo adattamento, sia per quel che riguarda le similitudini sia, soprattutto, per le prese di distanza dal materiale originale.

Una *villain* memorabile, ma che non convince più

In primo luogo, vale la pena soffermarsi sulla struttura fondamentale della storia. Come ricordato precedentemente, la fiaba di Andersen presenta un modello tipicamente proppiano²³, in cui l'innocenza dei bambini protagonisti viene minacciata da forze antagoniste provenienti dall'esterno: la scheggia dello specchio magico che entra nell'occhio di Kay e il rapimento per opera della Regina delle Nevi. Quest'ultima può essere senza dubbio considerata una *villain*, cioè un personaggio univocamente malvagio, ma allo stesso tempo capace di esercitare un potente fascino, non solo su Kay ma anche sui lettori, tanto da diventare il personaggio più memorabile e riconoscibile della storia.

Questo modello di racconto, tipico di molte fiabe classiche, ha caratterizzato anche i lungometraggi Disney fino alla fine degli anni '90: si tratta di storie che mostrano eroi positivi, ingiustamente perseguitati da antagonisti che incarnano un Male assoluto e irredimibile.

Ma i successi della Pixar²⁴, la prima casa di produzione a riuscire a scalfire il monopolio sul cinema di animazione detenuto fino a quel momento dalla Disney, mettono in discussione questi presupposti. Fin

²³ V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., pp. 31-70.

²⁴ Nata nel 1979 come un ramo della Lucas Film dedicato allo sviluppo di software di Computer Graphic, la Pixar guadagna il suo nome e la sua indipendenza nel 1986, quando viene acquistata da Steve Jobs. Cominciando a sviluppare alcuni corti animati, vengono gettate le basi della tipologia di racconto e di poetica che caratterizzano la Pixar. Con un accordo siglato con la Disney nel 1991, la piccola casa di produzione riesce a fare il salto di qualità e a dedicarsi ai lungometraggi, mantenendo una grande libertà creativa in fase di sviluppo, ma dovendo cedere la maggior parte degli incassi e la proprietà dei personaggi alla *major* (per approfondire queste prime fasi della storia della Pixar, si veda A. FUMAGALLI, *Creatività al potere*, cit., pp. 288-301 e G. AICARDI, *Pixar Inc. Storia della Disney del Terzo Millennio*, Tunué, Latina 2006).

dal suo primo lungometraggio, *Toy Story* (1995), la Pixar cerca di allontanarsi dal modello narrativo della Disney, rinunciando ai musical e alle fiabe²⁵, per trovare una propria strada: gli eroi Pixar sono psicologicamente più complessi e spesso lo scontro con le forze antagoniste esterne non fa che evidenziare un conflitto interno del personaggio²⁶.

Il successo critico e commerciale di questo modello venne riconosciuto anche dalla stessa Disney che nel 2006 acquistò la Pixar e pose i suoi fondatori, i già citati Ed Catmull e John Lasseter, ai vertici dei Walt Disney Animation Studios. Per questo motivo, *Frozen* risente fortemente dell'influsso della narrativa Pixar e, nel processo di adattamento, Jennifer Lee sottolinea proprio come fu decisivo smettere di concepire Elsa come la *villain* della storia, per renderla invece co-protagonista e dotarla del conflitto interiore più profondo e tematico: «to us the real villain is fear»²⁷.

Se si ripercorrono le tappe fondamentali della storia, infatti, si può notare come il ruolo narrativo dei personaggi è strettamente collegato al loro stato d'animo: Anna non conosce la paura, mentre Elsa ne è dominata e per questo, per buona parte della storia, svolge il ruolo di antagonista. Ma non c'è malvagità in lei, anzi, il suo dilemma è così umano (come posso essere libera se la mia vicinanza costituisce un pericolo per le persone a cui voglio bene?) che il pubblico non può fare a meno di empatizzare con lei e sperare nella sua salvezza.

Ancora una volta le principesse

Inoltre, potrebbe non essere superfluo notare che *Frozen* si inserisce all'interno di un filone molto preciso, quello delle principesse Disney, totalmente estraneo ai protagonisti di umili origini della fiaba di Andersen. Certo, un collegamento si può ritrovare nella nobiltà del personaggio della Regina delle Nevi che, sola nel suo maestoso castel-

²⁵ Come è spiegato nel bel documentario di L. IWERKS, *The Pixar Story*, USA 2007.

