



Muse en abyme

International Journal of Comparative Literature and Arts

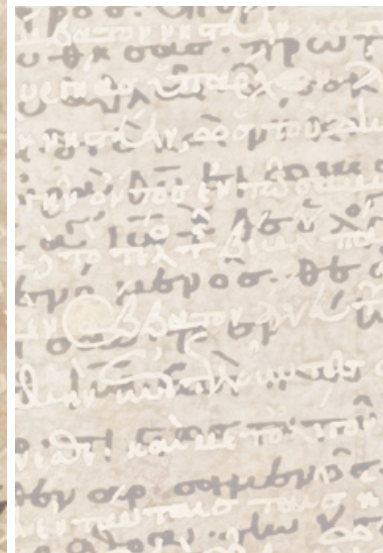
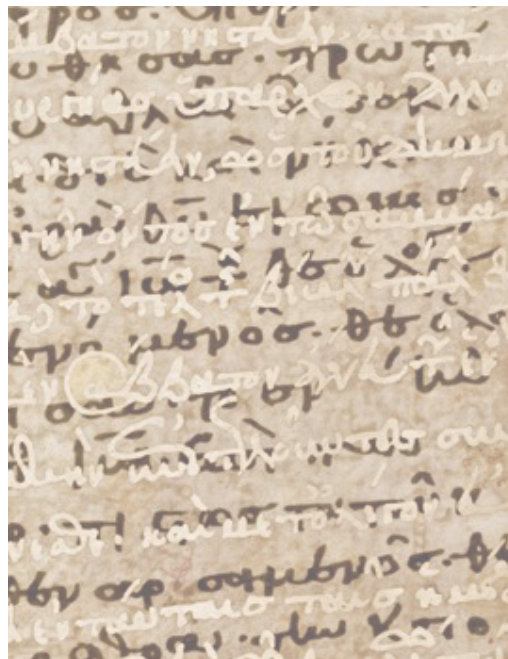
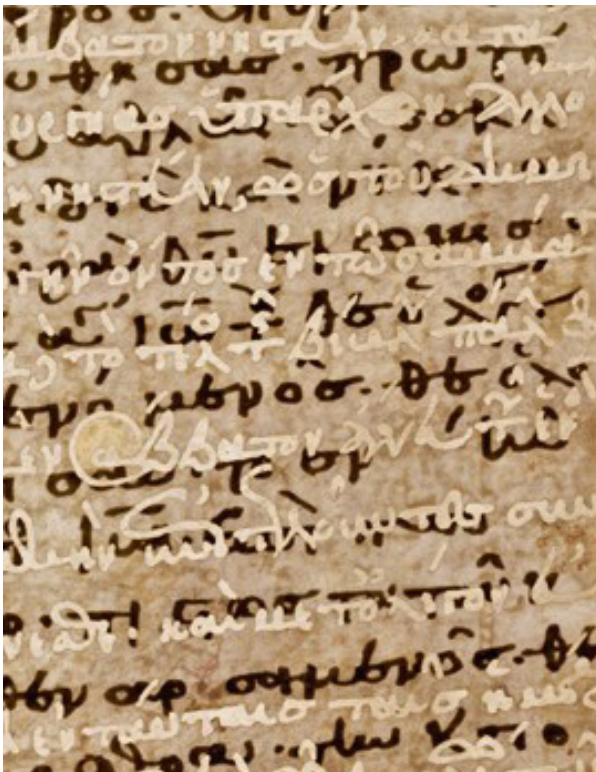
Vol. II, Issue 2-Vol. III, Issue 1

July/December 2015

January/June 2016

ISSN: 2284-3310

Re-Writing/ Riscrittura



BAE
BEL-AMI
EDIZIONI

Mise en Abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

Vol. II, Issue 2-Vol. III, Issue 1
July-December 2015
January-June 2016

General Editors

Armando Rotondi – University of Naples “L’Orientale”
Elisa Sartor – University of Verona

Editorial Office

Elena Dal Maso – University of Verona
Giulia Ferro Milone – University of Verona
Anita Paolicchi – University of Pisa
Alessandro Valenzisi – University of Strathclyde

Advisory Board

Beatrice Alfonzetti – University of Rome “La Sapienza”
Raffaella Bertazzoli – University of Verona
Joseph Farrell – University of Strathclyde
Srečko Jurisic – University of Split
Gaetana Marrone – Princeton University
José María Micó – Pompeu Fabra University
Mariantonietta Picone – University of Naples “Federico II”
Pasquale Sabbatino - University of Naples “Federico II”
Antonio Saccone – University of Naples “Federico II”
Álvaro Salvador – University of Granada
Roxana Utale – University of Bucharest

Logo and cover

Nicoletta Preziosi

Publisher

Bel-Ami Edizioni S.r.l.
Roma
www.baedizioni.it

Contact information

Armando Rotondi: arotondi@unior.it
Elisa Sartor: elisa.sartor@univr.it

Submission of contributions and material for review purposes

journal.abyme@gmail.com

Web address

<http://journalabyme.wix.com/mise-en-abyme>

**“Mise en Abyme” is officially recognised as an academic journal by ANVUR
and is indexed in DOAJ – Directory of Open Access Journals**

**All work in “Mise en Abyme” is licensed
under a Creative Commons 4.0 Non-Commercial International License.
ISSN: 2284-3310**

TABLE OF CONTENTS

Monographic issue.

Re-Writing/ Riscrittura

Marinetti and the *Mafarka* Trial:

Re-thinking the Early History of Futurism

p. 5

Ernest Ialongo

Hostos Community College – City University of New York

Per una nuova traduzione di *Winnie Ille Pu*:

da libro per l'infanzia a "classico latino"

p. 24

Elena Scuotto

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Coup de projecteur entre deux scènes :

***Foulplay* de Roberto Zappalà, *Comédie* de Beckett en danse**

p. 37

Stefano Genetti

Università degli Studi di Verona

***La tempesta* napoletana oltre Eduardo De Filippo:**

una nota sulle riscritture di Tato Russo e Arnolfo Petri

p. 50

Armando Rotondi

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

La devozione alle icone medievali riscritta dal Concilio di Trento

p. 55

Anita Paolicchi

Universitatea "Babeş-Bolyai" – Cluj-Napoca

Università di Pisa

Creative Re-Writing/ Riscritture creative

Medea

p. 79

Evangelista Lancia

Monographic issue

Re-Writing/ Riscrittura

Marinetti and the *Mafarka* Trial: Re-thinking the Early History of Futurism

Ernest Ialongo
Hostos Community College
City University of New York

Abstract: The publication of the proceedings of the trial against his novel *Mafarka* showed Marinetti at his organizational and marketing best. It allowed him to depict the state as the very *passatista* and conservative government that Futurism would free Italy of. However, it also draws attention to the text of *Mafarka* and encourages us to place it into a broader political context, one in which the state's actions against Marinetti may have had more to do with his broader Futurist activities and not so much with the purported obscenity of the novel.

Keywords: Filippo Tommaso Marinetti, Futurism, *Mafarka the Futurist*, trial.

On October 8, 1910, Filippo Tommaso Marinetti, the leader of the Futurist movement, walked into a courtroom in Milan to defend himself against the charge of an offense against public morality (“oltraggio al pudore”). The item that had caused such trouble was the Italian translation of his novel *Mafarka le futuriste*, which had been published in France the previous year, just after the release of the “Foundation and Manifesto of Futurism”. That manifesto, and Marinetti's other activities through 1909 and 1910, brought his Futurist movement immediate international attention. This two-day trial would bring further notoriety to the movement and its leader.

Marinetti had had some prior experience with trials against artists. He was expert for the defense at the trial of his friend Umberto Notari in 1906, who was similarly accused of an “oltraggio al pudore” for his novel *Quelle signore*. The resulting publicity had led to the book achieving blockbuster status in sales (Salaris 1990: 106). Marinetti had every intention of turning his trial into a similar spectacle, into a performance for the public. He was an expert in communicating with the people through the means of mass culture—the manifesto, the pamphlet, the poster, the press—and he knew how to communicate his ideas in a straight-

forward manner (Adamson 1997: 98). For him, this was more than a trial to determine whether he was a pornographer or not. It was also a trial wherein the state would have to explain how it could sequester some work and not others. Why was some art worthier of public consumption and not others? On what bases were these decisions being made, and by whom? In the end, this was a trial for intellectual freedom—a simple idea the press and the masses could rally around, even if they had never read *Mafarka*, or even cared for Futurism.

Before the trial Marinetti was not a stranger to the people of Milan, Italy, or even Europe. He was born in Alexandria, Egypt in 1876 to Enrico Marinetti and Amalia Grolli.¹ His education began with the French Jesuits in Egypt, making French his first language, and then continued on in Paris, Pavia, and Genoa. Marinetti had a love of literature early on, but attained a law degree in 1899 in deference to his father. However, after graduation he settled in Milan and began writing full time—his father's wealth afforded him this luxury. In Milan he published a series of works in French which brought him some attention, including *La Conquête des Étoiles* (1902), *Destruction* (1904), *Le Roi Bombace* (1905), and *La Ville Charnelle* (1908). He was also part of an Italian cultural and nationalist rebellion at the turn of the century. These critics lamented Italy's seeming cultural and political backwardness and the degenerative and leveling effects of parliamentary democracy.² In 1905 Marinetti contributed to this onslaught with his journal *Poesia*, which championed free verse over established forms of grammar and syntax. By 1908 Marinetti's interests became more broadly political. That year he joined the rising tide of radical nationalism that called for the conquest of Austrian-held Italian lands—Trieste and the Trentino—after Austria had annexed Bosnia-Herzegovina without any compensation to Italy, its ally in the Triple Alliance.³ Moreover, he was drawn to the labor activism of the revolutionary syndicalists after they had abandoned the reformist Italian Socialist Party, which had remained committed to parliamentary politics.⁴ His quest for artistic revolution merged that year with the political regeneration of radical nationalism and the violent activism found in syndicalism. By February 1909 these twin drives culminated in the publication of the founding manifesto of Futurism, which brought these interests together.⁵ It

¹ For the general contours of Marinetti's life, see Salaris (1997), Vaccari (1959), Agnese (1990), Lista (1976) and Guerri (2009).

² See, for instance, Adamson (1993). Marinetti was integral in the spread of Futurism to Florence.

³ For the development of Italian nationalism at the turn of the century, see De Grand (1978), Gaeta (1981[1965]), Perfetti (1983), Saladino (1965) and Thayer (1964).

⁴ For syndicalism, see Roberts (1979), Roth (1967) and Sternhell-Sznajder-Asheri (1994).

⁵ For this and other manifestos in English, see Rainey-Poggi-Wittman (2009) and Marinetti (2006).

was a wide-ranging document which called for the regeneration of Italy by breaking its dependence on its past glories. Museums, libraries, the established academies, as well as bourgeois moralism and feminism, were to be forgotten to make room for a new culture, a culture of the future, which rejuvenated the individual through the veneration of modern technologies (the speed of the automobile, the freedom of the airplane, the strength of steel), the glorification of war, patriotism, and militarism.⁶

Over the next few months Marinetti held a series of *serate*, or public performances, to spread his ideas. These events were preceded by copious advertisement, and the events themselves were a mixture of declamations of Futurist manifestos and poetry and the verbal abuse of the audience. The latter was specifically meant to shock the audience and to encourage general bedlam, which would inevitably require the intervention of the police, some arrests, and, most importantly, stories in the press the following day. The first event was held in Trieste in January 1910. Here, in this hotbed of irredentism, the Futurists declaimed their founding manifesto, but Marinetti made a point of emphasizing the group's commitment to patriotism and war. This, being delivered in an Austrian region with strong desires to unite with Italy, was very provocative, and that evening the Futurists had to scramble to avoid the Austrian authorities. A month later in Milan the Futurists similarly delivered their message of artistic renewal and militant patriotism. This time they were even more explicitly irredentist in their message. They performed an ode to the anti-Austrian general Vittorio Asinari di Bernezzo, who had just been forced to resign over his political views. Again, chaos ensued in the theatre and the police were called in, but the fighting continued nonetheless outside. It was after the Milan *serata* that the Futurists expanded beyond a purely literary movement, characterized by Marinetti himself and Aldo Palazzeschi, to include the painters Umberto Boccioni, Carlo Carrà, and Luigi Russolo. At the subsequent *serata* in Turin the crowd was introduced to the latter's "Manifesto of the Futurist Painters," which was also co-signed by Giacomo Balla and Gino Severini. When the group traveled down to Naples for a *serata* in April, the most violent of such events so far, the Futurists

⁶ During the Great War Marinetti wrote that "On 11 October 1908, after having worked six years on my international journal, Poesia, in order to free from traditional and commercial shackles the lyrical genius of Italy, threatened with death, I realized all of a sudden that the articles, the poems and the arguments were no longer enough. It was absolutely necessary to change methods, to descend into the streets to assault the theatres and introduce the fist into the artistic fight... It was the new formula of art/action, and a law for mental hygiene. It was a young, renovating flag, anti traditional, optimistic, heroic and dynamic, that was to be raised on the ruins of *passatismo* (the static, traditional, professorial, pessimistic, pacifist, nostalgic, decorative and aesthete state of mind)" (Salaris 1997: 58).

added the writer Francesco Cangiullo to their roster. The core group of the early Futurists was now virtually complete (Salaris 1997: 76-89; Ialongo 2015: 40-45). The last major *serata* before the trial was held in Venice on the first of August. Here Marinetti memorably accused the Venetians of acting like whores for its tourists, and were told that the city had to modernize to make Italy stronger. The Grand Canal had to be widened and deepened to become a great commercial port, and “once your canals have finally been filled in, trains and trams will be hurtling along the great streets built over them, bringing stacks of merchandise to a discerning public, which is rich, and busily employed by industrialists and businessmen!” (Marinetti 2006: 166-167). As such, by the time of the *Mafarka* trial the Futurists were already infamous, and the trial would be part of this aggressive marketing campaign for the movement.

The Italian translation of *Mafarka le futuriste: Roman africain* appeared in Italy in 1910 and was translated by Marinetti’s secretary Decio Cinti.⁷ When stripped of all the publicity generated by the trial over the novel’s alleged obscenity, the book reveals itself as simply a foundational text for what Marinetti strove to achieve in his transformation of Italy from the weak state it was in 1909 to the warrior nation he hoped it could become. It is a tale of Mafarka, a successful Arab general who, having usurped power from his uncle, conquers all his African enemies. However, in the midst of his triumphs, he loses his brother Magamal to an attack of rabid dogs sent by his enemies, and thereafter devotes himself to creating a son, both to replace his fallen brother, and to allow himself to surpass his own bodily limits and transfer his spirit into his son: the perfect Futurist man shorn of all weak emotions, created without the help of any woman, and born for conquest.

And thus the novel is a tale of denial. Denial on the part of Mafarka of all that would weaken him as he first conquers his empire and then steels himself for the perfection of his essence, which he will transfer to his son. Women and the lust they create are at the top of that list, as well as pointless rage, despair, and subservience—anything that weakens him. In the novel he is repulsed that his soldiers should celebrate their victory in the infamous “Rape of the Negresses”—the title of the first chapter, and the chapter which got Marinetti into trouble with the authorities. He counsels his brother against his reckless, unthinking courage, which was not effective in battle. He resists virtually all female advances throughout the story, going so far as to feed women to his sharks after they had sought to seduce him. When transporting his brother to

⁷ Cfr. Marinetti (1909) and Marinetti (1910).

his mother's hypogeum he nearly gives in to despair at his loss, but fights back the desire to leap into the sea and end his life. When his soldiers catch up with him and beg him to assume the supreme command of all that he had conquered, he refuses. To rule would make him soft; it was the conquest that mattered most. He then chased them away, cursing them for their desire to be subservient. They should seek to overrule their elders, just as he had overthrown his own uncle. And, finally, he commits himself to crafting a son without the "inefficient vulva", as he calls it. A son born of man only, free of feminine sentiment, able to reproduce himself, never needing sleep, and able to fly. Flight would enable the son not only to surpass his ancestors, but to sever his ties to the earth and conquer all before him.⁸ It was a sentiment further developed by Marinetti in his 1911 manifesto "Multiplied Man and the Reign of the Machine", in which he called for the fusion of man and machine in such a way that his will could be projected outward far beyond what he could do naturally, as when a pilot takes to the air. And, in order to do this, to prepare for the formation of mechanized and multiplied man, "it is necessary to drastically reduce the need for affection..." (Rainey-Poggi-Wittman 2009: 91). The new man would have no need for the woman as lover or mother. Sex would simply be an act of procreation, and not "genital distraction". Such energies, once wasted on women and love would now be directed at conquest, as the multiplied, mechanized man had mastered time and space (2009: 89-92).

Considering the difficulties the novel caused Marinetti, its purported obscenity has not been the focus of scholarly inquiry through the years. It is Marinetti's misogyny—only briefly mentioned in the trial⁹—that has been the focus of much of the scholarship on *Mafarka*, wherein women and the feminine become the repository of all that must be conquered in order for the new Futurist man to be born. Lucia Re in her seminal article "Futurism and Feminism" put the matter quite well:

Although she is still essential to the reproduction of the species and therefore very much an agent in the construction of the future, for Marinetti and the futurists woman embodies the antithesis of everything they value. Woman is passive, parasitical, peaceful, pacifist and

⁸ Cfr. Marinetti (1998): 28, 84, 102, 122, 141-44, 187-88, 195, 197. The phrase "inefficient vulva" appears on p. 188.

⁹ Cesare Salfatti, one of Marinetti's lawyers, and no one else, used the term "misogino" once. The prosecutors' comments are not included in the published version of the trial, so it is not clear if they used the term. However, as Marinetti's team only mentioned it once, they did not feel the need to respond to prosecutors' comments, and thus it is likely the latter did not stress this particular issue in the trial. Additionally, Salfatti's usage of "misogino" is somewhat confused. He claims that misogyny is the hatred of women and that Marinetti is a misogynist, but then advances Marinetti's claim in the dedication to *Mafarka* that the book is an attack on the feminine and all the vices that debilitate humanity, and not on women themselves. See Marinetti-Capuana (2016 forthcoming).

therefore past-oriented rather than future-oriented. Conditioned by her endless desire to love and be loved, woman is a slave to sentiments and sentimentalism, a prisoner of those very same static and suffocating social institutions which the futurists abhor most, namely marriage and the family. Woman represents, in other words, the negative “other” of futurist man, an “other” that must be repressed and exorcised if futurist man is to develop his revolutionary potential. (Re 1989: 254)

And, in *Mafarka*, Marinetti takes the process of freeing oneself from women to the ultimate level, wherein even their help in reproducing the species is eliminated (1989: 254). For Cinzia Blum *Mafarka* was Marinetti’s attempt to create a “Futurist fiction of power,” where man and the masculine could re-impose themselves on an ever-changing world wrought by modernity, in which traditional hierarchies were constantly challenged. Women and the feminine in the novel represent lust, despair, lack of resolution, and, in the imagery of miasma used to describe the rape scene of the initial chapter, a place of diluted, shifting identities. The only solution to temptation, frequently, is to respond with violence, to destroy those that seek to weaken Mafarka’s masculine resolve (Sartini Blum 1996: 17, 57, 59). Along the same lines, Barbara Spackman asks how in a world of hyper-masculine males, where women and the feminine are so hated, do these men maintain their heterosexual identity and ward off homosexual panic? Like Blum, she concludes that woman as person, or matter (nature, the Earth, Africa), must be a target of violence to release these libidinal energies. And, where there is intimacy between men, as in the kiss Mafarka gives first to his brother and then to his son, it can be accepted as permissible intimacy within the family (Spackman 1996: 55-56, 62, 74).¹⁰ For Christine Poggi, Mafarka’s creation of a son without the help of a woman similarly represented a battle against nature, regarded as feminine, in which one is born, lives, and dies. “The misogyny of the text,” she writes, “is an effect of a prior rejection of merely human, abject corporeality and hence, of mortality, which Marinetti projects onto femininity” (Poggi 2009: 159).¹¹

However, *Mafarka* has also lent itself to a variety of other readings, which have focused on the issue of race in the novel, the connection between Futurism and Fascism, and those that see the book as emblematic of Marinetti’s inadvertent or very purposeful feminism. Karen Pinkus sees *Mafarka* as a catalog of negative values projected onto blacks, which the bourgeois male must overcome to become stronger. Blacks, understood by Pinkus to include both the Arab Mafarka and the Africans he conquers, are the dark “other” and represent the primitive, the

¹⁰ The article by Spackman originally appeared in *Modernism/Modernity*, 1, 3 (1994): 89-107.

¹¹ An earlier version of this article appeared in *Modernism/Modernity*, 4, 3 (1997): 19-43.

bestial, the uncivilized, a lack of control, and, as Blum also argues, lack any sense of stable identity as they give in to their varied desires. Mafarka, she writes, does not represent just one thing in particular, “but potentially anything that is abject” (Pinkus 1995: 41). And it is this projection of the negative onto the dark “other” that connects Futurism to Fascism. She argues that after the surprisingly quick defeat of the Ethiopians in 1936 the regime had to quickly realign its propaganda messages in order to educate Italians as to their duty to dominate over, but never to mix with, their new African conquest. In order to develop this racist, colonialist mindset the regime looked to past iconographies that portrayed African blackness in a negative light, and this is the role that *Mafarka* played (1995: 32).¹²

Connections between Futurism and Fascism through the novel, though not through the prism of race, are also highlighted by Blum, who points to the common rhetoric of self-sacrifice, by Spackman, who focuses on the common themes of the conquest of the Africans, and by Alice Kaplan, who looks to the common glorification of the airplane, and flight more generally, as the means for regular man to both transcend his earthly limits and to dominate those under his gaze. For the latter, she points to the opening of Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will* (1935) as a further example of this phenomenon. The film opens with a view of the world from a pilot’s perspective, and when that plane lands it is Hitler himself who alights, after having surveyed his newly conquered land (Kaplan 1986: 92). In this reading, Gazurmah, Mafarka’s winged, conquering son, and Hitler are bound together. “The airplane,” she writes, “that industrial carrier of Mafarka’s sexual fantasies, is the prime mover in the translation of a futurist spirit into a fascist one” (1986: 88).

Possibly the most interesting reading of *Mafarka*, as it most closely takes Marinetti at his own word concerning the point of the text, is that which claims it represents Marinetti’s feminism. In the dedication to the Italian translation of *Mafarka* Marinetti responded to his critics, which lamented the final part of his well-known phrase from point nine of the foundation manifesto: “We intend to glorify war—the only hygiene of the world—militarism, patriotism, the destructive gesture of anarchists, beautiful ideas worth dying for, and contempt¹³ for women” (Rainey-Poggi-Wittman 2009: 51). To his fellow Futurists he wrote:

¹² Though this is a broadly accurate reading of *Mafarka* as representing the black as “other”, and is certainly accurate insofar as to how Marinetti depicted black Africans in the novel, it does not apply to Mafarka himself, who epitomizes the control, and consequent success, that Marinetti sought to emphasize in the work.

¹³ “Contempt” has also been translated as “scorn”.

When I told them ‘Scorn Woman!’ they all hurled foul abuse at me like brothel-keepers after a police raid! And yet it isn’t woman’s animal value that I’m talking about, but her sentimental importance.

I want to fight the gluttony of the heart, the surrender of parted lips as they drink the nostalgia of twilights...

I want to conquer the tyranny of love, the obsession with the one and only woman, the strong Romantic moonlight bathing the front of the Brothel. (Marinetti 1998: 1-2)

For both Re and Walter Adamson, Marinetti may have been far more a supporter of women’s liberation than either his contemporaries or scholars have accepted. Re argues that Marinetti, in spite of his relentless attack on the feminine, on love, and on sentiment, which is focused on women as their purveyors, there was also a strain in early Futurism which challenged the gender roles which perforce confined women to such sexualized roles and an inferior status in society. “Futurism from its inception,” she writes, “had the merit of raising issues regarding the representation and regimentation of sexuality, the political roots and ramifications of sexual behavior, and the ideological overdetermination of gender divisions and gender roles in cotemporary society” (Re 1989: 256). Adamson writes that “Marinetti’s notorious expression of a ‘scorn for woman’ in his founding manifesto has tended to obscure not only the enthusiasm many women felt for Futurism but also the nature of Marinetti’s ‘scorn’” (Adamson 1997: 102).¹⁴ The nature of this scorn was what Marinetti said it was, not a rejection of woman as a “biological category, but of the discursive position that the feminine had come to assume in fin-de-siècle life” (1997: 103).

The key points in this Marinetti-as-feminist interpretation are both Marinetti’s manifestos and the involvement of women in the movement. Re points to Marinetti’s 1910 manifesto “Against Sentimentalized Love and Parliamentarianism” which called for the vote for women. This suffragist demand, however, was hardly the traditional one. Marinetti claimed that “in her present state of servitude, both intellectual and erotic, woman, finding herself in an absolute state of inferiority from the point of view of intelligence and character, can only be a mediocre legislative instrument” (Marinetti 2006: 56). Thus, to give women the vote would hasten the collapse of a parliamentary system Marinetti hated, as it had become a bastion of lawyers in love with their own voices, having no real tie to their constituents. However, in spite of the rhetoric, Marinetti advanced a very real issue at the heart of all feminism: that biology was not destiny, that

¹⁴ These are sentiments further developed in Adamson (2007).

gender roles were constructed, and that women, given the right opportunity, would be the equal of men: “So far as the claimed inferiority of woman is concerned, we think that if her body and spirit had experienced an upbringing identical to that of the spirit and body of man, over very many generations, it might perhaps have been possible to speak of equality between the two sexes” (2006: 56). Moreover, Marinetti claimed that, whether women were aware of it or not, their demand for political rights was a challenge to these socially constructed gender roles: “They have a deep conviction that as mothers, brides, and lovers, they form a closed circle and are simply totally deprived of any positive role in society” (2006: 58). Marinetti subsequently revived this demand in the 1918 “Manifesto of the Futurist Political Party,” which called for the vote for women as well as the abolition of marriage, provision of easy divorces, and the availability of state-funded upbringing for unwanted children (2006: 272).

Of course, beyond this rhetoric, Marinetti himself did not do very much to advance the cause of women’s suffrage, and under the Fascist regime he accepted its conservative gender policies. But, in the early years of Futurism and through the war, his feminist rhetoric did inspire women to join the movement, and Marinetti welcomed them. Both Re and Adamson point to writers such as Eva Kühn Amendola (writing as Magamal), Valentine Saint-Point, Maria Ginnani, Enif Robert, Rosa Rosà, and Elda Norchi (writing as Futurluce) who all collectively challenged the idea of biological determinism and called for women to assert themselves and form their own identities. Moreover, they showed how the war had destroyed ideas of acceptable gender roles, as women were called upon to do formerly male duties when men were conscripted for service (Re 1989: 259-270; Adamson 1997: 102-105).¹⁵ And, though Re concedes that women were a fraction of the Futurist membership (Re 1989: 263), Adamson contends that “considering Marinetti’s many letters from *amiche* and the many women who attended his [*Mafarka*] trial and *serate*..., it is clear that Futurism appealed to many creative women tired of the limited and familiar options with which bourgeois life presented them and anxious to forge pathways of their own” (Adamson 1997: 104). Marinetti, Adamson notes, knew that if Futurism was to succeed in the modern world, it had to reach out to the masses, and this meant having to offer something to Italian women (1997: 105-106).

¹⁵ In a recent article Re provides a thorough investigation of how Enif Robert in her novel *Un ventre di donna* challenged the societal view of the “normal” woman as a passionless, heterosexual procreator with limited intellectual capacities. Instead, the protagonist in the novel seeks to define herself by her creativity, not her biology, and comfortably embraces her attraction to other women. See Re (2014).

Still, to the authorities who read through the Italian translation of *Mafarka*, the issue foremost in their mind was not the misogyny or feminism of its author, or the author's treatment of race, and, of course, they were not concerned with Fascism in 1910. Their primary concern was the novel's purported obscenity. If found guilty of "oltraggio al pudore," Marinetti would face up to 4 months in prison, a fine of 1000 Lire, and would forever be known as a simple pornographer. To combat the state's accusations Marinetti turned the trial into a public spectacle. In his journal *Poesia* he published an announcement that the book had been seized by the authorities, and claimed that all of Italy was surprised and indignant by the actions of the attorney-general of Milan, since all those who knew Marinetti knew he was a great artist with serious aesthetic intentions for his work. "La volgare accusa, quindi, non può sembrare che assurda" (Marinetti 2003: 233). He went on to state what would be his lawyers' line of defense in the trial: "*Mafarka il futurista* è in realtà un grande poema in prosa, lirico e drammatico, nel quale il Marinetti dà vita a una superba figura d'Uomo ideale, esaltando l'Eroismo e la Volontà come elementi di un trionfale Avvenire della nostra razza" (2003: 233).

The first day of the trial, October 8, 1910, drew a sizeable crowd, which included the noted Futurists Umberto Boccioni, Luigi Russolo, and Carlo Carrà, high-society women from Milan, and members of the press. Marinetti had a number of people speaking on his behalf. Luigi Capuana, author of realist literature and professor at the University of Catania, was the expert witness for the defense. Marinetti's lawyers included Innocenzo Cappa, Salvatore Barzilai, and Cesare Sarfatti. Cappa was a republican with strong nationalist sentiments, who would also defend famed syndicalist Filippo Corridoni the following year after he was arrested on charges of inciting class hatred (Rampazzo). Barzilai was a long-time lawyer and a conservative Liberal with irredentist sympathies when he was younger. At the time of the trial he was preoccupied by the growing intervention of the Giolittian regime into Italian society and its rampant corruption (Colapietra).¹⁶ Sarfatti was a high-ranking member of the Socialist Party in Milan (Cannistraro-Sullivan 1993: 43-61). Marinetti's team, beyond their commitment to defending their client, all came to the trial either ready to do battle with the government to defend a controversial figure

¹⁶ Giolitti was temporarily out of office at the time of the trial, but the decade leading up to the Great War is known as the Giolittian era because of his dominance of the political scene.

(Cappa), with deep suspicion of the government's over-reach (Barzilai), or were hostile to it (Sarfatti).¹⁷

After some preliminary remarks from Marinetti's lawyers regarding the absurdity of the charges, Marinetti delivered his opening statement and made a number of points his lawyers would further develop. He emphasized that his goal in writing *Mafarka*, his most favorite work, was nothing so banal as pornography. His goal was to renew Italy, to give to man a dream of his own perfection, free of lust, sleep, fatigue, and death. Thus, the offending chapter "The Rape of the Negresses" was written to show how Mafarka had escaped from "una gran fornace torrida di lussuria e di abbruttimento" through his heroic will. Additionally, the description of Mafarka's penis in the second chapter, "The Ruse of Mafarka-el-Bar," which similarly caused Marinetti trouble, he claimed it echoed the central role of the phallus found in African literature and in its society in general. Hence, he was only trying to be accurate in depicting his character, and a writer must be honest; he cannot cover over things because of popular sensibilities (Marinetti-Capuana 2016: 13). Finally, Marinetti pointed out to the court that a pornographer

avrebbe scelto un soggetto ben diverso, voglio dire un soggetto europeo, anzi cittadino, e avrebbe scritto per esempio un romanzo sui bassifondi milanesi, invece di un poema africano, acceso di una sbrigliata fantasia, concepito e scritto per pochi intenditori e assolutamente precluso alla maggioranza delle intelligenze, che disgraziatamente non hanno alcuna dimestichezza con la poesia. (2016: 14)

Profound applause greeted Marinetti's closing words.

For the remainder of the day Capuana offered his defense of Marinetti and his work, and the following day Cappa, Barzilai, and Sarfatti voiced theirs. Collectively, they all touched on the same major points, which, as they paralleled Marinetti's opening statement, showed a strategy had been worked out before-hand. First, they claimed that *Mafarka* was a work of art, not pornography, and should be treated as such. Consequently, why should it be sequestered when so many classic pieces of literature with similarly salacious sections were freely available to the public? The examples of such literature abounded in the trial, from Aristophanes' *Lysistrata*, to Giovanni Boccaccio's *Decameron*, and Gustave Flaubert's *Madame Bovary* (2016: 16, 37-38, 42, 44, 67, 71-76, 88). Second, they emphasized that one cannot simply read one chapter or a section of the book, as the attorney-general had done, focus on that, and then declare that the book is a

¹⁷ Marinetti had one other lawyer, a Brusorio, but his statements at the trial were not recorded in any detail.

work of pornography. In order to understand the purpose of the chapter or section, one must read the whole book to understand the context and purpose of these individual parts (2016: 18-19, 28-9, 33, 78). This then led to their third major point, that if one were to read the whole book they would see that Marinetti's goal was not to spread pornography, but to educate his readers that an ideal man should strive to master his desires so as to strengthen himself for the inevitable battles that he must face in life, either individually or as part of the nation (2016: 17-18, 52-55, 60, 76, 79, 80-81). The lawyers also focused on the technicalities of the charge and on whether it was legitimate. For instance, they asked if anyone had actually checked the translation for its accuracy with the French text. The translation was in fact the work of Decio Cinti, not Marinetti (2016: 30, 86-87). Additionally, the state needed to prove that the author intended to commit an "oltraggio al pudore," to corrupt society, and Barzilai and Sarfatti, in particular, did not see how this could be done. Barzilai focused on the fact that *Mafarka* was not a publicly declaimed work performed to an unsuspecting audience that had no choice but to hear its racy details. The novel was the exact opposite. It was written for the individual who made the choice to buy the book and then read it privately (2016: 48). And, Barzilai further noted, the state polices public morality, not private behavior, so then why would it be concerned with a book somebody bought and then read alone at home? (2016: 62-63). Sarfatti concluded his statement by pointing out, as Marinetti had done the previous day, that there was no intent at corrupting society, as the book was never intended to sell in great numbers (2016: 84-85). The most memorable statement of the case came from Barzilai in a ringing endorsement of intellectual freedom and the perils of state over-reach:

Soltanto più esattamente stabilendo la ricerca dell'intenzione si può ammettere senza scandalo che vi sono libri processati e libri non processati perché il magistrato precisamente non dovrà fermarsi alla materialità, se non messa al servizio di una intenzione oltraggiosa del pubblico costume. Perché altrimenti sarebbe ben ridicolo che il Marinetti fosse come quel tale poeta il solo corrotto del suo tempo e del nostro paese e che soltanto contro di lui, contro questo untorello che vorrebbe da solo spiantare Milano, si dovessero scagliare il fulmini. Ella può volerlo, lo vuole su quel banco, solo perché crede che abbia avuto l'intenzione di offendere il pudore; ed ella solo così può volere, perché altrimenti stabilirebbe una sperequazione di giustizia assolutamente più scandalosa di un articolo o di un romanzo di questo genere. (2016: 59)

In the trial's closing moments Sarfatti galvanized the audience with his declaration that he completely adhered to the Futurist program, as they did not want to destroy churches, museums, or works of art, "vogliono distruggere quel culto del passato che costituisce una tabe nella vita

artistica, letteraria, scientifica, politica italiana... Vogliono distruggere una tendenza per cui anche un pezzo di legno, tarlato e brutto, solamente perché è antico, è degno di venerazione” (2016: 88). His statements were greeted with roaring applause. To close the proceedings Marinetti was asked if he had any final words, to which he answered that “Protesto con tutto il mio sangue contro l'accusa assurda e infame!” (2016: 90). The court retired at 5:55 pm to deliberate. The audience waited in tense anticipation of the verdict. At 6:20 pm the court returned from its deliberations, and the president read the sentence: “ASSOLUZIONE PER INESISTENZA DI REATO”. The prosecution had failed to make their case. The room erupted in applause. Marinetti was seized and hoisted atop the shoulders of his fellow Futurists and was carried out in triumph. A crowd followed the Futurists through the streets of Milan cheering “Viva Marinetti! Viva il Futurismo!” (2016: 90-91).

Such was the triumphant conclusion that Marinetti had sought to share with the world when he recounted the story of the trial. The story was first told in an appendix to the Italian translation of Marinetti's French poem *Destruction*. The Italian translation appeared in January 1911, just a few short months after the trial, and included “Il processo e l'assoluzione di *Mafarka il futurista*” (Marinetti 1911). This text was subsequently republished under the editorship of the Futurists Emilio Settimelli and Bruno Corra as part of *I processi al Futurismo per oltraggio al pudore* in 1918 (Settimelli-Corra 1918), and appeared again in the appendix of a subsequent edition of *Distruzione* in 1920 (Marinetti 1920a). Marinetti made much of his victory, and spoke of it on his travels to England, France, and Russia in the following years (Kaplan 1981: 40).

But something was missing from this story, the truth. *Mafarka* was never ultimately acquitted. The prosecuting attorney in the original case, Valenzano, in fact filed an appeal shortly after losing the original case, which he won in January 1911 and had Marinetti condemned to two months in prison. This sentence was then commuted to a fine and the removal of *Mafarka* from circulation (Salaris 1990: 110; Salaris 1997: 93). Did Marinetti lose the case before he first published the narrative of the trial that ended with his supposedly triumphant victory against the state? It is unclear, but certainly he had lost the trial by the time he was traveling through Europe and discussing his “victory”. It is unlikely he dwelled upon having lost the trial on appeal on those trips. Moreover, in the Settimelli edition of 1918 there is no mention of the trial having been ultimately lost, or in the 1920 version that appeared in *Distruzione*. In fact, when Marinetti published a new version of *Mafarka* in 1920, he published a self-censored version, the only way

he could get it into circulation. This censored version was a shadow of its former self, with references to sexual acts removed, and references to sexual organs reworded or simply eliminated (Marinetti 1920b).¹⁸ But, unless the readers had access to the original version, and laboriously compared it to the censored one, they would be none the wiser, though they would have noticed that the narrative seemed somewhat confused. For instance, Marinetti removed all mention of Mafarka's "zeb" or penis in the second chapter, but then kept the following section in which the audience was laughing at the description of the penis in the original version (Marinetti 2003: 50). In fact, Marinetti did not publicly admit to having lost the *Mafarka* trial until 1929, when he wrote a brief chapter for his book *Marinetti e il Futurismo*, a broadly narrative history of Futurism from its foundation until Marinetti's induction into the Royal Academy of Italy. After reprinting the section recounting the triumphant march through Milan after winning the original trial, he wrote that the attorney-general continued to pursue *Mafarka* and finally achieved a conviction, which was upheld by the Court of Cassation. He wrote that the government had sought to use any means possible to "colpire il creatore del Futurismo sporcandolo con l'accusa di oltraggio al pudore", to which the Futurists responded with immense public rallies against the *passatisti* (Marinetti 1968: 512). If such rallies occurred, they certainly did not merit being recorded by any historian. Why did he admit to the conviction in 1929? Because now he was safely ensconced in the Academy, a member of the Fascist elite, and the once embarrassing legal setback could be re-told within the context of *Marinetti e il Futurismo* as simply a temporary defeat, which the Futurists, and their Fascist allies, would later make-up with the destruction of the Liberal state.¹⁹

There is another oddity with regards to the trial. Why did it take place at all? Marinetti was put on trial for an "oltraggio al pudore". But, as the trial exhaustively demonstrated, the scenes the state deemed controversial were hardly gratuitous, they were in fact an integral part of the narrative. Moreover, they were not meant to titillate the reader, but to express man's savagery that Mafarka had shed himself of. Additionally, Marinetti's lawyers made a strong case that there were abundant examples of other books then available that could also be deemed obscene, but were freely published, sold, and in some cases deemed classics. Finally, when one reads the novel as a whole, keeping in mind the scandal it caused, one is surprised to find just how little obscenity

¹⁸ The 2003 version of *Mafarka il futurista*, edited by Luigi Ballerini, publishes the original 1910 Italian edition, but then notes exactly where the text had been censored. See Marinetti (2003).

¹⁹ Marinetti's strategic re-editing of Futurist history and its texts in order to suit his evolving political needs is exhaustively chronicled in Ernest Ialongo (2015).

is actually in the book. So then why the trial? A hint may be in Cappa's testimony wherein he questioned why some books are censored and others are not. He intimates that the reason seems to be the personal desires of the authority sequestering the book, and, consequently, how that authority feels about the author of such targeted works. Cappa noted:

In qualche libro, per esempio, vi è un passo che può essere pornografico e più piace al P.M. inquantoché non è giustificato da un intento falso o non falso, ma che è anzi esasperato da una prefazione che è l'apologia della sensualità. Eppure questo libro si stampa e si vende perché non c'è di mezzo il futurismo, perché non c'è di mezzo un giovane ricco, dei comizi tumultuosi, perché non c'è venuto l'irredentismo, perché non c'è a un certo momento la foglia di un grande oratore Veneto [Prime Minister Luigi Luzzatti] diventato presidente del Consiglio, perché non abbiamo i barbari alle porte, perché non abbiamo le case invase da una sorpresa nuova, da una nuova immoralità. (Marinetti-Capuana 2016: 38)

Maybe Marinetti had made a nuisance of himself with all of his noisy *serate*. Maybe the attorney-general resented that he was a wealthy artist who felt he could impudently snub his nose at all authority figures and was above the law. Or maybe it was something more: Marinetti's *irredentismo*, his anti-Austrianism, and his desire for war to advance Italian interests that made him a target. As noted above, in the first two *serate* of 1910, in Trieste and Milan, the Futurists were explicit about their desire that Trieste should be a part of Italy, and that if war was the means to achieve such union, then so be it. In fact, the political fallout of the Milan *serata* was significant. The Austrian consulate wanted an explanation from the city's prefect as to why such a pronounced irredentist and anti-Austrian performance was permitted by Austria's own ally (Ialongo 2015: 42). Nor was this the last time Marinetti made explicit anti-Austrian pronouncements in Italy or abroad. Just after the Milan *serata* he was in Paris calling for closer relations between France and Italy so as to one day "strangle" the Central Powers of Germany and Austria-Hungary. In March and April he was in London and declared war with Austria was inevitable. In December he returned to London and gave an interview in which he stated that the modernization of Italy's ancient cities, was critical: "As inevitably as the sun rises and sets we shall have to struggle for our life against Austria. If the contest comes when Venice is still sunk in the lethargy of its old romanticism, when Rome is living on its classical traditions, when Florence is nothing but a picture gallery, we are doomed..." (2015: 46). It was after this interview, and a variety of conferences he attended wherein he further expounded his anti-Austrian views, that Italy's consul-general in London felt the need to investigate Marinetti and requested information from the Italian Ministry of the

Interior (2015: 46). Relations amongst the Great Powers were becoming increasingly tense in these years leading up to the outbreak of the First World War, with nations solidifying their alliances and increasing the size of their armies and navies. Italy and Britain were technically members of opposing alliances, though Italy was becoming less and less committed to its alliance with Germany and Austria-Hungary. Yet here was Marinetti throughout 1910 pushing for an immediate end to such an alliance, demanding closer ties with France, and then traveling to Britain, France's ally, and pushing the same message. In short, in 1910 Marinetti had made himself into a political headache. The *Mafarka* trial may very well have been political retribution, and may have had little to do with the novel itself.

The publication of the trial shows Marinetti at his organizational and marketing best as he depicted the state as the very *passatista* and conservative government that Futurism would free Italy of. It also draws attention to the text *Mafarka* and encourages us to place it into the broader political context I noted above.