²⁶ Si pensi, per restare sul solo *Toy Story*, che la storia prende avvio non tanto con l'irruzione di Buzz nel gruppetto di giocattoli capeggiati da Woody, ma nel momento in cui l'eroe, geloso nel vedere messo in dubbio il suo primato, fa cadere il rivale dalla finestra: a quel punto sarà suo compito salvare Buzz e il lungo viaggio per riportarlo a casa sarà in realtà quello che Woody deve compiere per arrivare all'accettazione dell'altro. Per un approfondimento su questi temi si veda: P. BRAGA, G. CAVAZZA, A. FUMAGALLI, *The Dark Side. Bad guys, antagonisti e antieroi del cinema e della serialità contemporanei*, Dino Audino editore, Roma 2016, pp. 74-83.

²⁷ J. AUGUST, A. B. MCKENNA, cit.

lo di ghiaccio, ricorda molto da vicino la fuga di Elsa sulle montagne per diventare sovrana di un regno disabitato. Ma il percorso di Elsa la porterà a scendere nuovamente fra la gente e a sedere sul trono che le spetta per nascita, collocandola nella linea che, da *Biancaneve e i sette nani* (1939) fino a *Oceania* (2016), costituisce uno dei *franchise* più longevi²⁸, nonché più criticati²⁹, della storia della Disney.

Usare gli stereotipi con ironia

Per riuscire a ridare vita nel XXI secolo al filone delle principesse e ai mondi fiabeschi in cui esse vivono, *Frozen* ha dovuto ribaltare gli stereotipi ad esso collegati³⁰: è un'operazione di cui ovviamente non c'è traccia nella fiaba di Andersen, e che si ricollega invece ad un approccio metanarrativo con cui la Disney nel XXI secolo rilegge la propria storia³¹. Mi riferisco, in primo luogo, al ruolo svolto da Hans: il fulmineo innamoramento di Anna per il principe, che avviene nel tempo di una canzone, ha effettivamente tutte le ragioni per essere messo in dubbio da Elsa. Eppure, il pubblico è portato a crederci, trattandosi di un tropo fiabesco ripreso innumerevoli volte dalla Disney³².

²⁸ Può valere la pena ricordare che, a livello di marketing, Anna ed Elsa non sono entrate ufficialmente a far parte del franchise *Disney Princess*, che comprende Biancaneve, Cenerentola, Aurora, Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida e Vaiana.

²⁹ Le critiche, provenienti soprattutto dall'area dei *cultural studies* e di impronta femminista, riguardano la rappresentazione del ruolo femminile, l'appiattimento dell'orizzonte esistenziale di questi personaggi alla dimensione romantica e l'eccessiva importanza attribuita alla bellezza fisica. Si veda fra gli altri: E. BELL, L. HAAS, L. SELLS, *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Indiana University Press, Indianapolis 1995; J. WASKO, *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*, Polity, Cambridge 2001; A. M. DAVIS, *Good Girls and Wicked Witches. Women in Disney's Feature Animation*, John Libbey, Eastleigh 2006.

³⁰ Un'operazione che era già stata tentata con successo dalla Dreamworks con *Shrek* (2001), caratterizzato proprio dal ribaltamento dei tropi fiabeschi e da una loro rilettura in chiave post-moderna.

³¹ Riferendosi ai numerosi remakes in *live action* di cartoni animati classici che la Disney ha prodotto negli anni immediatamente successivi a *Frozen*, Tracey Mollet fa una constatazione che si può applicare in maniera retroattiva al nostro oggetto di studio: «In this era of fairy tale narratives, Disney enacts what I term a "contingent nostalgia". It looks back on the agreeable parts of its past fairy tales while seeking to correct some of the less palatable elements of its narratives. It rewrites its own history in a more "user friendly way" (Kalinina 2016)» (T. L. MOLLET, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale. Once Upon an American Dream*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, p. 140).

³² Jennifer Lee: «Those fairytale things allowed us to do things that we wouldn't have

Ma anche il terzo atto del film si basa sul fraintendimento, condiviso dalla protagonista e dal pubblico, sul significato di “atto di vero amore”: Anna pensa immediatamente che il vero amore sia suggellato da un bacio e il pubblico inconsciamente concorda con lei, sapendo che già un bacio aveva salvato Biancaneve e Aurora prima di allora. Il ribaltamento delle aspettative avviene quando si scopre che l’“atto di vero amore”, in questo caso, è completamente scollegato dall’amore romantico: è la scelta di Anna di sacrificarsi per la sorella che salva la vita ad entrambe. Alla sorpresa si accompagna l’appagamento del vedere riconosciuto alla protagonista femminile un ruolo più attivo nella determinazione del proprio destino di quello delle principesse sopracitate, costrette ad attendere la salvezza dalla controparte maschile.

Il problema del titolo

Dal momento che le scelte narrative, rispondendo a esigenze interne al mondo dell’animazione, hanno allontanato così tanto la trama di *Frozen* da quella della fiaba di Andersen, la domanda si pone spontanea: cosa rimane? Ha ancora senso parlare di un adattamento?

La stessa Disney si è posta questo problema, nel momento in cui ha deciso di distribuire il film con un titolo originale, invece che sfruttare quello della fiaba classica come richiamo per il pubblico³³. La scelta di distanziarsi, anche come posizionamento sul mercato, dalla fonte letteraria sembra essere avvenuta in una fase di sviluppo piuttosto precoce: Jennifer Lee afferma che nel 2011, due anni prima della sua uscita nelle sale, ci si riferiva già al progetto con il titolo *Frozen*³⁴. È una scelta che, probabilmente, è avvenuta in maniera contestuale all’eliminazione del *title character*, la Regina delle Nevi propriamente intesa, e alla sua sostituzione con il personaggio di Elsa.

otherwise been able to do. Her falling in love immediately, we buy it because it’s a trope. The parents dying, it’s a Disney movie. And the parents are going to die» (Cfr. J. AUGUST, A. B. MCKENNA, cit.)

³³ Una scelta che, tuttavia, non è universale: il riferimento al titolo originale della fiaba è stato mantenuto, ad esempio, in Francia, Giappone e molti Paesi ispanofoni; cfr. S. WHITFIELD, “For the First Time in Forever”. *Locating Frozen as a Feminist Disney Musical*, in G. Rodosthenous (a cura di), *The Disney Musical on Stage and Screen. Critical Approaches from Snow White to Frozen*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2017, p. 224.

³⁴ J. AUGUST, A. B. MCKENNA, cit.

Nella versione inglese, così come in quella italiana, la fonte letteraria viene citata solo nel quinto cartello dei titoli di coda con la dicitura “Story inspired by *The Snow Queen* by Hans Christian Andersen” e seguita, nello stesso cartello, dalla precisazione “Story by Chris Buck, Jennifer Lee, Shane Morris”³⁵.

Ma per capire le ragioni di questa presa di distanza, bisogna ampliare lo sguardo e prendere in considerazione delle valutazioni più strettamente commerciali. Infatti, come osserva Sarah Whitfield, la scelta del titolo «followed the rebranding of Rapunzel as *Tangled* (2011) after the slow box office takings of *The Princess and the Frog* (2009). Ed Catmull, President of Disney and Pixar Animation Studios, explained the reasoning behind the switch: “Some people might assume it’s a fairy tale for girls when it’s not”»³⁶.

In sostanza, nel XXI secolo il brand delle principesse delle fiabe, su cui la Disney aveva fondato buona parte della sua narrativa, non costituisce più una garanzia di successo e anzi, rischia di allontanare una parte di potenziale pubblico, cioè quella maschile. Si preferisce quindi spostare l’attenzione dalle protagoniste al mondo che le circonda: “il regno dei ghiacci”, appunto, come specifica anche il sottotitolo italiano del film.

Anche questo risponde a una tendenza che caratterizza ampiamente l’ultimo decennio delle produzioni Disney. Da un lato l’ambientazione in cui si svolge la storia diventa sempre più specifica e curata, grazie anche ai progressi tecnici fatti dalla CGI (Computer Graphic Animation), che permette di raggiungere un grado di realismo e vividezza maggiore rispetto all’animazione tradizionale. La Scandinavia di *Frozen*, la Polinesia di *Oceania* (2016), la Colombia di *Encanto* (2021): sono tutti luoghi che, pur mantenendo una caratterizzazione fiabesca, ottengono un’immediata riconoscibilità visiva e una specificità molto maggiore rispetto al generico Medioevo fantastico³⁷ in cui si collocano la maggior parte dei lungometraggi Disney dei primi decenni.

Ma soprattutto può essere utile notare come queste ambientazioni contemporanee impattano maggiormente la narrativa. In *Frozen*, il ghiaccio ha una valenza che rispecchia in parte quello della fiaba originale: il castello che Elsa si costruisce fra le montagne, esattamente

³⁵ A livello tecnico, con “story” si fa riferimento al soggetto del film mentre la sceneggiatura (“screenplay”) è in questo caso attribuita alla sola Jennifer Lee.

³⁶ S. WHITFIELD, “*For the First Time in Forever*”, cit., p. 224.