Mafarka has been many things to many scholars over the years, but it is also important to focus on what it meant at the time. For Marinetti, it was one of the foundational texts of his young movement that sought to transform Italy, and, critically, it was a work of art that should be free of state intervention. For the state, it was simply a work of obscenity from a troublesome public figure. In this trial these contending interpretations were played out. Marinetti would win the first round, and the state would take the second one. However, in a few years Marinetti would not have the Liberal state to worry about, and would have a generous patron in the Fascist regime. This trial was thus, amongst other things, also a small step in Marinetti's ultimately successful assault on the Liberal state.

Bibliography

ADAMSON, Walter (1993), *Avant-Garde Florence: From Modernism to Fascism*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

ADAMSON, Walter (1997), "Futurism, Mass Culture, and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909-1920", *Modernism/Modernity* 4, 1: 89-114.

ADAMSON, Walter (2007), *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, Berkeley, CA: University of California Press.

AGNESE, Gino (1990), *Marinetti: una vita esplosiva*, Milan: Camunia.

CANNISTRARO, Philip V., SULLIVAN Brian R. (1993), *Il Duce's Other Woman*, New York: William Morrow and Company.

COLAPIETRA, Raffaele (n.d.), "BARZILAI, Salvatore", in *Treccani. La cultura italiana*.
[Accessed July 25, 2015, http://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-barzilai_%28Dizionario_Biografico%29/].

DE GRAND, Alexander J. (1978), *The Italian Nationalist Association and the Rise of Fascism in Italy*, Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

GAETA, Franco (1981[1965]), *Il nazionalismo italiano*, Bari: Laterza.

GUERRI, Giordano Bruno (2009), *Filippo Tommaso Marinetti: Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milan: Mondadori.

IALONGO, Ernest (2015), *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and his Politics*, Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

KAPLAN, Alice (1981), "Futurism and Fascism: Reflexions on the 70th Anniversary of the Trial of *Mafarka the Futurist*", *Yale Italian Studies* 1, 3: 39-56.

KAPLAN, Alice (1986), *Reproductions of Banality: Fascism, Literature and French Intellectual Life*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

LISTA, Giovanni (1976), *Marinetti*, Paris: Seghers.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1909), *Mafarka le futuriste: Roman africain*, Paris: Bibliothèque internationale d'Édition Edward Sansot & Co.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1910), *Mafarka il futurista*, translated by Decio Cinti, Milan: Edizioni futuriste di "Poesia".

MARINETTI, Filippo Tommaso (1911), *Distruzione. Poema futurista, col Processo e l'Assoluzione di "Mafarka il futurista,"* translated by Decio Cinti, Milan: Edizioni futuriste di "Poesia".

MARINETTI, Filippo Tommaso (1920a), *Distruzione. Nuova edizione col Processo e L'Assoluzione di "Mafarka il futurista. Romanzo processato,"* Milan: Casa Editrice Sonzogno.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1920b), *Mafarka il futurista*, Milan: Casa Editrice Sonzogno.

- MARINETTI, Filippo Tommaso (1968), *Teoria e invenzione futurista*, edited by Luciano De Maria, Milan: Mondadori.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1998), *Mafarka the Futurist: An African Novel*, translated by Carol Diethe and Steve Cox, London: Middlesex University Press.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (2003), *Mafarka il futurista*, edited by Luigi Ballerini, translated by Decio Cinti, Milan: Mondadori.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (2006), *Critical Writings*, edited by Günther Berghaus, translated by Doug Thompson, New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, CAPUANA Luigi (2016 forthcoming), *Il processo e l'assoluzione di "Mafarka il Futurista,"* edited by Ernest Ialongo, Rome: Bel-Ami Edizioni.
- PERFETTI, Francesco (1983), "La dottrina politica del nazionalismo italiano: Origini e sviluppo fino al primo conflitto mondiale", in *Il nazionalismo in Italia e in Germania fino alla prima guerra mondiale*, edited by Rudolfo Lill, Bologna: Il Mulino.
- PINKUS, Karen (1995), *Bodily Regimes: Italian Advertising under Fascism*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- POGGI, Christine (2009), "Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine body", *Inventing Futurism: the Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton, NJ: Princeton University Press, p. 159 (an earlier version of this article appeared in *Modernism/Modernity* [Fall 1997]).
- RAINEY, Lawrence, POGGI, Christine, WITTMAN, Laura (eds.) (2009), *Futurism: An Anthology*, New Haven, CT: Yale University Press.
- RAMPAZZO Luciano (n.d.), "CAPPA, Innocenzo", in *Treccani. La cultura italiana*.
[Accessed July 25, 2015, http://www.treccani.it/enciclopedia/innocenzo-cappa_%28Dizionario_Biografico%29/].
- RE, Lucia (1989), "Futurism and Feminism", *Annali d'Italianistica*, 7: 254.
- RE, Lucia (2014), "Enif Robert, F.T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna*: bisessualità, trauma e mito dell'isteria", *California Italian Studies*, 5, 2.
[Accessed August 15, 2015, [ismrg_cisj_24817](http://escholarship.org/uc/item/2dt2z4wx), retrieved from: <http://escholarship.org/uc/item/2dt2z4wx>].
- ROBERTS, David D. (1979), *The Syndicalist Tradition and Italian Fascism*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- ROTH, Jack J. (1967), "The Roots of Italian Fascism: Sorel and Sorelismo", *Journal of Modern History*, 39, 1 (March): 30-45.

SALADINO, Salvatore (1965), "Italy", in *The European Right. A Historical Profile*, edited by Hans Rogers and Eugen Weber, Berkeley, CA: University of California Press.

SALARIS, Claudia (1990), *Marinetti editore*, Bologna: Il Mulino.

SALARIS, Claudia (1997), *Marinetti: Arte e vita futurista*, Rome: Editori Riuniti.

SARTINI BLUM, Cinzia (1996), *The Other Modernism: F.T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley, CA: University of California Press.

SETTIMELLI, Emilio, CORRA, Bruno (1918), *I processi al futurismo per oltraggio al pudore. Arringhe di: Salvatore Barzilai, Luigi Capuana, Innocenzo Cappa, F.T. Marinetti, Cesare Sarfatti, Renato Zavataro, seguite da una conclusione di Bruno Corra e Settimelli*, Rocca S. Casciano: Premiata stabilimento tipografico Licinio Cappelli.

SPACKMAN, Barbara (1996), "Mafarka and Son: Marinetti's Homophobic Economics", in *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, pp. 55-74 (originally appeared in *Modernism/Modernity*, 1, 3 [1994]: 89-107).

STERNHELL, Zeev, SZNAJDER, Mario, ASHERI, Maia (1994), *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution*, translated by David Maisel, Princeton, NJ: Princeton University Press (originally published in France in 1989).

THAYER, John (1964), *Italy and the Great War: Politics and Culture 1870-1915*, Madison, NJ: University of Wisconsin Press.

VACCARI, Walter (1959), *Vita e tumulti di F.T. Marinetti*, Milan: Omnia Editrice.

Per una nuova traduzione di *Winnie Ille Pu*: da libro per l'infanzia a "classico latino"

Elena Scutto
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Abstract: Il seguente contributo prende in considerazione la traduzione latina del classico della letteratura per l'infanzia *Winnie-the-Pooh* di A.A. Milne, fatta dall'ungherese Lénárd Sándor come *Winnie Ille Pu*. L'attenzione si soffermerà nello specifico sulla nuova edizione francese del romanzo a cura di Florient Azoulay che traduce dal latino e non dall'inglese, considerando quindi la versione di Lénárd come un classico autonomo.

Parole chiave: *Winnie-the-Pooh*, A.A. Milne, *Winnie Ille Pu*, Lénárd Sándor, traduzione, latino, letteratura per l'infanzia, Florient Azoulay.

Abstract: The following contribution aims at analysing the Latin translation of the children literature classic *Winnie-the-Pooh* by A.A. Milne, made by Hungarian Lénárd Sándor as *Winnie Ille Pu*. In particular, I will focus my attention on the new French edition of the novel edited by Florient Azoulay, who has translated it from Latin and not from English, considering Lénárd's version as an autonomous classic itself.

Keywords: *Winnie-the-Pooh*, A.A. Milne, *Winnie Ille Pu*, Lénárd Sándor, translation, Latin language, children literature, Florient Azoulay.

La recente traduzione francese datata novembre 2014, a firma di Florient Azoulay con la collaborazione di Isabelle Doré (Milne 2014), ha riportato all'attenzione del pubblico, ma anche degli studiosi, a quasi un secolo di distanza, il libro di A.A. Milne *Winnie-the-Pooh*, edito per la prima volta in Gran Bretagna nel 1926.

In realtà il celebre orsacchiotto di Christopher Robin,¹ figlio di Milne a cui questi si ispirò per la creazione del suo personaggio,² e i suoi animali di pezza non hanno mai smesso di essere agli onori della cronaca per tutto questo lunghissimo arco di tempo. Per anni si è svolta una disputa giudiziaria, conclusasi solo di recente il 28 settembre 2009 tra Stephen Slesinger, Inc. (“Slesinger”)³ e Disney Enterprises, Inc (“Disney”) che hanno contestato la proprietà dei diritti di proprietà intellettuale in Winnie-the Pooh nei tribunali federali e al TTAB.⁴

¹ Come è noto Winnie Pooh è un famoso orsacchiotto protagonista della letteratura per ragazzi, inventato da A.A. Milne. È anche conosciuto coi nomi Winnie Puh, Winny Puh, Winnie Pooh e Winnie-the-Pooh. Winnie Pooh apparve per la prima volta nel romanzo omonimo, pubblicato il 14 ottobre 1926, e in seguito in altri lavori di Milne. Il nome del personaggio deriva da quello di un orsacchiotto di pezza di Christopher figlio di Milne, nato nel 1920. In principio, l'orsacchiotto giallo era chiamato “Edward” (nome a cui fa riferimento anche l'incipit del libro). In seguito, Christopher fu portato dal padre a visitare lo zoo di Londra, dove si trovava in quel periodo “Winnipeg”, un cucciolo d'orso che un ufficiale veterinario canadese di nome Colebourn aveva acquistato durante la prima guerra mondiale e poi donato allo zoo. Christopher Robin si entusiasmò a tal punto per quel cucciolo che col nome di Winnie era diventato il beniamino dei bambini londinesi che volle chiamare Winnie il suo Teddy Bear. Milne all'epoca raccontava al suo bambino, per farlo dormire, fiabe che vedevano Winnie protagonista. Questa fu la genesi della fortunatissima opera. Il nome “Pooh”, invece, sarebbe derivato dal nome di un cigno incontrato da Christopher in un'altra occasione. Agli altri giocattoli di Christopher sono ispirati tutti i personaggi del libro, che vivono le loro avventure nel bosco dei Cento Agri, ma restano nella fantasia di Milne tutti rigorosamente animali di pezza.

² C'è chi ipotizza che il vero creatore di Winnie non sia Milne, che si sarebbe ispirato all'orsacchiotto di pezza di suo figlio, e che la lingua originaria del racconto non sia neanche l'inglese. Per giungere a questa conclusione Aureliano Buendía (s/d), basa le sue osservazioni sulle prime righe dell'inizio del I capitolo della versione inglese: “He's Winnie-ther-Pooh. Don't you know what 'ther' means?” e precisamente sull'utilizzo in lingua inglese di ‘ther’ con il quale in inglese “is intended to be a representation of a stressed form of the English definite article”, che confronta con la versione latina e con l'utilizzo del distale pronome dimostrativo masc, sing *Ille*, fonte sia del masc. sg. articolo determinativo e il 3 ° sg. masc. pronome personale nella maggior parte delle lingue romanze, ad esempio spagnolo *el* e *él*, francese *le* e *il*.

In latino, dunque l'aggiunta della parola *ille* dopo Winnie dovrebbe indicare che, nonostante il nome sia al femminile, l'orso in realtà è di genere maschile. Questa ampia disquisizione porta l'autore a concludere che si possa avanzare l'ipotesi che il libro non sia stato originariamente scritto in inglese, ma piuttosto tradotto da un inetto traduttore. Resta il problema di stabilire la lingua originaria. Buendía si sente di escludere l'ipotesi che il testo originario fosse in latino classico, così come neanche in latino volgare o in latino tardo, e neanche tradotto da un redattore medievale. A supporto di questa teoria pone l'uso del nome stesso *Winnie*, che nel caso di un originario racconto in latino avrebbe dovuto essere, con ogni probabilità, piuttosto *Vinnia*, classico nome femminile romano. Propende, invece, per un'origine gallo-romanza o in francese antico. “In most Romance languages, – scrive – the final *-a* of first declension nouns has been preserved. In Gallo-Romance, however, it reduced to schwa and was spelled as *-e*. Moreover, while modern French only has orthographic *w* in borrowed words, particularly names, *w* was a regular element of the orthography of Gallo-Romance and Old French”.

Le avventure di Pooh e dei suoi amici potrebbero essere dunque paragonate all'antica *chanson de geste* o *roman d'aventure* o ai romanzi arturiani in prosa che hanno cominciato a essere scritti nel XIII secolo in Francia. Christopher Robin secondo l'autore potrebbe essere addirittura paragonato a una figura di sovrano piuttosto passivo, non dissimile da quella di Arthur dei romanzi. Pooh sarebbe il suo più amato servitore e l'eroe attivo della maggior parte avventure, proprio come Lancillotto. I suoi amici rappresenterebbero i membri del circolo cavalleresco. Nessuno però assicura che il contenuto, cioè le avventure vissute dai personaggi, siano di origine francese. Potrebbero essere nate altrove, passate per trasmissione orale sul suolo di Francia, dove uno scrittore cui erano familiari le avrebbe utilizzate per creare un *roman d'aventures*. La vecchia versione originale francese di Winnie-the-Pooh sarebbe andata persa, ma prima sarebbe stata tradotta in altre lingue come altri romanzi in prosa francesi.

³ Stephen Slesinger è nato il 25 dicembre 1901 a New York. È stato un pioniere dei media. A lui si deve la moderna industria delle licenze: nel 1930 acquisisce da Milne i diritti su *Winnie-the-Pooh* (tutti tranne quelli sui libri in bianco e nero che restarono a Milne), personaggio che ha sviluppato e commercializzato per più di 30 anni, creando la prima

È invece del 10 dicembre 2014 la notizia che, come riferisce la BBC, una delle più note illustrazioni dell'edizione originale del libro, datata 1928 e dovuta a E.H. Shepard, è stata venduta alla cifra record di 314.5000 sterline. Si tratta di un'immagine – indicata come “A lungo guardarono il fiume davanti a loro” – che si riferisce al sesto capitolo del secondo libro, “The House At Pooh Corner”, ed era conservata in una collezione privata dagli anni '70.

L'opera di Milne, come noto, ha avuto nel corso di questo secolo adattamenti teatrali, cinematografici, radiofonici, televisivi, cortometraggi. *Winnie-the-Pooh* ha ispirato filosofi con idee complesse. Benjamin Hoff, ad esempio, ha utilizzato i personaggi di Milne per spiegare il Taoismo, mentre Crews Frederick e John T Williams si sono serviti di *Winnie-the-Pooh* per i loro approcci filosofici.

Winnie è stato presente e ha lasciato un segno anche nella cultura popolare. Diventa un personaggio così popolare anche nell'Est europeo che sia in Polonia che in Ungheria c'è una strada a lui intitolata. In Unione Sovietica il personaggio, trascritto come *Vinni Pukh*, è conosciuto soprattutto attraverso la traduzione del testo originale di Milne, facendo spesso emergere aspetti della personalità dei vari personaggi. Questi aspetti non sono stati utilizzati negli adattamenti Disney. Inoltre, in Unione Sovietica, il personaggio di Milne ha dato vita a trasposizioni animate indipendenti dal mondo disneyano. In questo caso, quindi, gli adattatori e traduttori sovietici non si basarono sulle illustrazioni di Shepard ma crearono per Winnie e gli altri personaggi un look completamente diverso.

bambola, oltre che giochi da tavolo, puzzle, trasmissioni radio US (NBC), animazione e film. A lui si deve la visualizzazione del personaggio con la ormai classica maglietta rossa. Nel 1950 alla sua morte, la vedova Shirley Slesinger Lasswell rileva l'attività e lancia le proprie campagne di licenza nazionale. La Lasswell comincia a espandere *Winnie-the-Pooh* in altri mercati, progettando prodotti correlati come bambole, pupazzi, giocattoli, capi di abbigliamento, che invadono il mercato americano. Incontra Walt Disney, che intende creare un programma televisivo con i personaggi del racconto di Milne, e sigla con lui nel 1961 il primo di due accordi, che cedeva alla Walt Disney Company i diritti sul merchandising e televisivi in esclusiva ed alcuni diritti di proprietà della Stephen Slesinger Inc., in cambio del pagamento di un canone. Lo stesso anno anche la vedova di A.A. Milne, Daphne Milne, cedeva in licenza alcuni diritti, tra cui quelli di immagine, a Disney. Si veda Slesinger Lasswell (07/08/2001) e Nelson (21/07/2007).

⁴ La causa contro la Disney è iniziata nel 1991 per una violazione dell'accordo nel 1983. Il 19 febbraio 2007 la Disney ha perso una nuova causa a Los Angeles. Successivamente una sentenza federale del 28 settembre 2009, emessa dal giudice Florence-Marie Cooper, ha stabilito che la famiglia Slesinger aveva concesso tutti i diritti di marchio e d'autore alla Disney, anche se la Disney si era impegnata a pagare royalties per tutti i futuri uso dei caratteri. Marchio e diritto d'autore appartengono legittimamente alla Disney: tuttavia questa dovrà continuare a corrispondere agli Slesinger le royalties ogni volta che Winnie e i suoi amici appariranno in pellicole o sotto forma di articoli di merchandise. Entrambe le parti hanno espresso soddisfazione per il risultato. Si leggano gli articoli apparsi nei più importanti quotidiani americani che hanno dato ampio risalto alla vicenda giudiziaria.

Nel 2009, il 5 ottobre, David Benedictus pubblica *Return to the Hundred Acre Wood*, un sequel autorizzato con illustrazioni di Mark Burgess nello stile di Shepard, che sviluppava senza modificare le caratterizzazioni di Milne.

Non sono mancate numerosissime traduzioni (25 circa se non di più), non ultima quella italiana dovuta a Luigi Spagnol ed edita da Adriano Salani Editore nel 1993, con una più recente riedizione nel gennaio 2009. Nella sua breve “Introduzione”, Spagnol, dopo aver rilevato come gli adattamenti Disney, usciti nel 1966 e 1977, molti anni dopo i due testi originari datati 1926 e 1928, prediligano scelte che spesso si discostano dal modello, e, paragonando il libro inglese a un altro grande classico della letteratura dell’infanzia, il *Pinocchio* di Collodi, afferma di aver cercato di trattare questi due libri (cioè quelli di Milne) per quello che sono: due grandi classici del Novecento e non la fonte d’ispirazione di un adattamento cinematografico, per quanto fortunato.

Il testo di Milne è dunque considerato un Classico del Novecento.

Pertanto non dovrebbe meravigliare che se ne proponga ancora nel 2014 una traduzione, per di più in una lingua, quella francese, nella quale a detta dello stesso traduttore Azoulay c’era una certa negligenza editoriale, non essendoci fino a questa data nessuna versione disponibile.

Quello che in realtà veramente incuriosisce e appare davvero singolare è, invece, che il traduttore o meglio i traduttori abbiano scelto di rendere in francese non l’originale inglese di Milne, bensì la sua resa in latino *Winne Ille Pu* (che diventa *Winnie Le Pfo*), di cui è autore l’ungherese Alexander Lénárd (ovvero Lénárd Sándor, in ungherese) e che risale nella sua prima edizione, di sole 300 copie, stampate in proprio a San Paolo del Brasile, al 1958 alla quale avevano poi fatto seguito una seconda, una terza e una quarta edizione con le illustrazioni di Shepard negli anni 1960, 1961, e 1963, pubblicate a Londra da Methuen e Co Ltd.⁵

Lo stesso traduttore Azoulay confessa, nella sua “Introduzione” (Azoulay 2014: X-XI), che la sua nuova e prossima condizione di fresco papà lo avrebbe spinto a misurarsi quasi

⁵ Alexander Lénárd, in ungherese Lénárd Sándor, ebreo, nacque a Budapest il 9 marzo 1910 e morì a Dona Emma nello stato di Santa Catarina in Brasile il 13 aprile 1972. Fu innanzitutto medico, ma anche scrittore, pittore, musicista poeta, insegnante e traduttore, capacità quest’ultima che gli derivava dalla conoscenza di un ampio numero di lingue straniere, tedesco, olandese, norvegese, inglese, portoghese, latino e greco oltre la lingua madre ungherese. Nel 1920 la sua famiglia si trasferì in Austria dove egli compì gli studi di medicina. Dopo il 1938, a causa della sua condizione di ebreo, fuggì dapprima in Italia dove si mantenne con lavori saltuari ma ebbe modo anche di frequentare a Roma la Biblioteca Vaticana; lì, attraverso la lettura di testi in latino, si addentrò nella conoscenza di questa lingua. Nel 1951 emigrò in Brasile, dove si stabilì e acquistò una piccola proprietà nella Dona Emma valle e restò fino al giorno della sua morte. Fu autore di saggi e romanzi e poesie e di libri di argomento medico, oltre alla traduzione in latino di *Winnie Ille Pu*. A partire dal 2010 due dei suoi libri originali sono stati ripubblicati in inglese: *The Valley of the Latin Bear* (1965) e *The Fine Art of Roman Cooking* (1966).

freneticamente con la letteratura dell'infanzia, e nel *mare magnum* di testi scritti nelle lingue più diverse egli avrebbe privilegiato la letteratura in lingua inglese, incrociando, per così dire Milne e il suo *Winnie-the-Pooh*, chiaramente nella sua versione originaria. Nonostante egli abbia letto, come dice, con entusiasmo, la versione inglese, non è questa che lo induce a tentarne una traduzione in francese, impresa che non avrebbe avuto in questo caso niente di particolarmente significativo o innovativo. Racconta infatti, sempre nell'“Introduzione”, di essere venuto in possesso, tramite la sua amica traduttrice e illustratrice Isabelle Doré, di una vecchia traduzione in latino del libro di Milne, nello specifico della vecchia edizione brasiliana pubblicata da Lénárd (possiamo ipotizzare la prima), di cui la Doré a sua volta, stranamente, sarebbe venuta in possesso rinvenendola addirittura in una sacrestia tra le carte e le tovaglie di un prete, andato via perché inviato – e il racconto sembra un film – in una diocesi al Polo Nord.

È bene a questo punto osservare che la traduzione in latino di Lénárd, frutto di sette anni di lavoro da parte del traduttore e che faceva seguito a un'altra sua traduzione in tedesco della stessa opera di Milne del 1951, e che era stata all'epoca (1958) creata e ispirata essenzialmente con l'obiettivo di aiutare le sue studentesse di oltreoceano a imparare una lingua per la quale mostravano una forte avversione, nel 2014 si era già imposta come un best seller mondiale.

È cosa nota come alle prime pubblicazioni del testo in latino abbia fatto seguito in uno spazio di tempo molto ravvicinato una ristampa con molte copie vendute in territorio scandinavo. Per motivi che lo stesso Lénárd dichiarò di non comprendere fino in fondo un editore di Stoccolma ne stampò ben 2000 copie di una versione ridotta. Successivamente Methuen, editore britannico di Milne, che prima aveva rifiutato *Pu*, ne pubblicò diverse migliaia di copie. Né la ristampa di *Winnie Ille Pu* si arrestò con la morte di Lénárd avvenuta nel 1972. Anzi, il 18 novembre 1984 Edwin McDowell, che scriveva per il *New York Times*, ricordava come a quasi un quarto di secolo dopo la sua pubblicazione originale, *Winnie Ille Pu*, fosse di nuovo in libreria negli Stati Uniti e come il libro, che non conteneva una sola pagina o parola in inglese, fosse l'unico libro latino, e forse l'unico libro in qualsiasi lingua straniera, divenuto un best-seller del *New York Times*. In pochi giorni, addirittura, *Winnie Ille Pu* registrò il tutto esaurito, per cui, appena una settimana dopo la pubblicazione, la Scribner Book Store poteva annunziare: “Editione omne vendita non restant exempla libri de *Winnie Ille Pu* (latine)”.

Grande fortuna ebbe anche il testo a partire dagli anni '90. È del 1991 l'edizione completa di note e glossario dovute a Israel Walker (Penguin Books), mentre il libro tardivamente, solo nel 1992, fu pubblicato anche a Budapest, patria del suo autore.

Bisogna ancora aggiungere che neanche il personaggio di Lénárd Sándor è stato fino a oggi per così dire dimenticato. Al New York Film Festival del 2009 Lynne Sachs presenta *The Last Happy Day*, un documentario di 37 minuti, ritratto sperimentale proprio di Lénárd Sándor, medico ungherese e suo lontano cugino, per la cui realizzazione si era servito di lettere personali, immagini di guerra astratta, filmati, interviste, ottenendo un buon successo della critica.

Ritorniamo a questo punto alla traduzione francese di Azoulay e alla sua scelta di privilegiare il testo in latino, piuttosto che quello originario inglese, e al suo metodo, per certi versi inusuale per questo tipo di traduzioni, di una edizione bilingue.

In realtà sono stati relativamente pochi gli scrittori ungheresi che nella seconda metà del XX secolo hanno contribuito alla letteratura neolatina, ma il livello delle opere è altissimo. Primo fra tutti è stato per l'appunto Lénárd Sándor. Un redattore di rubrica del *Chicago Tribune*, riportato da Edwin McDowell nel *New York Times*, scrive del libro che “[it] does more to attract interest in Latin than Cicero, Caesar and Virgil combined” (McDowell 1984), e *The Christian Science Monitor* commenta che “even Caesar never took a country as large as America in two months’ time” (1984). Per Lewis Nichols, anch’egli giornalista del *New York Times* e ancora riportato in McDowell, *Winnie Ille Pu* rappresenta “the greatest book a dead language has ever known” (1984). Ma soprattutto si sostiene da parte della *Chicago Tribune* “what better gift for the child who has everything?” (1984).

Ma si tratta realmente ed esclusivamente di una traduzione per bambini? O *Winnie Ille Pu* rappresenta qualcosa di diverso?

Creato originariamente, come si è detto, per soddisfare l’esigenza di insegnamento di una lingua morta e non gradita al pubblico dei discendenti, *Winnie Ille Pu* è per così dire il capostipite di una serie di libri per bambini tradotti in latino, i cui autori ritengono che un avvicinamento a una lingua non più in uso da parte dei piccoli lettori sia in questo modo molto più agevole perché divertente. Così solo per fare qualche esempio le edizioni latine: *Harrius Potter et Philosophi Lapis*, *Cattus Petasatus*, *Alicia in terra Mirabili*, *Hobbitus Ille* e altri.

Ciò che immediatamente emerge dalla lettura del libro di Lénárd è che questo testo, scritto ancor più che tradotto per dei bambini, in realtà è comprensibile, come è stato notato,

principalmente da un pubblico adulto, ben esperto della lingua di Cicerone e Virgilio. Lénárd ben ipotizza che i potenziali lettori della sua traduzione saranno “umanisti” cioè latinisti, *in primis* gli insegnanti e da ultimo gli studenti di latino. Lénárd intendeva perciò riempire un vuoto del repertorio della letteratura latina, perché non c'erano storie di questo tipo in tempi antichi. Simultaneamente, il suo scopo principale era, come più volte ricordato, quello di insegnare una lingua morta in un modo coinvolgente. Ultimo ma non meno importante, la sua traduzione soddisfaceva con ogni probabilità il desiderio di dimostrare che aveva imparato il linguaggio sufficientemente.

Nel caso di lingue morte, il compito del traduttore è estremamente difficile, non solo perché deve tradurre in una lingua non madre, ma anche perché non ha alcuna possibilità di confronto con i parlanti nella lingua in cui va a tradurre. Questa è certamente la difficoltà che ha incontrato anche Lénárd che, da medico, conosceva certamente il latino, ma un latino legato a un linguaggio tecnico, proprio dei testi antichi e moderni di medicina. In questo caso si trattava di fare altro. Il suo lavoro è stato pertanto lungo e faticoso, ha dovuto cercare garanzie di correttezza per il testo che andava a creare e non potendo, come detto, misurarsi con dei parlanti, le ha dovute trovare in testi latini di riferimento e quasi certamente in colloqui e consigli da parte di specialisti del settore, cui, come sembra, a conclusione della sua fatica si è rivolto per chiedere un parere. Per quello che ci risulta,⁶ dopo aver stilato una prima traduzione, Lénárd apportò significative modifiche e correzioni sulla base della consultazione del *Dizionario franco-latino* di Quicherat, del *Thesaurus Totius Latinitatis*, e sulla base della lettura di autori latini, come Orazio, Apuleio, Virgilio, Plinio il Giovane che ebbe modo di consultare nella Biblioteca principale di San Paolo, dove risiedeva.

Nel suo testo, gli animali che fanno parte del mondo del Bosco dei Cento Acri si esprimono in modo eloquente, non diversamente dai professori di Oxford o ancor meglio dai deputati della Camera dei Lord. Un riscontro di questo altisonante modo di parlare Lénárd non può che averlo desunto dai grandi classici latini, da Cicerone ad esempio, e dal suo modo di esprimersi nelle sue famose arringhe. Un esempio per tutti: nel cap. 8, che racconta di come Christopher Robin conduce una spedizione al Polo Nord, nell'originale di Milne leggiamo: “This modern Behind-the-ears nonsense” (Milne 1926: 123). La resa di Lénárd è l'altisonante: “O

⁶ Per un commento alla traduzione in latino di *Winnie-the-Pooh* si veda András (s/d).

tempora, o mos ablutionis retroauricularis!” (Milne MCMLXI: 89),⁷ che non può non richiamare persino nella memoria scolastica dei più inesperti di latino l’immemorabile *O tempora! O mores!* con cui si aprono le Catilinarie Ciceroniane. Diversa è invece la versione di altri traduttori che riescono a rendere la leggerezza della frase inglese: “Questa sciocchezza moderna del dietro le orecchie” (Milne 2009: 127) di Spagnol, “Quelle époque! Se laver derrière les oreilles est un nonsense moderne!” (Milne 2014: 88) di Azoulay, il quale in questo caso non sembra tradurre perfettamente ed esclusivamente il testo latino che si è prefisso come modello, bensì compenetra il testo latino con quello originario inglese, alleggerendolo e riportandolo alla primitiva snellezza (solo *Quelle époque* corrisponderebbe al latino *O tempora* utilizzato da Lénárd). Non dimentichiamo anche che Lénárd pur se nel complesso si mantiene nella sua versione vicino al testo originario, non lo è altrettanto, anzi dimostra molta libertà, soprattutto nelle parti versificate, cosiddetti *carmina*, dove fa sfoggio di tutta la sua cultura umanistica, personale o acquisita sui testi che aveva per l’occasione riletto, abbondando di allitterazioni, assonanze giochi di parole, tutte figure retoriche in cui i poeti latini erano stati maestri. Si leggano a mo’ di esempio versetti tratti dall’inizio del libro:

Cur ursus clamat?
Cur adeo mel amat
Burr, burr, burr
Quid est causae cur. (Milne MCMLXI: 3)

E ancora:

Cur calleo cantare
Dum nequeo volare?
Egeo dulcis mellis
Sed mel stat in stellis. (MCMLXI: 4)

E ancora:

Quis vult in terra stare
Cum possit volitare?
Parva nubecola
Cantitat carmina

Quis vult in terra stare

⁷ Facciamo riferimento all’edizione in latino pubblicata a Londra nel 1961 per Methuen.

*Cum possit volitare?
Vita nubecola
Est fons superbiae. (MCMLXI: 10)*

E più avanti:

*Maxima calamitas!
Abest pretiosum vas
Vacat tabulatum
O iniquum fatum!*

*Sine lacte, sine cibo
Non comedo neque bibo
Infectis rebus abeo
Non lambo quod non habeo. (MCMLXI: 45)*

E ancora:

*Crustulum, crustulum, crustulum cru
Cano aenigmata, canis ac tu?
Crustulum, crustulum, crustulum, crum
Cerebrum meum est fatigatum. (MCMLXI: 52)*

Le assonanze, nonché le allitterazioni in queste brevi filastrocche sono molto evidenti. E se in lingua latina riescono a rendere una sorta di musicalità, di cui in questo caso Lénárd si serve per ottenere la cadenza che contraddistingue le canzoncine per bambini, un'eguale musicalità (senza servirsi delle figure retoriche latine) cerca di mantenere anche la traduzione francese di Fl. Azoulay che, pur non rispettando in toto il senso letterale, privilegia il ritmo ottenendolo soprattutto con la scelta lessicale nella sezione finale dei singoli versetti:

Pourquoi les ours grommellent tant?
Pourquoi du miel raffolent-ils tant?
Bzz, bzz, bzz.
Je me demande pourquoi vraiment. (Milne 2014: 3)

Pourquoi est-ce que je sais chanter
Et que je ne sais pas voler?
J'ai tellement besoin de miel,
Mais il ne tombe pas du ciel! (2014: 4)

À quoi bon rester sur la terre
Si on peut s'élever dans les airs?
Tous les petits nuages

En chantent l'avantage.

À quoi bon rester sur la terre
Si on peut s'élever dans les airs?
Tous les petits nuages
Le disent sans ambages. (2014: 9)

Ah quelle horreur! Ah quel malheur
Mon pot était là tout à l'heure,
L'étagère est vide maintenant :
Ah quelle douleur! Ah quel Tourment!

Sansa mon bon lait, sans mon manger,
Je ne peux ni boire ni goûter:
Je n'aime pas les autres plats:
Comment lécher ce qu'on n'aime pas? (2014: 43)

Croûte de tourte et tourte de croûte!
Chevillette ou cheviotte?
Croûte de tourte et tourte de croûte!
J'ai la cervelle en compote. (2014: 50)

Veniamo infine all'uso lessicale. Non tutti i termini utilizzati da Milne per descrivere le avventure di Winnie e della sua compagnia possono trovare un'esatta corrispondenza nella lingua latina, in quanto lingua morta, e quindi non più evoluta, di molti secoli addietro, utilizzata da parlanti, sicuramente socialmente e culturalmente diversi dai contemporanei di Milne, che conoscevano e possedevano oggetti completamente sconosciuti al mondo romano ed esprimevano concetti estranei ai latini.

Lénard si trova quindi di fronte a un'obiettivo difficoltà. Necessità che lo spinge spesso all'uso di traslitterazioni e al conio, diciamo, di neologismi. In realtà questo metodo, che gli è stato peraltro rimproverato da qualcuno e che viene considerato come negativo nell'esame della sua versione del testo di Milne, è adoperato laddove la traduzione lo richiedeva come indispensabile. In altri casi la scelta del lemma latino con cui rendere un oggetto descritto nel racconto, e che come oggetto forse non aveva un'esatta corrispondenza nel mondo romano, perché molto più moderno, è frutto invece, a mio parere, di un'accurata ricerca che il medico ungherese avrà compiuto nei lunghi anni dedicati a questa traduzione, *in primis* sulle pagine del *Thesaurus Linguae Latinae*, di cui, come ho detto, disponeva nella Biblioteca di San Paolo, e poi attraverso la lettura e l'esame dei testi, spessissimo testi classici, reperendo in questi contesti lemmi che a volte erano in latino addirittura *hapax*, a volte di scarsa utilizzazione e servendosene,

magari anche con estensione di significato. Sembra a noi del tutto superflua la dotta disquisizione sull'oggetto indicato dal termine latino *folliculus* (Milne MCMLXI: passim) con cui Lénard traduce l'inglese *balloon* (Milne 1976: passim). Se è vero che “the ancient Romans did not have the technology of a rubber balloon, as children today know”, è altresì vero che anche nel mondo latino *folliculus*, diminutivo di *follis*, passò a indicare da un generico borsa o sacco un pallone pieno d'aria in contrapposizione a *pila*. Si tratta di un *hapax* che ricorre in Svet. Aug. 83 e che Lénard utilizza al meglio e che sembra molto appropriato se si tiene conto anche del disegno di Shepard che rappresenta Christopher mentre gonfia un palloncino. Anche la scelta del latino *umbella* deriva con ogni probabilità da un'ampia ricognizione nei testi dei classici latini. *Umbella* ricorre due volte in latino in due autori molto simili tra loro del I sec. d.C., Marziale 11,73,6 e Giovenale 9,50, ad indicare un parasole, un ombrellino, e ci sembra pertanto idoneo come corrispondente nella lingua morta a indicare l'oggetto che Milne voleva rappresentare, anche se l'ombrello di Christopher è legato più che altro alla pioggia. E neanche l'utilizzo del lemma latino *fistula*, che in alcuni autori (ad esempio Vitruvio 8,6,1) indica un tubo di piombo mi sembra del tutto inappropriato a significare *the barrel of the pop gun*. Riguardo all'espressione *panistostatus cum butyro* (Milne MCMLXI: 35) con cui Lénard rende l'inglese *buttered toast* (Milne, 1976: 48) non si può non notare come egli abbia adottato una soluzione più che felice e idonea. Tutti e tre i lemmi che egli utilizza ricorrono in autori latini. *Panis* è termine usuale; *butyrum* ha in latino due sole occorrenze, in entrambi i casi a indicare “grasso animale” che si avvicina al “grasso di capra” in due autori *Rei Rusticae*, Varrone *Rust.* 2,2,16 e Columella 6,12,5. In Varrone si tratta della descrizione del tentativo da parte dell'allevatore di attaccare un agnellino al petto della madre servendosi dell'espedito di ungerne le labbra con grasso cioè *buturo*. In Columella viene presentato un precetto medico, ripreso da Cornelio Celso, che consiglia di cauterizzare una vecchia ferita facendo gocciolare sulla parte bruciata *butyrum vel caprina adeps*: in entrambi i casi i traduttori dei due agronomi danno a *butyrum* il significato di burro. Se in latino il verbo più diffuso a indicare abbrustolire, arrostitire, è *torreo*, che ha il participio passato *tostus*, esiste anche il suo intensivo *tosto, as, tostare* = arrostitire, con un participio *tostatus*, verbo di uso più tardivo, tant'è che ne troviamo occorrenze in autori quali Gaud *serm.* 2,17 e Cypr. Gall *exod.* 248. La scelta di Lénard è ricaduta su questa ultima forma, il che implica anche da parte sua una ottima capacità nella ricerca dei lemmi da adottare. E ancora più che felice e ricercato è, per indicare il battente che insieme al campanello è posizionato all'ingresso della maestosa dimora di Gufo “I castagni”,

L'utilizzo del lemma *funiculum* (diminutivo di *funi*), poco conosciuto e adoperato in lingua latina, del quale non si ricordano che pochissime occorrenze per lo più in agronomi quali Catone *agr.* 63 o Columella 6,28, che in genere sono inclini, specialmente il primo a coniare nuovi termini, spesso diminutivi allo scopo di distinguere diverse dimensioni dello stesso oggetto.

Lo spaziare di Lénárd, come emerge da queste brevi considerazioni, da un testo all'altro alla ricerca, per una buona resa della sua traduzione, dei termini più appropriati, anche se poco in uso e in autori non tanto conosciuti, rende senza dubbio il suo lavoro molto pregevole e, così come è stato giudicato dai più, lo eleva senz'altro alla dignità di "classico", separandolo per così dire dal modello inglese di Milne, di cui dovrebbe essere semplicemente una traduzione. Se poi si aggiungono anche alcune modifiche sostanziali, come la soppressione della dedica iniziale e della breve introduzione che aprono l'opera di Milne e l'aggiunta di un'appendice del tutto personale, appare evidente come *Winnie Ille Pu* può sembrare "altro" rispetto a *Willie-The-Pooh*.

È forse in questa luce che lo hanno visto e considerato i recenti editori-traduttori francesi Azoulay e Doré, che, come si è detto all'inizio del nostro discorso, hanno privilegiato un insolito metodo di traduzione, quello con il testo a fronte che normalmente si adotta per la resa in una lingua diversa dei grandi classici del passato, vuoi in lingue morte che in lingue moderne. Se è vero che con un testo bilingue si agevola l'intento pedagogico, per cui se il testo di Lénárd avesse ancora a tutt'oggi l'obiettivo di essere utile all'infanzia per l'apprendimento di una lingua morta, che, diciamolo pure, nei nostri tempi tende sempre più a finire nel dimenticatoio, ne trarrebbe certamente vantaggio. Ma la scelta della casa editrice cui i traduttori si sono rivolti per la pubblicazione della loro fatica non è senza importanza e fa giungere ad altre conclusioni. Specializzata in scienze dell'antichità e famosa soprattutto per la sua ampia collezione di testi della classicità greca e latina, che vengono presentati in lingua originale con la traduzione in francese oltre che con un apparato critico, note di commento e introduzione, la casa editrice Les Belles Lettres doveva apparire la più idonea a recepire l'idea che *Winnie Ille Pu*, svincolato dall'originale inglese, è da considerarsi non tanto una traduzione quanto un "classico latino", magari non un classico alla stregua di un Cicerone o di un Virgilio ma sempre un "classico" e come tale poteva essere trattato, meritando così come i grandi del passato una versione a fronte.

Bibliografia

ANDRÁS, Lukács (s/d), “The ‘usual’ questions of Translation Studies in an ‘unusual’ situation of translation: translation into a dead(?) language”, <https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/andras.pdf>.

BENEDICTUS, David (2009), *Return to the Hundred Acre Wood*, Copenhagen: Egmont Books.

BUENDÍA, Aureliano (s/d), “The Original Language of Winnie-the-Pooh”, *Speculative Grammarian*, Universidad de Macondo, vol. CXLVIII, n. 4.

LENARD, Alexander (1965), *The Valley of the Latin Bear*, Boston: E.P. Dutton & Co.

LENARD, Alexander (1966), *The Fine Art of Roman Cooking*, Boston: E.P. Dutton & Co.

MCDOWELL, Edwin (18/11/1984), “Winnie Ille Pu nearly XXV years later”, *The New York Times*.

MILNE, Alan Alexander (1926), *Winnie-the-Pooh*, London: Methuen & Co.Ltd.

MILNE, Alan Alexander (MCMLXI), *Winnie Ille Pu, Liber celeberrimus omnibus fere pueris puellisque notus nunc primum de anglico sermone in Latinum conversus auctore Alexandro Lenardo*, Londonii: Sumptibus Methueni et sociorum Neo-Eboraci: Sumptibus Duttonis.

MILNE, Alan Alexander (1976), *Winnie-the-Pooh*, New York: Dell Book.

MILNE, Alan Alexander (1993), *Winnie Pub*, Milano: Salani.

MILNE, Alan Alexander (2009), *Winnie Pub*, illustrazioni di Ernest Howard Shepard, traduzione di Luigi Spagnol, Milano: Salani.

MILNE, Alan Alexander (2014), *Winnie Ille Pu, Winnie Le Pfon*, version latine par Alexander Lenard, traduction française de Florian Azoulay avec la collaboration d’Isabelle Doré, illustrations de E.H. Shepard, Paris: Les Belles Lettres.

NELSON Valerie J. (21/07/2007), “Shirley Slesinger Lasswell contest royalties Pooh”, *Los Angeles Times (Boston Globe)*.

SLESINGER LASSWELL Shirley (07/08/2001), *The Associated Press (Legaly.com)*, estratto.