³⁷ Su questo tema si veda anche: T. PUGH, S. ARONSTEIN, *The Disney Middle Ages. A Fairy-Tale and Fantasy Past*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

come quello in cui viene imprigionato Kay, è un luogo magnifico, ma solitario³⁸. La costruzione narrativa delle due storie fa sì che il pubblico percepisca fin dall'inizio questi luoghi come una trappola, identificandosi, rispettivamente, con il punto di vista di Gerda e di Anna. Solo che i personaggi ancora non hanno raggiunto questa consapevolezza: Kay perché accecato dalla scheggia dello specchio, Elsa perché crede che solo nel palazzo di ghiaccio potrà finalmente essere sé stessa. Ad entrambi serve tutto l'arco della storia per conquistarla, ma sul finale, così come Elsa impara a controllare i suoi poteri e fa tornare la primavera su Arendelle, Andersen racconta del ritorno a casa dei due bambini, ormai diventati grandi: «ed era estate, la calda estate benedetta»³⁹.

Eppure, nel caso di *Frozen*, proprio perché si mette al centro della storia un conflitto interiore, il ghiaccio acquista una duplice valenza: non è solo un male da cui sfuggire, ma è anche ciò che rende Elsa speciale. Il personaggio di Olaf, un pupazzo di neve che le due sorelle costruiscono insieme da bambine e a cui Elsa dà inconsapevolmente vita all'inizio del film, funziona molto bene nel ricordare il lato più puro e innocente del gelo che la ragazza si porta dentro.

Conclusioni

In sintesi, il percorso di adattamento di *Frozen* mostra quanto sia complicato conciliare il modello narrativo che sta alla base delle fiabe classiche con le esigenze e le aspettative del pubblico contemporaneo. La prevalenza dei conflitti interni ai personaggi su quelli esterni, la ricerca di una complessità psicologica e il rovesciamento dei tropi narrativi fiabeschi portano inevitabilmente a un distanziamento dalla fonte letteraria, che si riflette anche sulla maniera in cui la storia viene posizionata sul mercato, cioè con un titolo che non fa direttamente riferimento alla fiaba di Andersen. Nel complesso, la popolarità della fonte letteraria non riesce più ad essere impiegata come elemento di attrazione nei confronti del pubblico e si preferisce quindi costruire l'identità del prodotto intorno ad altri elementi, come quello dell'ambientazione.

³⁸ «A kingdom of isolation / And it looks like I'm the queen» canta Elsa in *Let It Go*.

³⁹ H. C. ANDERSEN, *Fiabe*, cit., p. 225.

Il caso di *Frozen* è interessante proprio perché si trova al confine tra queste diverse esigenze: sceglie di portare sullo schermo una delle *villain* più memorabili di Andersen, ma per farne la protagonista di una storia completamente nuova; è ad oggi l'ultimo adattamento disneyano di una fiaba, ma costruisce i suoi colpi di scena prendendo ironicamente le distanze dal fiabesco; prende come modello le stesse metafore de *La Regina delle Nevi*, ma rovesciandone, di fondo, il significato.

Lo stesso castello di ghiaccio che era una prigioniera per Kay diventa infatti un rifugio per Elsa, anche se il pubblico sa che in entrambi i casi la magnificenza di quei palazzi non è sufficiente a nascondere il gelo di una vita di solitudine.

Allo stesso modo, un cuore ghiacciato che si scioglie per un atto d'amore costituisce l'anima di entrambe le storie: ma ridefinire cosa sia quest'"atto" (se l'amore che Kay riceve da Gerda o quello che Anna è in grado di donare a Elsa) costituisce quel terreno di negoziazione con cui ogni adattamento deve fare i conti.

Bibliografia

- G. AICARDI, *Pixar Inc. Storia della Disney del Terzo Millennio*, Tunué, Latina 2006.
- H. C. ANDERSEN, *Nye Eventyr. Første Bind. Anden Samling*, C.A. Reitzler, Copenhagen 1844; trad. it. *Fiabe*, Einaudi, Torino 2005.
- L. ATAMANOV, *La Regina delle Nevi (Снежная королева)*, Russia 1957.
- J. AUGUST, A. B. MCKENNA, *Scriptnotes, Ep 128: Frozen with Jennifer Lee – Transcript*, «Jhon August», 1 febbraio 2014, <<https://johnaugust.com/2014/scriptnotes-ep-128-frozen-with-jennifer-lee-transcript>> (15 gennaio 2023).
- E. BELL, L. HAAS, L. SELLS, *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Indiana University Press, Indianapolis 1995.
- P. BRAGA, G. CAVAZZA, A. FUMAGALLI, *The Dark Side. Bad guys, antagonisti e antieroi del cinema e della serialità contemporanei*, Dino Audino editore, Roma 2016.
- D. BRODE, S.T. BRODE (a cura di), *It's the Disney Version! Popular Cinema and Literary Classics*, Rowman&Littlefield, Lanham 2016.
- D.C. CHMIELEWSKI, C. ELLER, *Disney Restyles Rapunzel to Appeal to Boys*, «LA Times», 9 marzo 2010, <<http://articles.latimes.com/2010/mar/09/business/la-fi-ct-disney9-2010mar09>> (15 gennaio 2023).