Coup de projecteur entre deux scènes : *Foulplay* de Roberto Zappalà, *Comédie* de Beckett en danse

Stefano Genetti
Università degli Studi di Verona

Résumé : S'appuyant sur la captation vidéo fournie par la compagnie et sur un entretien avec le chorégraphe, cet article concerne la pièce pour trois interprètes *Foulplay* (2005), conçue par Roberto Zappalà à partir de *Comédie* (1963), une œuvre qui marque un tournant dans la dramaturgie de Beckett. Juxtaposées dans le cadre d'un projet pluridisciplinaire, mise en scène théâtrale et projection chorégraphique se font écho. En incorporant les tensions parole/mouvement et (in)visible/(in)intelligible inscrites dans le dispositif métathéâtral beckettien, *Foulplay* suscite une réflexion sur le statut insaisissable du corps dansant, suspendu entre surgissement et évanescence, alors que le projecteur éclairant tour à tour la scène parlée et la scène dansée jette une lumière nouvelle sur les fondements et les conditions du percevoir mis à nu, et en cause, par Beckett.

Mots-clés : Beckett (Samuel), perception et performance, théâtre et danse contemporaine, transposition intersémiotique, Zappalà (Roberto)

Abstract : Based on the company's video recording of the performance and on an interview with the choreographer, this paper deals with the piece for three dancers *Foulplay* (2005) by Roberto Zappalà. Within an interartistic project juxtaposing theatre production and contemporary dance, the choreographer has drawn inspiration from *Play* (1963), a work that marks a turning point in Beckett's dramatic œuvre. By embodying the tensions between word and movement and between the (in)visible and the (un)intelligible which define the playwright's meta-theatrical stage, *Foulplay* offers a meditation on the striking, yet elusive presence of the performing body. At the same time, the spotlight that illuminates both *Play*'s talking heads and *Foulplay*'s moving bodies focuses on the many ways Beckett's theatre questions the fundamentals of perception.

Keywords : Beckett (Samuel), intersemiotic transposition, perception and performance, theatre and contemporary dance, Zappalà (Roberto)

Et maintenant que toi tu n'es que... œil. Qu'un regard sans plus. Sur mon visage. À éclipses.
(S. Beckett, *Comédie*)

Play de Beckett : un faisceau lumineux éclaire les visages de trois personnages dont les corps sont enfoncés dans des jarres ; sans cesse, la lumière se déplace de l'un à l'autre, leur extorquant et leur coupant la parole. Le même projecteur semble illuminer, pour la replonger aussitôt dans le noir, la scène de ce drame beckettien, représenté pour la première fois en allemand le 14 juin 1963,¹ et la scène de *Foulplay*, la pièce pour trois danseurs du chorégraphe et plasticien sicilien Roberto Zappalà, créée à Catania le 5 mars 2005 et interprétée par Daniela Bendini, Wei Meng Poon et Paola Valenti. Si l'esthétique déployée dans cette chorégraphie, tout en gardant la structure triangulaire et intermittente de *Play*, diffère radicalement du pré-texte dramatique beckettien, c'est que l'opération de Zappalà relève moins de l'adaptation que de l'écho kinesthésique. Réglée sur les treize premiers préludes *opus* 28 de Chopin,² non seulement *Foulplay* participe d'un projet plus vaste,³ mais la pièce a aussi été conçue dans le cadre d'une collaboration avec la compagnie théâtrale Gruppo Iarba. Pendant les deux premières semaines de mars 2005, du jeudi au samedi, le public est convié par le Centro Teatrale Siciliano et par la Compagnia Zappalà Danza à assister successivement à l'une des trois pièces montées en italien par le groupe théâtral l'année précédente – le dramacule *Dondolo* (*Rockaby/Berveuse*), *Passi* (*Footfalls/Pas*) et *Commedia* – et à la performance chorégraphique par laquelle Roberto Zappalà répond aux sollicitations du metteur

¹ Cette pièce a fait l'objet de nombreux commentaires importants par, entre autres, Enoch Brater, Paul Lawley, Shimon Levy, Jean-Jacques Mayoux, Anna McMullan, Rosemary Pountney, Lea Sinoimeri, Éric Wessler, Katharine Worth. Pour une synthèse critique concernant également la genèse du texte et rendant compte des premières représentations et éditions de l'œuvre, voir les entrées *Comédie* et *Play* dans Ackerley, Gontarski 2004 et Hubert 2011. Voir aussi Cohn 2005 : 281-284.

² Pianiste : Grigory Sokolov. Chez Beckett, le souvenir de Chopin résonne dans la pièce radiophonique *Embers/Cendres*.

³ Ce chorégraphe travaille souvent par cycles, en l'occurrence *Corpi incompiuti* (*Corps inachevés*), entamé en 2002 et complété en 2007 avec *24 préludes*. Après une formation en danse classique et contemporaine, R. Zappalà développe un langage alliant la rigueur géométrique et la théâtralisation d'une réflexion sur le monde actuel qui plonge souvent ses racines dans la réalité sicilienne, par exemple dans *Instrument 1* (2007), dans *A. semu tutti devoti tutti* (2009, dramaturgie en collaboration avec Nello Calabrò, au Théâtre de la Ville-Paris le 12 juin 2012 dans le cadre de la 3^e édition de Chantiers de l'Europe) ou dans les créations en cours, regroupées sous le titre *Transiti Humanitatis*, sur les thèmes de la migration, du naufrage et de l'accueil. Pour un aperçu de son activité multiforme de chorégraphe et de plasticien (la performance-installation interactive *MindBox*, une sorte de *slot machine* sensorielle co-produite par Humatic Berlin et inaugurée au Festhauspiel Hellerau le 26 novembre 2009 ; l'exposition *division by zero*, Catania, Fondazione Brodbeck, 22 décembre 2009-15 janvier 2010), mais aussi de son activité pédagogique (le projet MoDem), voir le site de la compagnie fondée en 1989, [en ligne], <http://www.compagniazappala.it/>, page consultée le 6 mars 2015. Voir aussi Randazzo 2007. J'ai échangé avec le chorégraphe au sujet de *Foulplay* le 30 avril 2011, à l'issue de la démonstration, en dialogue avec Stefano Tomassini, couronnant son atelier à la Fonderia de Reggio Emilia, Fondazione Nazionale della Danza Aterballetto. Je tiens à remercier Roberto Zappalà, son assistante Daniela Bendini et Maria Inguscio pour leur généreuse disponibilité.

en scène Nino Romeo, c'est-à-dire, respectivement, les performances *Swing* et *Footprints* et le ballet en question, *Foulplay*.⁴ Les dimanches 6 et 13 mars, un marathon beckettien est prévu, où ces trois accouplements sont mis en séquence : les projections des *Mammifères* (1962) de Roman Polanski, court-métrage burlesque inspiré de personnages beckettien, et du *Film* de Beckett interprété par Buster Keaton font fonction d'entractes cinématographiques ; les spectateurs se déplacent d'une salle à l'autre pour assister tour à tour aux représentations théâtrales et aux créations du chorégraphe. Faisant allusion à l'espace bipartite du *Scenario Pubblico*, lieu de résidence de la Compagnia Zappalà Danza depuis 2002, le titre de cette initiative multidisciplinaire, *di stanze 2 beckett*, affiche donc l'alliance de proximité et de distance entre théâtre et danse dont *Foulplay* fait preuve.

Mettant en miroir deux œuvres autonomes, cette contiguïté spatiale répond par un dialogue sans hybridation entre le jeu de l'acteur et le geste dansé à l'alternative de l'illustration et de la transfiguration entre lesquelles oscillent les créations que l'univers beckettien a inspirées à maints chorégraphes, depuis Anna Sokolow jusqu'à Maguy Marin, Josef Nadj, Kylián et Forsythe.⁵ Attentifs aux traces et aux prémonitions de danse disséminées dans l'œuvre protéiforme de Beckett et soulignées par plusieurs commentateurs depuis Gilles Deleuze jusqu'à Peggy Phelan, ces chorégraphes explorent selon des modalités disparates l'expérience du corps dans ses rapports au sujet et à l'autre, à la durée et à l'espace, au sol et aux objets, d'après Beckett. À leur tour, ces relectures, ces ré-actions chorégraphiques, renouvellent notre réception de l'art beckettien, et ce en présence ou, comme dans *Foulplay*, en absence de mots. Au sein de ce vaste chantier, où se croisent recherche en danse et études littéraires, études théâtrales et études de la performance, l'incorporation des voix mise en œuvre par Zappalà relève d'un travail sur le potentiel performatif, proxémique et kinétique du corps défiguré et empêché,⁶ en l'occurrence caché et immobilisé, tel celui de Winnie, enfoui jusqu'à la taille, puis jusqu'au cou dans *Ob les beaux jours*, une pièce revisitée par Béjart aussi bien que par les Dupuy et par Lila Green. En

⁴ *Footprints* et *Swing*, nous confiait le chorégraphe, tiennent moins de la danse que de l'installation : dans la première, Wei Meng Poon raconte l'histoire de sa grand-mère sur un plateau parsemé de chaussures ; dans la deuxième, Daniela Bendini, vieillie par le maquillage, ne bouge pas, le mouvement oscillatoire étant imprimé par la lumière.

⁵ J'ai dressé un inventaire raisonné de ces pièces, accompagné de compléments bibliographiques et de considérations théoriques, dans l'article "Projections chorégraphiques beckettien : pour un corpus en danse", paru le 15 décembre 2015 dans la rubrique "Focus" de la revue *Recherches en danse*, [en ligne], <http://danse.revues.org/1211>. Parmi les contributions récentes sur l'importance des modèles chorégraphiques dans l'évolution du théâtre de Beckett, voir Jones 2013: 279-306.

⁶ Voir entre autres Gray 1996 et West 2010.

détournant le projecteur des têtes parlantes vers les corps en mouvement, le prolongement chorégraphique illumine la mise à nu, et en question, des fondements sensoriels de la théâtralité et, plus largement, des conditions de la perception dont Beckett fait la matière de l'action dramatique. C'est ce que nous paraît montrer une approche intersémiotique sensible aux dimensions transesthétique, dramaturgique et métachorégraphique qui constituent les axes de la présente comparaison entre la pièce de Beckett et celle de Zappalà, ces trois dimensions étant en quelque sorte résumées dans le titre *Foulplay*.

Entre deux scènes, à la croisée des arts

C'est au pied de la lettre que ce titre reprend et déjoue le titre générique, à la fois parodique et métadramatique, minimaliste et essentialiste, de la pièce de Beckett : *Play* en anglais, *Comédie*, au sens large de représentation théâtrale, en français. À son tour, le titre *Foulplay* renvoie à l'expression *foul play*, qui signifie 'jeu déloyal', le contraire de *fair play*, c'est-à-dire 'jeu correct', mais aussi, littéralement, 'jolie pièce théâtrale'. Au niveau thématique, le titre choisi par Roberto Zappalà se réfère à l'histoire triviale d'une infidélité sentimentale déconstruite par Beckett. Celui-ci transfigure dans *Comédie* une situation dramatique boulevardière en un « vaudeville métaphysique »,⁷ faisant d'un triangle érotique un inquiétant trio de fantômes. En même temps, au niveau rhématique, *Foulplay*, en un seul mot, désigne l'infidélité recherchée, la discontinuité dans la continuité que comporte une transposition chorégraphique exploitant et renversant les tensions entre immobilité des corps et mouvements du projecteur, entre souffle et rythme, dominante orale et corporalité, apparition et occultation, minutieusement orchestrées dans le dispositif dramaturgique beckettien.

En tant que *re-enactment* et lecture-réception dansée, *Foulplay* est d'ailleurs un *replay* à distance, une *re-Comédie* dansée, ce *re-Play* étant en quelque sorte inscrit par Beckett dans les didascalies concernant la coda, le *repeat* d'une œuvre à la structure cyclique, qui allie, un peu comme les préludes de Chopin, sérialité et circularité, reprise et inachèvement. Contrairement à l'intransigeance qui caractérise d'habitude ses dispositions et sur la base des problèmes rencontrés

⁷ Lonsdale 1986 : 256. Avec Delphine Seyrig et Eléonore Hirt, Michael Lonsdale est parmi les premiers interprètes de *Comédie* et de sa version filmée. *Ghost Trio* est le titre de la pièce pour la télévision, diffusée en 1977, où Beckett reprend quelques mesures du trio *op. 70 n° 1* de Beethoven.

pendant les mises en scène qui précèdent la publication du texte, le dramaturge laisse ouverte la possibilité d'une alternative entre répétition à l'identique de la pièce et variation en diminuendo avec réduction de l'intensité lumineuse et du volume vocal. Beckett donne à voir ainsi, et selon des modalités qui anticipent la vidéodanse de *Quad*,⁸ l'extinction interminable, sans cesse différée, du jeu des voix et de la lumière. De même, à la fin de *Foulplay*, au moment où la danse cède le pas à la marche vers les coulisses, le projecteur ne cesse de braquer les corps, ici et là, sur le plateau désormais vide.

Les variations chorégraphiques réglées par Roberto Zappalà constituent l'accomplissement de la destinée interartistique d'un drame que l'on peut définir comme « a subtle choreography of sound and silence, light and darkness, movement and stillness » (Knowlson 1979 : 112). Cette pièce a été montée pour la première fois à Ulm par Deryk Mendel, le danseur, chorégraphe, acteur et metteur en scène pour qui Beckett avait conçu son premier *Acte sans paroles*.⁹ Ainsi, la création de *Foulplay* a significativement lieu dans le cadre d'une manifestation où théâtre et danse, installation artistique et cinéma se répondent. De même, la reprise, en février 1966, de la mise en scène de *Comédie* par Jean-Marie Serreau donne lieu au film de Marin Karmitz qui porte le même titre et dont la réalisation a été supervisée par Beckett. Peu appréciée au Festival du cinéma de Venise en 1966, cette œuvre cinématographique méconnue réapparaît en 2000 à l'occasion d'une exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, puis dans une galerie londonienne, pour revenir à Venise l'année suivante, mais cette fois à la Biennale d'art contemporain.¹⁰ Se demander ce que l'œuvre de Beckett fait à la danse, revient ainsi à se demander ce que l'art contemporain fait à la littérature, par son « devenir-installation, devenir-archive, devenir-écran, devenir-espace, devenir-corps » (Game 2012 : 12).

⁸ Les trois carrés que le faisceau de lumière dessine sur le plateau de *Foulplay*, surtout au début, au milieu et à la fin de la pièce, paraissent multiplier et disloquer l'aire de jeu de cette pièce sans paroles pour la télévision réalisée par Beckett en 1981. Voir Kadivar 2010 et Korwin 2012.

⁹ Riches en documents concernant Beckett, les archives de Deryk Mendel (1920-2013) ont été récemment déposées à la Bibliothèque Nationale de France. Après avoir dansé chez Roland Petit, cet ancien élève de Ninette de Valois et de Milos a longtemps collaboré avec les Ballets Modernes de Paris de Françoise et Dominique Dupuy. Ce dernier a récemment repris et redoublé *Acte sans paroles* avec la complicité du circassien Tsirihaka Harrivel.

¹⁰ C'est au Pavillon de Marsan du Louvre, dans un contexte mélangeant théâtre de marionnettes et œuvres de Jean Dubuffet, que le réalisateur d'origine roumaine assiste à la mise en scène de *Comédie*. Voir Bourgeois 2001, ainsi que Herren 2009.

La comédie des sens : métathéâtralité et dramaturgie de la perception

C'est dire combien l'image scénique sur laquelle Beckett construit sa pièce traverse le champ esthétique et interroge les rapports entre texte et performance, écriture théâtrale, cinéma et arts plastiques : « three grey disks », dit l'auteur dans une lettre du 26 novembre 1963 (Harmon 1998 : 145). Trois *talking heads* baignent dans une pénombre d'outre-tombe : « Lueur infernale » (Beckett 1972 : 22). « *La parole leur est extorquée* », en provoquant une réaction instantanée, pavlovienne, « *par un projecteur se braquant sur les visages seuls* » (1972 : 10), en les obligeant à ressasser indéfiniment leur passé, par bribes frénétiques, simultanées ou entrecoupées. *Play/Comédie* marque d'ailleurs un tournant dans le parcours d'un dramaturge qui explore les techniques expressives de la radio, du cinéma et de la télévision, et qui deviendra bientôt le metteur en scène de ses propres œuvres, au fur et à mesure qu'aux grandes pièces succèdent les dramaticules, souvent élaborés à partir de la scission du corps et de la voix.

Comme il l'écrit dans une lettre, Beckett se trouve à ce moment-là « jusqu'au cou dans le théâtre »,¹¹ tels les personnages de *Comédie*, immobilisés dans leurs jarres, « *le cou étroitement pris dans le goulot* » (Beckett 1972 : 9).¹² Avec *Play/Comédie*, il nous livre une pièce éminemment réflexive sur l'essence sensorielle de l'expérience théâtrale : production et réception, création et perception. Inquisiteur et juge, bourreau et émanation du hasard, le faisceau lumineux est lui-même pris dans le mécanisme dramatique qu'il déclenche. Dès lors, le projecteur s'impose avant tout comme une figure de l'auteur et du lecteur, du dramaturge et du spectateur, au-delà des implications transcendantes que l'auteur mitige, voire neutralise, lorsqu'au surplomb il privilégie l'éclairage d'en bas. Par un processus complexe d'abstraction et de distorsion attesté dans les avant-textes, Beckett procède à une érosion du sens visant à reconduire les composants de la représentation à leur essence sensorielle. Et ce en les réduisant au minimum, à l'image de cette coda en decrescendo qui suggère une approximation sans fin du silence et du noir.¹³

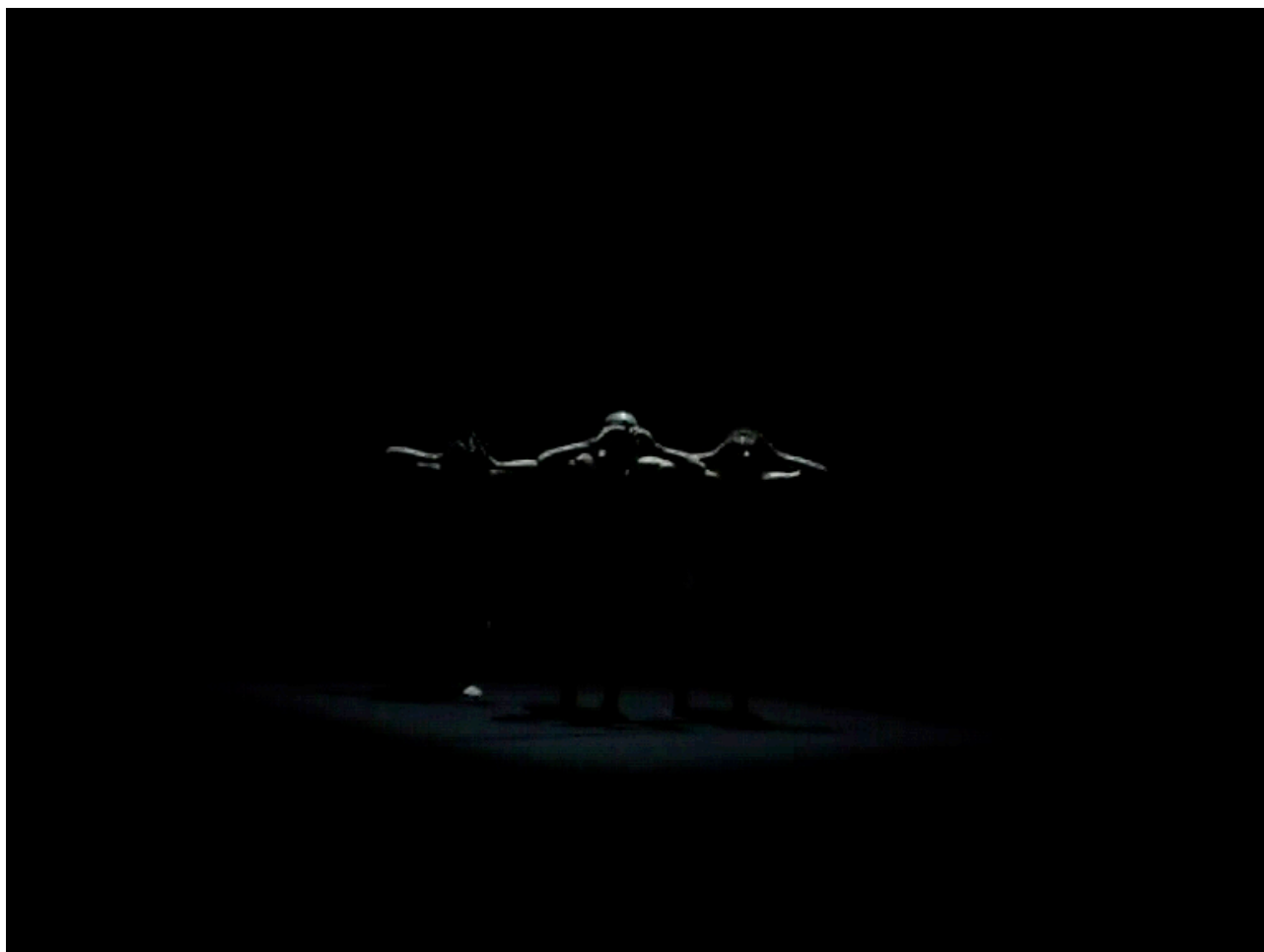
¹¹ « Up to my eyes in theatre again » : lettre du 8 septembre 1966 à l'acteur Jack MacGowran, citée dans Gontarski 2012 : 198. La mise en scène de *Spiel* par Beckett remonte au 6 octobre 1978 (Berlin, Schiller-Theater Werkstatt) ; voir Gontarski 1999 : 5-143.

¹² Au souvenir de *Huis clos* de Sartre semble se superposer celui du drame que Pirandello a tiré de sa nouvelle sicilienne *La giara* (*La jarre*).

¹³ Voir la lettre du 9 mars 1964 au premier metteur en scène anglais de la pièce, George Devine (Beckett 1983 : 111).