- A. M. DAVIS, *Good Girls and Wicked Witches. Women in Disney's Feature Animation*, John Libbey, Eastleigh 2006.
- Disney: l'arte di raccontare storie senza tempo*, a cura di Walt Disney Animation Research Library, 24 Ore Cultura, Milano 2020.
- P. DOCTER, C. MERRITT, *Marc Davis in His Own Words. Imagineering the Disney Theme Parks*, Disney Editions, Glendale 2019.
- Frozen*, «Box Office Mojo» IMDb, <https://www.boxofficemojo.com/title/tt2294629/?ref_=bo_rl_ti> (15 gennaio 2023).
- A. FUMAGALLI, *Creatività al potere. Da Hollywood alla Pixar, passando per l'Italia*, Lindau, Torino 2013.
- L. IWERKS, *The Pixar Story*, USA 2007.
- E. KALININA, *What Do We Talk About When We Talk About Media and Nostalgia?*, «Medien&Zeit», 2016, IV, pp. 6-15.
- D. LYNKEY, *Frozen-mania: how Elsa, Anna and Olaf conquered the world*, «The Guardian», 13 maggio 2014, <<https://www.theguardian.com/film/2014/may/13/frozen-mania-elsa-anna-olaf-disney-emo-princess-let-it-go>> (15 gennaio 2023).
- A.A. MILNE, *Winnie-The-Pooh*, Methuen&Co. Ltd, London 1926.
- T. L. MOLLET, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale. Once Upon an American Dream*, Palgrave Macmillan, Cham 2020.
- V. J. PROPP, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrado 1928; trad. it. G. L. BRAVO (a cura di), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.
- T. PUGH, S. ARONSTEIN, *The Disney Middle Ages. A Fairy-Tale and Fantasy Past*, Palgrave Macmillan, New York 2015.
- D. SMITH, *The Hundred and One Dalmatians*, Heinemann, London 1956.
- C. VOGLER, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Productions, Studio City 1992; trad. it. *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino editore, Roma 1999.
- J. WASKO, *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*, Polity, Cambridge 2001.
- S. WHITFIELD, "For the First Time in Forever". *Locating Frozen as a Feminist Disney Musical*, in G. RODOSTHENOUS (a cura di), *The Disney Musical on Stage and Screen. Critical Approaches from Snow White to Frozen*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2017.

La collana *Incipit* accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Il volume accoglie gli atti del convegno internazionale organizzato dalle dottorande e dai dottorandi del XXXV ciclo del Dottorato di Ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie dell'Università di Padova, svoltosi presso la medesima università il 5 e 6 maggio 2022. In una prospettiva spiccatamente interdisciplinare, spaziando da contributi di carattere filologico-materiale, linguistico, storico-letterario (antico, moderno e contemporaneo) e comparatistico, si è inteso riflettere sui concetti di 'adattamento' e 'non adattamento' in relazione ai propositi autoriali, alle dinamiche testuali, a scelte linguistiche o mediologiche.

La prima delle quattro sezioni in cui è suddiviso il volume è dedicata al rapporto tra l'individuo (l'autore o colui che parla) e il contesto storico, sociale, politico ed economico in cui si trova ad operare. Nella seconda sezione si affronta invece la questione dell'adattamento come traduzione, attraverso una riflessione sui problemi che essa pone e sulle possibili soluzioni. La terza sezione si confronta con il problema dell'intertestualità e del riuso di materiale letterario, nell'ottica di un'appropriazione - diretta o velata - di un altro testo, adattato al nuovo contesto di produzione. Chiude il volume una sezione incentrata sulla questione della transmedialità, analizzando il passaggio del 'discorso' da un 'medium' espressivo ad un altro.

ISBN 978-88-6938-414-1



9 788869 384141

€ 20,00