Mince et banale, la fable est démantelée par l'entrecroisement de points de vue partiels, fragmentaires et contradictoires. Privés de noms, les personnages – H pour Homme, Femme 1 et Femme 2 – sont réduits à leur identité de genre, à leur fonction selon les clichés de la comédie sentimentale : lui, elle, l'autre. Leurs corps sont occultés : à la fois quasi-inorganiques et encore animés, ce sont des corps perturbants et perturbés. Aussi indifférenciés que possible, interchangeables, leurs visages sont blafards, déshumanisés presque et comme minéralisés, incrustés dans leurs jarres. Leurs voix monocordes, atones, s'entredéchirent dans le clair-obscur et le dialogue est défonctionnalisé en soliloques parallèles, incessamment interrompus. Qui plus est, leurs discours se chevauchent et la vertigineuse vitesse du débit rend les mots que les personnages prononcent quasi incompréhensibles pour le spectateur. En orchestrant simultanéité et alternance, interférences et accélérations, babil et bruitage labial, Beckett déplace l'accent du sens vers les sens et compose une partition verbale qui est avant tout vocale et respiratoire.

« Tout ceci, quand est-ce que tout ceci n'aura été que... comédie ? » (Beckett 1972 : 23). Dans une sorte de tautologie métathéâtrale, l'abstraction minimaliste beckettienne reconduit le matériau de la théâtralité à une multiplicité strictement sensorielle. En jouant – *play* et *re-play* – sur le visible et l'occulté, l'audible et l'inintelligible, le dramaturge brouille nos sens et manipule nos perceptions : ne s'agit-il pas, finalement, d'entendre des lueurs et de regarder des sons ? Si Beckett transgresse l'économie du regard, s'il semble désémantiser la parole et dématérialiser le théâtre en faveur de la performance vocale, il fait pourtant de cette image scénique, de cette matière résiduelle et décomposée, un questionnement de la visibilité, du voir et du percevoir, en termes ontologiques aussi bien que de phénoménologie théâtrale, un questionnement du voir et de l'être vu qu'il poursuit par images muettes dans son *Film*, conçu la même année que *Comédie* : « Est-ce que quelqu'un me regarde ? » (Beckett 1972 : 25) ; « Suis-je seulement... vu ? » (1972 : 33).



Foulplay (chor. R. Zappalà). Image tirée de la captation fournie par la Compagnia Zappalà Danza et reproduite avec son aimable autorisation.

De la performance vocale au corps dansant : coup de projecteur sur le percevoir

Or, l'acte de regarder est significativement le seul qui soit à proprement parler mimé dans la pièce de Zappalà : « se rincer l'œil »,¹⁴ dirait le chorégraphe, un chorégraphe dont l'exégèse du mouvement présente des analogies avec la poétique de Beckett en raison de la primauté qu'il accorde à l'image non seulement sur la narration mais aussi sur la signification. L'auteur de *Play/Comédie* disait de son œuvre qu'elle est « a matter of fundamental sounds » (Beckett 1983 : 109), des sons fondamentaux recherchés à travers l'affaiblissement intentionnel de la langue, à travers l'épuisement du sens, de l'espace et de l'image. De même, Zappalà vise à fatiguer, à

¹⁴ *Rifarsi gli occhi* (2004) étant le titre d'une de ses créations.

épuiser d'abord le corps de ses danseurs, afin de les dé-danser, pour les faire ensuite re-danser. Conformément à son esthétique du corps po-ét(h)ique, plutôt que sur les résonances métaphysiques de la pièce de Beckett, Roberto Zappalà nous a confirmé avoir travaillé sur la dimension intime et pulsionnelle de la folie érotique, entre perversion et ironie, fragilité et insolence.

La récursivité des gestes des bras, les papillonnements des mains et des pieds, par exemple, restituent ce travail à dominante émotionnelle. Les variations des combinaisons – solo, duo, trio – et les contacts, l'abandon et l'agglutination des corps au sol, se traduisent en accélérations violentes et effleurements, en rapprochements et éloignements, en contractions, tremblements et explosions. Les citations et les symétries, macroscopiques ou de détail, entre *Comédie* et *Foulplay* ne manquent pas : l'a-chromatisme dominant et les costumes noirs unisexes, aussi uniformes que les jarres prévues par Beckett ; le jeu du projecteur, y compris les passages à vide, comme des mesures pour rien ; les éclats de rire, non pas de fou rire, mais de rire fou, hystérique, 'effaré' ou 'égaré' ;¹⁵ le jeu des bras qui re-produit l'emprisonnement des corps dans les jarres ainsi que la frontalité immobile de la scène beckettienne.

Mais ce n'est pas dans ces correspondances ponctuelles que réside l'essentiel d'une opération qui se veut dialogue à distance entre texte et geste, entre corps et lumière. Roberto Zappalà, qui ne valorise l'improvisation que comme exercice préparatoire, pratiqué dans le noir, les yeux fermés, encourage par ailleurs l'incorporation rythmique de la parole, du souffle de la voix, par le corps dansant : « La voix et les sons qui en découlent, traceront dans l'espace des signes que le corps s'appliquera à calquer et à marquer »,¹⁶ comme s'il les gravait sur le plateau, traduits et resignifiés, réinventés par le langage chorégraphique. L'abandon du texte au profit d'une expressivité corporelle non mimétique, privilégiant un vocabulaire abstrait, aggrave, pour ainsi dire, la bienfaisante érosion du sens poursuivie par Beckett et contribue à mettre en relief la consistance sensorielle, perceptive et kinesthésique de l'expérience théâtrale.¹⁷

¹⁵ Beckett 1972 : 10 – « un peu dérangée, à peine un rien, dans la tête (*faible rire effaré*), à peine un rien » – et 32 : « Elle a un bref éclat de rire, faible et égaré, auquel le projecteur coupe court ». Voir en particulier la chorégraphie sur le neuvième prélude, *largo*, et sur le silence qui le précède.

¹⁶ « La voce e i suoni che da essa derivano, tracceranno nello spazio alcuni segni che il corpo avrà il compito di calcare e marcare » : Zappalà 2009 : 24 (voir aussi la suite Zappalà 2012).

¹⁷ C'est ce que paraît confirmer le travail sur le regard et sur l'imagination récemment accompli par Roberto Zappalà à partir du sonnet de Baudelaire "La Beauté", lorsque le chorégraphe sculpte les corps des danseurs défilant tels des rêves de pierre dans la pièce pour neuf interprètes *I am beautiful*, créée au Teatro Comunale Claudio Abbado de Ferrare le 18 mars 2016.



Foulplay (chor. R. Zappalà). Photographie de Gian Maria Musarò, reproduite avec l'aimable autorisation de la Compagnia Zappalà Danza.

Si, en représentant le corps en tant qu'absent, Beckett interroge, en même temps qu'il les dépouille, les composants de la représentation théâtrale par une image scénique suspendue entre l'organique et l'immatériel, cette épiphanie se dissout en traces et en échos, au seuil de l'extinction, du silence et du noir. Dans la mesure où l'intrigue est dispersée, les personnages sont déssubjectivés, leurs corps désincarnés, leurs discours fragmentés et quasi inintelligibles, la voix performative anime d'une animation purement énergétique la scène obscure de *Comédie*, une scène immobile et pourtant mouvementée par le jeu du projecteur. Par l'*embodiment*, la prise de

corps et la mise au silence et en mouvement de cette voix, les déplacements du projecteur sur la scène dansée éclairent tout à coup des gestes en cours d'exécution pour les replonger aussitôt dans l'obscurité en les restituant à l'invisibilité. À son tour, le « jeu d'apparitions soudaines » dont parle Roberto Zappalà, suscite donc, dans *Foulplay*, une réflexion métachorégraphique sur le statut insaisissable du corps dansant : corps éphémère, surgissant et évanescent, et corps-phasme, apparition et revenance ; corps atopique, sans lieu fixe, et corps utopique, *ek-statique* ; corps matériel et corps-fantôme qui est « le produit de ses propres fantasmes », « le corps du danseur » étant justement, comme l'affirme Michel Foucault, « un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois ».¹⁸



Foulplay (chor. R. Zappalà). Photographie de Gian Maria Musarro, reproduite avec l'aimable autorisation de la Compagnia Zappalà Danza.

Dans le passage de la pièce de Beckett à la chorégraphie de Zappalà, ou plutôt dans le va-et-vient entre l'une et l'autre, on glisse non seulement de la parole au geste, de la voix au corps,

¹⁸ Foucault 2009 : 17. Voir aussi Didi-Huberman 1998.

mais aussi du corps fantasmé par la voix à la voix fantasmée par le corps.¹⁹ Dans la mesure où des préoccupations éminemment conceptuelles sont ramenées à l'immanence de la scène, de l'interaction de ces deux œuvres un questionnement surgit concernant les fondements de la perception en tant que condition de la théâtralité, en tant que secret de la création et de la réception de toute re-présentation, concernant la matrice enfouie à partir de laquelle le discursif et le figural se déploient : « le visible d'une vision sans sujet, l'objet de l'œil de personne », écrit Jean-François Lyotard (Lyotard 1971 : 56). Ne serait-ce pas à cette matrice que le projecteur éclairant la scène de *Play* et de *Foulplay* fait signe ? Ce faisceau de lumière qui perce le noir et imprime son rythme aux voix et aux gestes étant le moteur hors scène, invisible et imprévisible, impitoyable et aléatoire, du percevoir : « Œil sans plus. Sans cerveau », récite une voix dans *Comédie*, « S'ouvrant sur moi et se refermant » (Beckett 1972 : 33). C'est peut-être ce 'perce-voir' que le projecteur donne à penser dès qu'il illumine telle tête parlante ou tel corps dansant, en oscillant entre l'image scénique beckettienne et sa projection chorégraphique.

Bibliographie

ACKERLEY, Chris J. and Stanley E. Gontarski (2004), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York : Grove Press.

BECKETT, Samuel (1972), *Comédie et actes divers*, Paris : Minuit.

BECKETT, Samuel (1983), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London : Calder.

BERNARD, Michel (1972), *Le corps*, Paris : Éditions Universitaires.

BOURGEOIS, Caroline (dir.) (2001), *Comédie, Marin Karmitz, Samuel Beckett*, Paris : Éditions du Regard.

COHN, Ruby (2005), *A Beckett Canon*, Ann Arbor : The University of Michigan Press.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1998), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris : Minuit.

FOUCAULT, Michel (2009), *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Paris : Nouvelles Éditions Lignes.

¹⁹ Voir Bernard 1972 : 106.

GAME, Jérôme (2012), *Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine : Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne.

GONTARSKI, Stanley E. (ed.) (1999), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Volume IV. The Shorter Plays*, London-New York : Faber and Faber-Grove Press.

GONTARSKI, Stanley E. (2012), "Les carnets de mise en scène de Samuel Beckett et les théories postmodernes du texte et de la textualité", in Delphine Lemonnier-Texier, Geneviève Chevallier et Brigitte Prost (dir.), *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett. Écriture, représentation, mémoire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 195-214.

GRAY, Katherine M. (1996), "Troubling the Body. Toward a Theory of Beckett's Use of the Human Body Onstage", *Journal of Beckett Studies*, vol. 5, n° 1-2 : pp. 1-17.

HARMON, Maurice (ed.) (1998), *No Author Better Served. The Correspondance of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge-London : Harvard University Press.

HERREN, Graley (2009), "Different Music : Karmitz and Beckett's Film Adaptation of *Comédie*", *Journal of Beckett Studies*, vol. 18, n. 1-2, 2009 : pp. 10-31.

HUBERT, Marie-Claude (dir.) (2011), *Dictionnaire Beckett*, Paris : Champion.

JONES, Susan (2013), *Literature, Modernism and Dance*, Oxford : Oxford University Press.

KADIVAR, Pedro (2010), "Beckett, chorégraphe ? À propos de *Quad* de Samuel Beckett", *Études théâtrales*, n° 47-48 *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain I* : pp. 73-79.

KNOWLSON, James (1979), "Play", in James Knowlson and John Pilling, *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London : Calder, pp. 111-120.

KORWIN, Delphine (2012), "L'influence de la danse moderne et contemporaine dans *Quad* de Beckett", *Registres*, n° hors série 3 *Beckett et les autres arts* : pp. 65-77.

LONSDALE, Michael (1986), "Un précurseur du théâtre musical", *Revue d'esthétique*, n° hors série *Samuel Beckett* : pp. 255-259.

LYOTARD, Jean-François (1971), *Discours, figure*, Paris : Klincksieck.

RANDAZZO, Paolo (a cura di) (2007), *Corpi incompiuti. Un viaggio nella danza di Roberto Zappalà*, Catania : Meta Arte.

WEST, Sarah (2010), *Say It. The Performative Voice in the Dramatic Texts of Samuel Beckett*, Amsterdam-New York : Rodopi.

ZAPPALA, Roberto (2009), *Corpo devoto*, Catania : Meta Arte.

ZAPPALA, Roberto (2012), *Cor-po-etico*, Catania : Meta Arte.

***La tempesta* napoletana oltre Eduardo De Filippo: una nota sulle riscritture di Tato Russo e Arnolfo Petri**

Armando Rotondi
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Abstract: Il seguente contributo intende analizzare brevemente alcuni elementi delle riscritture in napoletano de *La tempesta* di William Shakespeare effettuate da Tato Russo e Arnolfo Petri. In particolare, si noteranno l'influenza e le differenze con l'approccio di Eduardo De Filippo, autore di una celebre traduzione del capolavoro shakespeariano nel 1984.

Parole chiave: William Shakespeare, *La tempesta*, Eduardo De Filippo, Tato Russo, Arnolfo Petri, napoletano, riscrittura.

Abstract: The following contribution aims at analysing some elements of the re-writings in Neapolitan of William Shakespeare's *The Tempest* made by Tato Russo and Arnolfo Petri. In particular, I will focus on De Filippo's influence and on the differences between his 1984 translation of the Shakespearean masterpiece and Russo's and Petri's own approach.

Keywords: William Shakespeare, *The Tempest*, Eduardo De Filippo, Tato Russo, Arnolfo Petri, Neapolitan language, re-writing.

Sul rapporto tra Eduardo De Filippo e *La tempesta* di William Shakespeare molto è stato scritto, sia dal punto di vista della traduzione-riscrittura in napoletano attuata da Eduardo (Lombardo 2004; Leonardi 2007a; Leonardi 2007b; Rotondi 2012: 39-63) che della messa in scena con la sola voce di Eduardo e le marionette dei Colla (Lombardo 2004; Rotondi 2012: 51-63).

Quello che si vuole fare, in questa breve nota, è soffermarsi su altre due riscritture in napoletano, non semplici traduzioni quindi, di *The Tempest*, ricercando elementi che possano dimostrare o meno un'influenza di Eduardo. Ci si riferisce in particolar modo alle versioni di Tato Russo e di Arnolfo Petri.

Si parta dalla prima. Tato Russo, anche autore della traduzione e della rielaborazione, realizza due edizioni de *La tempesta*, la prima nella stagione 1991/92 del Teatro Bellini di Napoli, di cui egli è stato direttore, e la seconda nel 2006/07.

Anche Tato Russo, parimenti a Eduardo, lavora sul testo attuando non solo una semplice traduzione, ma una vera rielaborazione (Shakespeare 1991), aumentando battute e dialoghi, eliminando scene, fra cui il prologo a mare di “streheleriana memoria” (Craig 2008: 37). Questa eliminazione è già una spia se si pensa a come Eduardo abbia invece sviluppato il prologo, allungando le battute del Nostromo.

Si legga l'originale:

Boatswain: Heigh, my hearts; cheerly, cheerly, my hearts! Yare! Yare! Take in the topsail. Tend to the master's whistle. (I, 1, vv. 5-7)

In Eduardo diventa invece:

Nostromo (ai marinai che entrano): Guagliú, curríte. Faciteve curaggio: 'a Maronna 'a Catena nce aiuta. Ammainate 'a vela maestra e manteníteve lèse. Appizzate li rrecchie pe' lu sisco de lu Capitano. Guagliú, facímmece annòre: símmo Napulitano! (De Filippo 1984: 5)

Eduardo non solo aumenta la battuta del Nostromo, nel prologo a mare, ma le dà capitale importanza, come notano Angela Leonardi (2007a: 40-41) e Stefano Manferlotti (1985: 491-492), nell'opera di contestualizzazione partenopea del testo tramite l'uso del linguaggio e il riferimento alla tradizione popolare campana (La Madonna della Catena).

Quello di Tato Russo si configura, invece, come un testo differente da Eduardo, con lo stesso Russo che veste i panni del solo Prospero. Si pensi alla differenza concettuale che ispira l'Ariel eduardiano e quello ricreato da Russo. Eduardo agisce umanizzando anche il personaggio più etereo della commedia di Shakespeare, all'interno di quel processo di umanizzazione che, come visto, caratterizza anche gli altri personaggi del testo. Russo concentra invece gran parte del potere visivo e immaginifico proprio in Ariel. Si leggano a tal proposito le parole di Magda Poli:

Tagliato il “prologo a mare”, quasi a sottolineare come la Tempesta sia nell'anima, vestito d'un saio penitenziale, Tato Russo-Prospero con una recitazione colloquiale, quasi straniata, guida gli eventi comandando lo spirito Ariele, una sorta di essere androgino, composto da un uomo e una donna dai corpi seminudi e coperti di biacca, che agiscono con suggestivi movimenti di danza. [...] Gli Ariele si moltiplicano, diventano servi di scena del fantastico:

salgono e scendono dal cielo, suscitano rumori, predispongono apparizioni che si illuminano sul fondo della scena. (Craig 2008: 35)

Un Ariel quindi che si sdoppia, interpretato contemporaneamente da Gianna Beduschie Hal Yamanouchi, nell'edizione del 1991/92, e da Hilmar Pintaldi Funes e lo stesso Yamanouchi in quella del 2006. Un Ariel etereo, vero spirito, quindi, dal doppio corpo androgino, dalla "duplicità fantastica" (Craig 2008: 36). Lontani, in ogni caso, dall'umanizzazione di Eduardo De Filippo, ma "proiezione della mente e degli incubi di Prospero" (2008: 35) e, dunque, "doppio, multiforme e androgino" (2008: 35). Queste parole che riconducono Ariel a una proiezione della mente di Prospero evidenziano una comunanza maggiore con il contemporaneo *Prospero's Books* (1991), film di Peter Greenaway, pellicola sperimentale che combina elementi del mimo, della musica, della videoarte, della danza e dell'opera con altri puramente cinematografici.¹ Greenaway anima i ventiquattro libri del sapere umano in possesso di Prospero, interpretato da John Gielgud, portandoci così a comprendere come quanto avviene sia una proiezione della mente del mago stesso.

Similarità con Eduardo, ne *La tempesta* di Russo, sono comunque presenti, come un uso di voci ed effetti registrati, che però lontane dalla forma quasi *phoné* di Carmelo Bene pure in questa occasione "usata" da Eduardo (Rotondi 2012: 60-63) si inseriscono in un contesto di spettacolarizzazione estrema del testo e di ricreazione del magico. A ciò si aggiunga un utilizzo di un napoletano che si intreccia con l'italiano del discorso aulico.

Questa doppia presenza linguistica, italiano e napoletano, è alla base anche della rielaborazione di Arnolfo Petri con il suo *After la tempesta*, andato in scena per la prima volta nel 2000. Petri non traduce *The Tempest*, ma la riscrive totalmente, spostandola, cronologicamente, in un mondo futuro fantascientifico, lasciando tuttavia inalterati i rapporti tra i personaggi, eliminando i riferimenti a Milano (che si trasforma in Tanthalia) e Napoli. L'isola di Prospero esiste ancora, ma non è che uno scoglio vulcanico, in cui egli vive con la figlia Miranda, lo spirito dell'aria Ariele e il mostruoso Calibano, circondati da esseri di ogni sorta. La storia riprende per il resto quanto avviene in Shakespeare. Come Russo, anche Petri moltiplica Ariele, che si manifesta di volta in volta come "Ariele voce", "Ariele uomo" e "Ariele donna" e, in particolare, gioca anch'egli sul doppio binario linguistico dell'italiano e del napoletano. Tutti i personaggi parlano in

¹ Su Greenaway tra teatro e cinema si veda Rotondi (2009); su Greenaway in generale si veda De Gaetano (1995).

italiano, eccezion fatta per Calibano, cui Petri destina l'uso di un napoletano dal sapore antico, volutamente secentesco.

Si prenda ad esempio questo dialogo tra Prospero, Calibano e Miranda con l'uso dell'italiano per Prospero e sua figlia e il napoletano per Calibano:

PROSPERO Per quello che hai detto, orrenda bestia, passerai una notte di tormenti. Tutti gli spiriti della notte ti scaraventerò addosso e i loro morsi saranno più numerosi delle celle di un alveare e più pungenti delle api che le costruiscono!

CALIBANO (*amaro*) Spiriti, turmiente, muore? E che saranno maie a confronto de li tormenti de chesta pelle abbruciata? Carezze, sulo chesto ponno essere, carezze....

PROSPERO E va bene ora smettila di lamentarti e mettiti al lavoro. Si dà il caso che abbia bisogno di te. Non dimenticare che sei il mio schiavo!

CALIBANO Schiavo? Ca la cancrena pozza magnate tutte 'e doie li gamme, ora songo schiavo, ma a n'auto tempo fui erre, non telo scordare, re anch'io....

PROSPERO (*ridendo divertito*) Tu re? Bugiardo!

CALIBANO Busciardo? Auto ca busciardo! Chesta terra era mia e tu te la pigliasti co l'inganno. Ca Partenaix pozza tirarte nfunno all'inferno, traditore!

PROSPERO Tu osi parlare di fiducia! Proprio tu. Tu che per farti dormire una notte nella mia grotta tentasti di violare l'onore di mia figlia

CALIBANO Peccate che non fuie capace! Avarria inchiuto l'isola di tanti piccoli e orribili grock (*ride perfido*).

MIRANDA Tu brutto schifoso schiavo saresti capace d'ogni specie di infamia (*lo frusta*). Tu non sei degno di vivere con gli umani. La tua natura è spregevole. Troppo buono fu mio padre a tenerti rinchiuso in quella caverna. Ammazarti avrebbe dovuto, ammazzarti (*lo frusta*).

CALIBANO Ah! Ca la peste pozza cogliere a te e a isso!

PROSPERO Ed ora, forza muoviti, figlio di una strega! Portaci subito altra legna. Se non farai quello che ti dico ti farò urlare da fare rabbrivire i lupi! (*gli fa un artificio*).

CALIBANO Ah, no, pe carità, pe carità... (*arrendevole*) Pietà, padrone, pietà!

PROSPERO E allora, forza, mostro che non sei altro, sparisci! (*CAL esce di corsa. A MIR*) Ed ora su, figlia mia, incamminiamoci verso casa. Già tre quarti della giornata sono trascorsi e presto le tenebre caleranno sull'isola (*escono*). (Petri 2000: 9-10)

Russo e Petri sono lontani da Eduardo nell'insieme delle loro rivisitazioni di *The Tempest*, ma in ogni caso in essi sono riscontrabili elementi che in Eduardo, a nostro avviso, hanno origine. Un uso, per quanto riguarda Tato Russo, di voci ed effetti registrati, come in Eduardo, cui si accompagna l'utilizzo del napoletano, anche se alternato, per i dialoghi aulici, con l'italiano. Stesso dualismo in Petri che utilizza, per il personaggio di Calibano, un napoletano antico, almeno nelle intenzioni, ma secondo lo sguardo di un moderno, come aveva anche inteso fare Eduardo.

Bibliografia

- CRAIG, Zeno (ed.) (2008), *Venti anni del Teatro Bellini 1988-2008*, Napoli: Bellini Editrice.
- DE FILIPPO, Eduardo (1984), *“La tempesta” di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Torino: Einaudi.
- DE GAETANO, Domenico (1995), *Il cinema di Peter Greenaway*, Torino: Lindau.
- LEONARDI Angela (2007a), “Shakespeare a Napoli: Eduardo riscrive *La tempesta*”, in G. Scognamiglio (a cura di), *La scrittura che accende la scena*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 185-205.
- LEONARDI, Angela (2007b), *Tempeste – Eduardo incontra Shakespeare*, Napoli: Colonnese.
- LOMBARDO Agostino (2004), *Eduardo e Shakespeare – Parole di voce e non di inchiostro*, Roma: Bulzoni.
- MANFERLOTTI Stefano (1985), “William Shakespeare. La Tempesta, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo”, *Belfagor*, vol. XL, 4: 491-492.
- PETRI Arnolfo (2000), *After la tempesta*, copione originale.
- ROTONDI Armando (2009), “Tra cinema, pittura, teatro, musica e scienza: Greenaway o della contaminazione”, *Stratagemmi – Prospettive teatrali*, n. 9, Milano, Pontremoli Editore: 237-255.
- ROTONDI Armando (2012), *Eduardo tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- SHAKESPEARE William (1991), *La tempesta*, rielab. e trad. di Tato Russo, Napoli: Bellini Editrice.

La devozione alle icone medievali riscritta dal Concilio di Trento

Anita Paolicchi
Universitatea "Babeş-Bolyai" – Cluj-Napoca
Università di Pisa

Abstract: Il Concilio di Trento (1545-1563) determinò nuove esigenze liturgiche, che portarono a una rapida trasformazione e a un drastico rinnovamento delle chiese sia dal punto di vista strutturale che dell'arredo. Questo articolo desidera indagare i caratteri fondamentali di un fenomeno poco conosciuto e sicuramente sottovalutato della storia dell'arte moderna legata a questi cambiamenti: la ri-funzionalizzazione delle immagini medievali e bizantine, prendendo come esempio il caso toscano. In particolare verrà evidenziato come la percezione da parte dei fedeli di queste immagini si evolva nel corso dei secoli.

Parole chiave: Concilio di Trento, coperte di icona, immagini devozionali, devozione, Toscana.

Abstract: The Council of Trent (1545-1563) determined new liturgical requirements and specifications which brought to a rapid transformation and a radical renovation of churches from both a structural and an ornamental perspective. This article aims at investigating the fundamental features of a rarely studied and certainly underestimated artistic phenomenon of the post-Tridentine era: the changes in the function of medieval and Byzantine images, with a focus on Tuscan examples. In particular, we will examine how the worshippers' perception of such images evolved over the centuries.

Keywords: Council of Trent, painted icon covers, devotional images, worship, Tuscany.

Con il Concilio di Trento vennero determinate nuove esigenze liturgiche, che portarono a una rapida trasformazione e a un drastico rinnovamento delle chiese sia dal punto di vista strutturale che dell'arredo. Durante la venticinquesima, e ultima, seduta del Concilio (3-4 dicembre 1563) venne affrontato il tema del rapporto fra religione e arte sacra.

[...] Inoltre le immagini di Cristo, della Vergine madre di Dio e degli altri santi devono essere tenute e conservate nelle chiese; ad esse si deve attribuire il dovuto onore e la venerazione: non certo perché si crede che vi sia in esse una qualche divinità o virtù, per cui debbano essere venerate; o perché si debba chiedere ad esse qualche cosa, o riporre fiducia nelle immagini, come un tempo facevano i pagani, che riponevano la loro speranza negli idoli, ma perché l'onore loro attribuito si riferisce ai prototipi, che esse rappresentano. Attraverso le immagini, dunque, che noi baciamo e dinanzi alle quali ci scopriamo e ci prostriamo, noi adoriamo Cristo e veneriamo i santi, di cui esse mostrano la somiglianza. [...]. Se avverrà che qualche volta debbano rappresentarsi e raffigurarsi le storie e i racconti della Sacra Scrittura – questo infatti giova al popolo, poco istruito – si insegni ad esso che non per questo viene raffigurata la divinità, quasi che essa possa esser vista con questi occhi corporei o possa esprimersi con colori ed immagini.

Nella invocazione dei santi, inoltre, nella venerazione delle reliquie e nell'uso sacro delle immagini sia bandita ogni superstizione [...].¹

L'esigenza di discutere i principi dottrinali relativi al culto della Vergine e dei santi si legò alla necessità di riaffermare la posizione della Chiesa romana rispondendo all'attacco avanzato da alcune confessioni cristiane protestanti che avevano portato all'estremo l'idea luterana di rifiuto degli idoli, come i calvinisti.² Lutero, in una fase iniziale, si era infatti proclamato contrario all'uso delle immagini sacre, non tanto per motivi teologici quanto morali: in un sermone coevo alle Novantacinque tesi aveva esortato a finanziare l'ornamentazione delle chiese solo qualora ogni povero della comunità fosse già stato aiutato, mentre in altri scritti identificò una delle fonti di profitto della Chiesa nelle mete di pellegrinaggio legate ad immagini miracolose (Christensen 1979: 43-45). L'iniziale posizione di Lutero di assoluta contrarietà alle immagini e moderato iconoclasmo finì tuttavia con l'evolversi, e Lutero si dichiarò infine a favore della creazione di un'arte religiosa protestante (Christensen 1979: 42), accettando quindi l'uso delle immagini e riconoscendone la funzione didattica e di ausilio alla riflessione (Christensen 1979: 55-60), tanto da giungere ad un acceso contrasto con Andreas Karlstadt, il quale, come Zwingli e Calvino, promuoveva invece una politica di violenta opposizione alla Chiesa di Roma che si manifestava nella rabbia iconoclasta (Eire 1989: 70-71).

Agli occhi della Chiesa romana la lotta per la difesa delle immagini si configurò come una ripresa della lotta contro l'iconoclastia, a distanza di otto secoli dall'ultimo contrasto a cui il Papa

¹ *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*, Decreti della XXV sessione (3-4 dicembre 1563), in *I decreti del Concilio di Trento*, Roma 2005, [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-15633-,Concilium_Tridentinum,_Canones_et_Decreta_\(Testo_divulgativo\),_IT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-15633-,Concilium_Tridentinum,_Canones_et_Decreta_(Testo_divulgativo),_IT.pdf)

² Una propensione all'iconoclastia si riscontra anche in vasti ambienti del mondo cattolico, oltre che fra gli aderenti più radicali alla Riforma (Prodi 2014: 16-17).

aveva preso parte attiva: nell'anno 787 Papa Adriano I aveva infatti indotto l'Imperatrice d'Oriente Irene l'Ateniana a convocare un concilio a Nicea, con il fine di riaffermare il culto delle icone e scomunicare gli iconoclasti.³ In sede di apertura dei lavori conciliari venne letta e applaudita una lettera in cui il Papa esponeva il punto di vista occidentale a favore delle immagini sacre. Nonostante l'opposizione dell'Imperatore Carlo Magno, anche la Chiesa occidentale approvò e accolse quindi le decisioni del Concilio di Nicea, durante il quale era stata affermata la netta differenza tra venerazione delle immagini (iconodulia), ammessa, e adorazione (iconolatria), assolutamente rifiutata, perché da tributarsi solamente a Dio. A Nicea era stato chiarito, inoltre, come la venerazione delle immagini significasse la venerazione delle persone rappresentate e non delle icone materiali in quanto tali:

[...] le venerande e sante immagini sia dipinte che in mosaico, di qualsiasi altra materia adatta, debbono essere esposte nelle sante chiese di Dio, nelle sacre suppellettili e nelle vesti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle vie; siano esse l'immagine del Signore e Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo, o quella della immacolata Signora nostra, la santa madre di Dio, degli angeli degni di onore, di tutti i santi e pii uomini. Infatti, quanto più continuamente essi vengono visti nelle immagini, tanto più quelli che le vedono sono portati al ricordo e al desiderio di quelli che esse rappresentano e a tributare ad essi rispetto e venerazione. Non si tratta, certo, secondo la nostra fede, di un vero culto di latria, che è riservato solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende alla immagine della preziosa e vivificante croce, ai santi evangeli e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi, com'era uso presso gli antichi. L'onore reso all'immagine [...] passa a colui che essa rappresenta; e chi adora l'immagine, adora la sostanza di chi in essa è riprodotto [...].⁴

Dal confronto fra gli atti di questi due concili emergono concezioni analoghe quanto al luogo in cui le immagini di Cristo, della Vergine, dei santi e degli uomini pii debbano essere esposte, e al tipo di devozione che deve essere loro tributata. Identico è anche l'atteggiamento iconodulo, non iconolatra, che viene affermato e motivato con la funzione pedagogica ed edificante delle immagini, che fungono da veicolo per indirizzare la propria lode e devozione al Signore o al soggetto santo rappresentato. Elemento precipuo dei decreti tridentini è la messa in luce del carattere narrativo che deve essere proprio delle immagini sacre, affinché diventino strumento catechistico per il popolo. Come sottolinea Paolo Prodi, questa affermazione nasce più da una constatazione che da un'intenzionalità innovatrice: a partire dall'Umanesimo infatti le

³ Già l'anno precedente l'imperatrice aveva tentato di convocare un concilio, ma l'intervento dell'esercito ne aveva sospeso lo svolgimento.

⁴ Cit. dalla Definizione del Concilio di Nicea del 787. La trascrizione approvata dal Magistero Pontificio è disponibile all'indirizzo http://www.intratext.com/IXT/ITA0139/_INDEX.HTM, pagina consultata in data 8.5.15.

scene bibliche avevano progressivamente assunto il ruolo di soggetto dell'opera d'arte sacra, mentre nelle opere bizantine e medievali le *historiae* fungevano solitamente da contorno all'immagine ieratica di un santo, riprendendone gli episodi della vita (Prodi 2014: 16).

Il dibattito tridentino sulla liceità delle immagini si configurò complessivamente come un recupero dei decreti niceni,⁵ fatto apertamente dichiarato nel corso della venticinquesima sessione (“Id quod conciliorum praesertim vero secundae Nicaenae synodi decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum”).⁶ Non poteva essere tuttavia altrimenti: diversamente dalla Chiesa Orientale, dopo il Concilio di Nicea la Chiesa romana non si era più espressa sui caratteri dottrinali delle immagini (Chastel 1987: 334).

In attuazione delle decisioni conciliari, molte opere medievali presenti nelle chiese italiane vennero rimosse e sostituite con altre che rispondessero meglio al gusto tridentino (Van Laarhoven 1999: 227-282). Unica eccezione furono le icone medievali, che per secoli erano state oggetto di devozione popolare. La necessità di salvaguardarle e al tempo stesso ammodernarle per adeguarle alle nuove norme portò alla nascita e alla diffusione delle coperte di icona: un dipinto d'altare caratterizzato dalla presenza di una finestra destinata a ospitare l'icona, che, trattata come una reliquia, restava coperta e occultata da veli e mantelline, per essere solo occasionalmente scoperta e mostrata ai fedeli.

Un caso noto è quello romano della miracolosa *Madonna Vallicelliana*, un affresco del Trecento, della quale si racconta che nel 1535, essendo stata colpita con un sasso, avesse sanguinato, venendo da quel momento devotamente venerata. L'affresco, originariamente collocato all'esterno di una “casa della stufa”, o bagno pubblico, venne staccato nel 1574 per essere affidato al rettore della vicina chiesa della Vallicella e conservato nella sacrestia. Dopo la costruzione della Chiesa Nuova, nel 1575 l'icona della Vergine fu collocata nella prima cappella a destra; nel 1580 venne trasferita nella prima cappella a sinistra e trovò nel 1608 la sua collocazione definitiva, quando venne esposta sull'altare maggiore, nell'area in corrispondenza della quale sorgeva originariamente la “casa della stufa”, distrutta insieme ad altre fabbriche medievali per far posto all'abside della chiesa nuova. Nei primi anni del Seicento, venne commissionata al fiammingo Pieter Paul Rubens la realizzazione di una coperta che includesse

⁵ Si noti tuttavia che mentre le decisioni nicene erano valide in tutta la Cristianità, il Concilio di Trento, definito ecumenico in base ad una terminologia invalsa nell'uso canonico e teologico romano del XVI secolo, fu in realtà un concilio generale della sola Chiesa latina romana (Peri 1996).

⁶ *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*, Decreti della XXV sessione, op. cit.

l'icona: la prima versione, ad olio su tela, venne rifiutata (Müller Hofstede 1964) e Rubens realizzò quindi la versione attuale, dipinta ad olio su lastre di ardesia (1606-1608). L'immagine miracolosa venne collocata al centro della pala rubensiana, attornata da centri concentrici di angeli e cherubini adoranti e coperta da una lastra di rame dipinta dallo stesso artista con una Madonna con Bambino benedicente, sollevabile per mezzo di un meccanismo di pulegge e corde (Costamagna 2005: 13-32).

1. Le coperte di icona delle chiese pisane: alcuni esempi

Il caso della *Madonna di Vallicella* e del suo inglobamento nella pala seicentesca, pur essendo forse il più noto, non rappresenta un'eccezione in epoca post-tridentina. L'esposizione di sei coperte di icona presso il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (8 dicembre 2012 – 23 marzo 2013) ha rappresentato un'interessante occasione per indagare i caratteri fondamentali della ri-funzionalizzazione delle immagini medievali e bizantine in seguito alla promulgazione dei decreti tridentini, aprendo una finestra su questo aspetto poco conosciuto e sicuramente sottovalutato della storia dell'arte moderna. Si trattava di tele realizzate da pittori toscani fra il XVI e il XVII secolo, tutte originariamente collocate in chiese del territorio pisano. Queste opere, molte delle quali conservate nei depositi del Museo, mostrano alcuni caratteri comuni relativamente alla struttura e alla concezione globale del soggetto. Tutte, ovviamente, presentano uno spazio destinato ad accogliere l'immagine medievale che si intendeva adattare ai nuovi canoni conciliari. Quanto al soggetto presentato in queste tele, si osserva che, nel rispetto della precisa strategia tridentina volta a stimolare e rafforzare la devozione verso i santi più prossimi ai fedeli, a dialogare con le immagini medievali vennero disposti soggetti cari all'iconografia tridentina, con un'attenzione particolare verso i santi dell'agiografia locale (San Ranieri, San Torpè, Beata Chiara Gambacorti). Questa strategia si riflette anche nell'ampio spazio che i santi conquistano sulla tela, rimarcando la loro fondamentale funzione di intercessori tra i fedeli e la sacra effigie inglobata nella composizione. Non è casuale infatti che nella stessa sessione conciliare in cui si discusse dell'arte sacra, l'ordine del giorno prevedesse anche il culto dei santi: il legame fra i due argomenti, come evidenziato da Jan Van Laarhoven, era innegabilmente molto stretto (Van Laarhoven 1999: 229). Nonostante l'aggiornamento imposto dai decreti conciliari, che modificò sensibilmente il modo della fruizione delle icone medievali, queste conservarono la loro "aura

magica” legata al potere miracoloso tradizionalmente attribuitogli, e vennero quindi coperte da pannelli o teli, per impedire al fedele la diretta visione dell’icona se non in speciali occasioni liturgiche. Solo nel Settecento, nel tentativo di epurare la devozione popolare dai caratteri di superstizione anticamente radicati, si ha una vera evoluzione nel modo in cui queste immagini vengono esibite, con l’abolizione dei teli che le coprivano o quantomeno con una loro periodica rimozione. L’occultamento dell’immagine iconica era considerato dai fedeli una forma di rispetto: tanto più intensa era la devozione nei confronti di un’immagine, tanto più raramente questa veniva scoperta. La richiesta di discutere l’opportunità del disvelamento delle immagini al fine di evitare dannose superstizioni, avanzata nel 1787 ai vescovi toscani dal granduca Pietro Leopoldo di Asburgo-Lorena, nasceva dall’obiezione del giansenista Scipione de’ Ricci, vescovo di Pistoia, il quale sosteneva che fosse opportuno ripristinare la continua visibilità delle immagini dato che la loro originaria funzione era proprio quella di essere viste e onorate dai fedeli (d’Afflitto 1986a: 10-11, d’Afflitto 1986b: 168). Nonostante l’Arcivescovo della diocesi di Pisa, Angiolo Franceschi, fosse stato il più tenace oppositore, la proposta di scoprire obbligatoriamente le immagini fu accolta in questa diocesi senza particolari opposizioni, contrariamente a quello che avvenne in altre città, dove si verificarono tumulti nel timore che il disvelamento forzato impedisse una devozione decorosa nei confronti delle icone (Baggiani 1998: 91-92). Due anni dopo entrarono definitivamente in vigore le norme lorenese che prevedevano lo scoprimento delle immagini oggetto di devozione, ma le alterne sorti della regione fecero sì che venissero presto abbandonate, per tornare all’usanza di mostrarle solo in particolari occasioni liturgiche: il nuovo Governo emanò il 30 giugno 1790 un editto concernente “Il ricuoprimento d’immagini che siano in venerazione de’rispettivi popoli” (Dolfi, Barsotti 2005: 282). Il processo di *scoprimento* delle immagini giunse a compimento solamente nel XX secolo, tramite uno spontaneo e graduale abbandono della forma tradizionale di devozione nei confronti delle immagini sacre: ad esempio, solamente a partire dal 1974 divenne consuetudine l’uso di lasciare scoperta l’immagine della *Madonna di Sotto gli Organi* (Baggiani 1998: 133-134).

Le icone medievali hanno quindi subito grandi trasformazioni che ne hanno alterato l’uso e la percezione, tuttavia la loro ri-funzionalizzazione nel contesto delle pale d’altare ne ha permesso la sopravvivenza e la conservazione attraverso i secoli, come dimostrano alcuni esempi che verranno di seguito presentati.

Un dossale raffigurante scene della vita di Santa Caterina,⁷ realizzato a tempera e oro su tavola, è attribuito ad un maestro pisano chiamato convenzionalmente Maestro di Calci, attivo nella seconda metà del XIII secolo (Patterson Ševčenko 1999: 153-154; Ratliff 2004: cat. 296; Carletti 2005: cat. 51). La tavola è arricchita da pietre *cabochon* poste a ornamento della veste della santa, a imitazione delle coperte orafe bizantine. Questo dossale, inizialmente conservato nella chiesa pisana di S. Silvestro, e ora al Museo Nazionale di San Matteo, è una delle più antiche icone biografiche, ovvero icona in cui compare un santo a figura intera circondato da scene della sua vita. La relazione fra immagine del santo ed episodi biografici deriva dall'Oriente bizantino, dove in occasione della celebrazione di un santo si soleva dare lettura delle vicende miracolose a questi legate (Patterson Ševčenko 1999). Presso il Monastero del Monte Sinai si trova un'icona di Santa Caterina, ritenuta dagli storici dell'arte il modello per il dossale pisano. Alcune differenze rivelano tuttavia la realizzazione occidentale del pannello pisano: la più evidente è forse il taglio obliquo degli angoli superiori, che rivelano il suo essere nato come dossale gotico, mentre la forma rettangolare dell'opera del Sinai ne rivela la funzione di icona. Il dossale pisano è caratterizzato anche dal numero inferiore di episodi della disputa della fede, del martirio e dei miracoli: mentre l'esemplare bizantino mostra dodici episodi, qui sono solamente otto, ognuno dei quali corrisponde a un'iscrizione che ne indica il soggetto. L'assenza di scene collocate sotto la figura della santa rende anche l'immagine meno ieratica e più vicina al fedele, abbassando in un certo senso la linea dell'orizzonte che si avvicina così al punto di vista dello spettatore (Weitzmann 1963; Bacci 2005). In termini generali questo rivela che nell'arte italiana di epoca gotica, pur recuperano alcuni caratteri formali dell'arte sacra dell'Oriente bizantino, stava avvenendo il passaggio concettuale da un oggetto di culto, come le icone orientali, a un'immagine di supporto devozionale, come le pale d'altare.

Nel momento in cui quest'opera non venne più ritenuta conforme ai dettami dottrinali (pur non essendo mai stata venerata come icona miracolosa), venne inserita in una tela dipinta con i *Santi Torpè, Orsola, Cecilia e Ranieri* (fig. 1), ora nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo, dal lucchese Paolo Guidotti (conosciuto anche con il nome di Cavalier Borghese) nel 1616, il quale dipinse per un altro altare della stessa chiesa di San Silvestro anche una tela con *l'Annunciazione* (Blasi 1973: 8, cat. VII-VIII). Tre dei santi raffigurati nella coperta di icona sono strettamente legati, per motivi diversi, alla città di Pisa: San Torpè (Torpete), San Ranieri e

⁷ Tradizionalmente chiamata Ecaterina, in base alla trascrizione, italianizzata, del nome greco □□□□□□□□□□.

Sant'Orsola. Il primo, dopo essersi convertito al Cristianesimo, visse da eremita sui monti pisani e a Pisa venne martirizzato tramite decollazione il 29 aprile 68; nella stessa data del 1633 la città lo invocò e il santo compì un miracolo liberando Pisa dalla peste. San Ranieri (Ranieri Scacceri), invece, dopo una giovinezza dissoluta si convertì e spese alcuni anni pellegrinando in Terra Santa, per morire poi in odore di santità nella città natale il 17 giugno 1161, subentrando, nel 1284, a San Sisto come patrono della città. Sant'Orsola, inizialmente identificata come Santa Cristina (Blasi 1973: 8), è invece una santa martire bretone legata alla città di Pisa da un miracolo che qui avrebbe compiuto: in una tavola tardo trecentesca di scuola pisana (oggi al Museo Nazionale San Matteo), la Santa che tiene il vessillo della città nella mano sinistra è colta nell'atto di aiutare la personificazione di Pisa ad uscire dalle acque (con riferimento ad un'esondazione dell'Arno, forse scongiurata dalla Santa).⁸ Sant'Orsola compare inoltre in un'altra opera conservata presso il Museo Nazionale di San Matteo, ovvero nella predella del cosiddetto *Polittico di Pisa* di Simone Martini (1330), e il suo nome è infine associato alla Misericordia di Pisa, di cui è patrona, poiché questa istituzione venne fondata da una Confraternita a lei devota.⁹

Lo stretto legame che corre fra le coperte di icona e la storia locale è evidente nella tela *Beata Chiara Gambacorti e i Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Francesco e Domenico*, di Ranieri Borghetti:¹⁰ al centro della tela è raffigurata Chiara Gambacorti con gli attributi di Santa Caterina da Siena (la veste monastica e il giglio) che, come accennato, nell'ultimo quarto del XIV secolo la convinse a prendere i voti e a fondare Pisa il primo monastero femminile domenicano, il che motiva la presenza sulla tela di San Domenico. Il committente, che viene raffigurato in vesti spagnoleschi, non è però identificabile a causa di un irrimediabile sfregio sulla tela.

La *Vestizione di Santa Bona* è invece il soggetto principale della tela realizzata da Orazio Riminaldi per incorniciare un frammento ad affresco con un'immagine miracolosa della Madonna e del Bambino, esposta nella chiesa di San Martino (Fig. 2). La datazione della tela non è certa, il termine *post quem* è sicuramente dato dalla concessione, nel marzo 1624, alle Sorelle della Congregazione della Beata Vergine Maria di trasferire l'immagine miracolosa all'altare di San

⁸ L'iconografia è talmente originale che il Vasari, avendo visto l'opera nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, ne riporta una minuziosa descrizione nell'edizione delle *Vite* del 1568 (Vasari 1966-1987: 171).

⁹ La tavola di Santa Caterina non è comunque l'unica nota in area pisana: allo stesso periodo risale la tavola cuspidata con *San Francesco e sei miracoli* attribuita a Giunta di Capinno e un tempo collocata nell'omonima chiesa pisana e ora al Museo Nazionale di San Matteo. Così come la prima, anche questa tavola venne inserita nel 1624 nella tela *Transito di San Francesco*, realizzata da Ottavio Vannini, occultata da una mantellina (Dolfi, Barsotti 2005: 281).

¹⁰ Per un approfondimento sullo stile e sulle opere di Ranieri Borghetti vedi Paliaga 2009: 27-32, 201.

Michele Arcangelo, nella chiesa di San Martino, a sostituzione di una tavola preesistente (Papi 1992: 278-279; Carofano, Paliaga 2013: cat. 38). Davanti a questo altare, in un'urna lignea, sono conservate le spoglie della santa pisana, che nell'annesso monastero aveva trascorso buona parte della vita e che godeva di una devozione non inferiore ai santi Ranieri e Torpé. La scena della vestizione occupa i due terzi inferiori della tela e si caratterizza per lo spiccato naturalismo nella resa delle figure, ornate di ricche vesti redatte con minuziosa indagine; la parte superiore della tela presenta invece lo spazio destinato a incorniciare l'icona, sostenuta da gruppi di teste cherubiche e dalle figure di due apostoli, uno dei quali si sporge dalle nuvole per osservare la scena sottostante, mentre l'altro è intento a contemplare l'immagine della Vergine e del Bambino.

Non compaiono invece santi legati all'agiografia pisana nella tela firmata nel 1536 da Domenico Cresti, detto "il Passignano", originariamente esposta nella chiesa di San Francesco (ora nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo). Il soggetto, *Adamo ed Eva e i Santi Padri*, è tratto da una tavola di Giorgio Vasari raffigurante l'allegoria della Santissima Concezione. Adamo ed Eva sono legati all'albero a cui si avvolge il serpente, circondati dai Santi Padri, fra cui si riconosce Davide, con ai piedi la corona e l'arpa. In corrispondenza delle fronde dell'albero si apre lo spazio dedicato a incorniciare un frammento di un'immagine miracolosa ad affresco, circondato da putti alati.

2. L'icona della *Madonna di Sotto gli Organi*

Straordinaria è in particolare la storia dell'icona duecentesca conosciuta come *Madonna di Sotto gli Organi* (Fig. 3). A causa dell'eccezionale unione di caratteri occidentali e orientali, a lungo la critica ha dibattuto se questa opera fosse da attribuire a un pittore greco attivo a Pisa alla fine del XII secolo, a un pittore bizantino o pisano-bizantino del XIII secolo, se fosse stata importata dall'Oriente, o se corrispondesse ad una fase produttiva ignota del pittore Berlinghiero; la critica più recente ha infine cercato di dimostrare un'esecuzione in ambito bizantino-cipriota intorno all'anno 1200 (Pace 2000: 19-23, Bacci 1997: 36-53, Bacci 2005: 59). Che l'icona sia modellata sul tipo culturale greco variante dell'*Odigitria* sembra evidente, come mostrato dal confronto con la nota icona musiva costantinopolitana duecentesca del Monastero del Sinai (Fig. 4) (Weitzmann 1981: 20, 64). Dal confronto emerge inoltre che la *Madonna di Sotto gli Organi* presenta un ulteriore carattere identico alla madonna sinaitica ma complessivamente atipico: il bambino siede sul

braccio destro della Vergine, anziché che sul canonico braccio sinistro; questa iconografia va ricondotta ad una variante chiamata *Dexiokratousa*, poco diffusa in Occidente in quel periodo. Lo stesso carattere si riscontra anche in un'altra icona pisana conosciuta come *Madonna di Santa Chiara*. Fondamentale elemento di differenza fra la Madonna sotto agli Organi e il prototipo musivo è invece la corporatura stranamente allungata del Bambino, probabilmente da attribuire all'influenza di un modello in circolazione nel XIII secolo in area cipriota (Pace 2000: 19-23). Elemento di assoluta unicità della Madonna sotto agli Organi è infine la posa del bambino che tiene il Vangelo aperto, replicando un gesto che caratterizza solitamente il Cristo *Pantokrator* e che non si riscontra in nessun'altra opera pisana (Pace 2000: 19-22).

La storia della *Madonna di Sotto gli Organi* è molto interessante, ma la comprensione del suo evolversi è stata nel tempo complicata dalle fonti antiche che ne hanno parlato senza averla vista, poiché persino quando veniva portata in processione restava solitamente coperta da sette mantelline, fatto che ha portato a una molteplicità dei nomi attribuitele, fra cui *Madonna Occulta*, *Madonna Incognita*, *Madonna dei Sette Veli*, e a discordanze sulla tecnica e persino sul soggetto raffigurato (Barsotti 2008: 4).

Questa icona, appesa fin dal 1225 al pilastro destro della crociera che immette nel transetto settentrionale del Duomo pisano, sotto l'organo di Domenico di Lorenzo, era oggetto di grande devozione fin dal Medioevo (Barsotti 2008: 9; Carletti 2005: cat. 16). Le prime menzioni dell'esistenza di una tavola posta sotto gli organi risalgono alla fine del XV secolo. Nel 1494, al tempo della discesa di Carlo VIII in Italia, l'icona con la *Vergine e il bambino* venne invocata come "Madonna delle Grazie" e le venne poi attribuito il merito della riconquistata autonomia pisana dopo la dominazione fiorentina. In questa occasione si decise di realizzare un ornamento all'altare, come atto di gratitudine. I lavori, commissionati ad Antonio di Cipriano da Massarosa e alla sua bottega, si prolungarono fino alla fine del secolo (Baggiani 1998: 43). Per circa cinquanta anni non si hanno più menzioni dell'immagine e del suo culto.

Nel 1552 tuttavia viene commissionata a Benedetto Pagni, un pittore del contado pisano ma formatosi al seguito di Giulio Romano prima a Roma e poi a Mantova, una tela per l'altare che si trova nella navata destra, in corrispondenza della quarta campata a partire dal pilastro della crociera, il terzo altare quindi a partire dalla controfacciata (Fig. 5). Si tratta di uno dei nove altari realizzati da Stagio Stagi a partire dagli anni '30 e conosciuto come "Altare delle Grazie". Benedetto Pagni realizza la tela con *Cinque santi in adorazione* (Santi Andrea, Giovanni Evangelista,

Stefano, Bartolomeo e Michele Arcangelo), che mostra uno spazio quadrato destinato ad incorniciare un'immagine.¹¹ Alcuni hanno ipotizzato che fosse un'altra icona della Vergine quella destinata a essere incorniciata dalla tela del Pagni (Nesi 2012: 31; Novello 1995: 300, n. 8), tuttavia la comune denominazione dell'altare e dell'epiteto dell'immagine suggeriscono che potrebbe trattarsi della stessa immagine, momentaneamente esposta su un diverso altare.¹² La tela del Pagni, come vedremo non apprezzata dai committenti e rapidamente sostituita, è comunque uno strumento importante per comprendere come le coperte d'icona e la loro concezione in relazione all'immagine ospitata fosse funzionale alla veicolazione di messaggi controriformati.

Come osserva Nesi (2012: 33-37) la tela permette di approfondire il dibattito sulla grazia e sul perdono dei peccati, culminato nell'approvazione del decreto del concilio tridentino sulla giustificazione (13 gennaio 1547). Come affermato nel Proemio della sessione "In questi anni è stata divulgata con grave danno per molte anime e per l'unità della Chiesa, una dottrina erronea sulla giustificazione":¹³ il riferimento è ovviamente a Martin Lutero che aveva sostenuto che la grazia e il perdono dei peccati erano concessi da Dio per *sola fide*, cioè senza la necessità di opere buone (e soprattutto senza l'acquisto di indulgenze). Nonostante il duca Cosimo de' Medici fosse sicuramente informato delle decisioni del Concilio, sembra che almeno per un periodo fosse stato vicino a circoli eterodossi, fra i quali circolava un testo, *Beneficio di Cristo*, scritto da Benedetto Fontanini e Marcantonio Flaminio, messo all'indice dei libri proibiti dal 1549. Secondo Nesi (2012: 37), l'iconografia delle figure dei Santi fa riferimento a questi dibattiti e deve essere interpretata alla luce di alcuni passi della loro agiografia: secondo la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, sia San Bartolomeo che Santo Stefano devono la propria gloria alla grazia e all'aiuto di Dio più che al loro martirio. Santo Stefano indica eloquentemente in direzione del riquadro con la *Madonna delle Grazie*, illusionisticamente mostrata attraverso le tende sorrette da due angeli. Pagni affianca alle figure dei santi titolari dell'altare San Giovanni Evangelista, di cui Jacopo da Varazze spiega l'etimologia del nome con i significati di "grazia di Dio" o "in cui è la Grazia". Come anticipato, la tela del Pagni non dovette soddisfare i committenti, tuttavia la sua rimozione

¹¹ Gli altari del duomo pisano hanno spesso due dediche, una legata alla Vergine e una legata a un santo o a un gruppo di santi; in questo caso l'altare era dedicato ai Santi Andrea, Bartolomeo, Stefano e Michelangelo (Arcangelo Michele), raffigurati sia nella tela del Pagni che in quella successiva del Bronzino.

¹² Questo spostamento si può forse motivare con i lavori incessanti di ammodernamento che si svolsero in quel periodo nel Duomo.

¹³ *Decreto sulla giustificazione, Proemio*, Decreti della VI sessione (13 gennaio 1547), in *I decreti del Concilio di Trento*, Roma 2005, [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-1563-, Concilium_Tridentinum, Canones_et_Decreta_\(Testo_divulgativo\), IT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-1563-, Concilium_Tridentinum, Canones_et_Decreta_(Testo_divulgativo), IT.pdf)

non si deve tanto all'eterodossia della teologia sottesa, quanto a più probabili motivi stilistici: i committenti probabilmente avrebbero preferito l'usuale stile pietistico all'arditezza dell'opera del Pagni, le cui figure imponenti dalla gestualità drammatica emergono dal fondale architettonico.¹⁴

Nel 1556 la tela di Pagni su questo altare venne sostituita da un'opera del Bronzino con *Cristo Risorto e i santi Michele, Giovanni Evangelista, Bartolomeo, Pietro Martire, Stefano e Andrea*, che non prevede però uno spazio per esibire l'icona.¹⁵ Fra il 1556 e l'incendio del 1595 l'icona trovò una nuova collocazione in corrispondenza dell'organo principale, probabilmente collocato all'epoca nei matronei sopra l'arco che si apre al transetto dell'Annunziata (oggi transetto del SS. Sacramento). L'importanza di questa icona era tale che fu il primo oggetto a essere salvato dalle fiamme del grande incendio della cattedrale pisana nel 1595, durante il quale andò invece distrutto proprio l'organo che aveva dato il nome all'icona.

Nel 1604 alla *Madonna di Sotto gli Organi* venne dedicato il tabernacolo alla sinistra del presbiterio, dopo essere stata provvisoriamente collocata nel Battistero antistante (Baggiani 1998: 41-42, 55-56). Al 1616 risale la tela commissionata dall'Opera al fiorentino Francesco Curradi per incorniciare l'icona duecentesca (Fig. 6). La tela di Curradi mostra un semplice impianto compositivo ripartito in tre fasce sovrapposte. Nella parte superiore sono disposte le figure della Santissima Trinità; nella fascia centrale sei cherubini (tre per lato) affiancano lo spazio dedicato all'icona; nella parte inferiore sono raffigurati santi dell'agiografia pisana: Torpè, al centro, affiancato da Ranieri, Domenico Vernagalli e Pietro Gambacorti da un lato, e da Ubaldesca, Chiara Gambacorti e Bona dall'altro.

Oltre ai già citati Torpè e Ranieri, anche Domenico Vernagalli, Ubaldesca, Bona e Chiara Gambacorti sono strettamente legati alla storia e all'agiografia pisana. I primi tre vissero e operarono a Pisa fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo: il beato Domenico Vernagalli divenne sacerdote camaldolese nel 1204 dopo aver abbandonato la propria vita benestante ed essere entrato nel monastero di San Michele in Borgo; negli stessi anni Ubaldesca Taccini, figlia di contadini pisani, aveva preso i voti monacali presso l'Ordine di Malta, mentre Bona assisteva i pellegrini nei loro viaggi verso le Terra Santa e Santiago de Compostela. Alla fine del XIV secolo e all'inizio del successivo si circoscrive la vita di santa Chiara (Tora Gambacorti) e del padre

¹⁴ La formazione al seguito di Giulio Romano e un generale interesse per l'antico e le raffigurazioni disinvolve motivano forse l'eccezionale scelta iconografica operata dal Pagni, controcorrente rispetto ai dettami della Controriforma.

¹⁵ L'opera del Bronzino deperì così rapidamente da essere sostituita nel 1590 da una copia, o derivazione, realizzata da Aurelio Lomi, destinata a bruciare nell'incendio del 1595.

Pietro (l'unico fra gli effigiati a non essere stato canonizzato): nel 1375 Santa Caterina da Siena convinse Tora a prendere i voti con il nome di suor Chiara e nel 1377 a fondare a Pisa il primo monastero femminile domenicano (finanziato dal padre, che, dopo aver inizialmente rifiutato la scelta della figlia, decise di sostenerla). Chiara meritò la beatificazione perdonando in vita l'uomo che con l'appoggio della famiglia Visconti aveva assassinato suo padre e i fratelli Benedetto e Lorenzo, e accogliendone in convento la moglie e le figlie (Salari 1870). Nella tela di Curradi viene negata l'individualità somatica di queste figure, a favore di una uniformità dell'atteggiamento espressivo languidamente sentimentale, sottolineato dal leggero chiaroscuro (Ambrosini 1995: cat. 2058), che ben si confà alla richiesta post-riformata di emendare dalla raffigurazione qualsiasi eccesso nell'espressione e nella resa delle figure.

La devozione verso l'icona della *Madonna di Sotto gli Organi* portò a successivi aggiornamenti dell'altare sopra cui era conservata ed esposta: nel 1835 la mensa venne dotata di un nuovo paliotto, mentre nel 1887 la coperta seicentesca dipinta da Curradi, ormai consunta, venne sostituita da una grata realizzata in argento dorato sbalzato e cesellato dall'orafo fiorentino Giovanni Grazzini. L'icona miracolosa, protetta da un pannello rimovibile in argento sbalzato e traforato, è circondata da dodici losanghe quadrilobate che incorniciano i busti di beati e santi pisani (Eugenio III, Domenico Vernagalli, Ubaldesca, Bona e Torpè), alcuni dei quali già raffigurati nella tela di Curradi, stemmi con oggetti liturgici, le insegne del vescovo Capponi e del Capitolo, il busto di San Ranieri e la croce pisana. Sotto l'icona un'iscrizione recita *Protege Virgo Pisas* (Casini 1995: cat. 893, 895). Grazie alla profonda devozione tributatale fin dal Medioevo, l'icona della *Madonna di Sotto gli Organi*, è riuscita quindi a traversare i secoli, entrando in dialogo con le nuove strutture ornamentali che l'hanno accolta e resa consona all'evoluzione stilistica dei luoghi di culto.

3. La funzione della coperta di icona: una comparazione fra l'uso orientale e l'uso latino

In luogo di una conclusione è forse più opportuno ricapitolare come ciò che apparentemente si presenta come la riaffermazione di principi relativi al culto già approvati otto secoli prima implichì, nell'applicazione pratica, un totale stravolgimento rispetto all'uso originario.

Quanto alla forma, nella tradizione della Chiesa orientale, le immagini della Vergine e del Bambino erano, e lo sono ancora nell'uso contemporaneo, arricchite da apparati orafi che le coprivano, lasciandone visibili solamente alcuni dettagli, come i volti e le mani, che risaltavano quindi come apparizioni divine. Nell'Occidente medievale questo uso bizantino era ancora adottato, come si osserva ad esempio nel dossale di Santa Caterina, nel quale le pietre *cabochon* erano poste a chiara imitazione delle coperte orafe del rito orientale.

Profondamente diversa era, già ben prima del Concilio di Trento, la percezione del ruolo delle immagini nella Chiesa latina e nella Chiesa orientale. Riprendendo un passaggio degli atti niceni, il tipo di devozione da tributare alle immagini dovrebbe essere “simile a quello che si rende alla immagine della preziosa e vivificante croce, ai santi evangelisti e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi, com'era uso presso gli antichi”, quindi simile alla devozione mostrata per le reliquie, che hanno un legame più o meno diretto con Cristo e i santi. Nell'Occidente latino questo tipo di devozione era effettivamente tributato, come abbiamo visto, a immagini miracolose; tuttavia, più in generale, già nel tardo medioevo stava avvenendo il passaggio concettuale da un oggetto di culto, come le icone orientali, a un'immagine di supporto devozionale, fatto dimostrato dall'uso di alcune immagini (di ispirazione orientale) come pale d'altare.

Fra il Cinque e il Settecento, parallelamente a una generale evoluzione della Chiesa occidentale e del culto, l'immagine sacra vive una profonda trasformazione che ne riscrive definitivamente l'uso e il tipo di fruizione, che diviene marcatamente didattico o ausiliario ad una corretta devozione. In seguito all'emanazione dei decreti tridentini, l'immagine devozionale medievale viene “aggiornata” tramite il suo inserimento in tele appositamente realizzate, che di fatto ne esaltano (più che “controllarla”) l'“aura magica” legata al potere miracoloso tradizionalmente attribuitole, continuando quindi a essere coperta da pannelli o teli che impediscono al fedele la diretta visione dell'icona se non in speciali occasioni liturgiche (uso che perdurerà fino al XIX secolo).

L'immagine medievale viene rielaborata formalmente in una visione che appare ai santi rappresentati sulla coperta, o in un elemento divino che illumina e ispira le azioni degli uomini più raffigurati nella scena sottostante. Il rapporto tra coperta e immagine quindi si inverte rispetto all'originale situazione bizantina: la coperta non isola più l'immagine divina con il fine di metterla in evidenza, ma la pone in dialogo con figure nuove, soprattutto santi legati alla storia locale,

inscenando quindi un sacro colloquio che si svolge nella realtà dello spazio ecclesiastico controriformato.

Sebbene la qualità pittorica della maggior parte delle coperte di icona realizzate da artisti locali non sia ovviamente eccellente, ciò che colpisce lo spettatore che abbia la fortuna di vedere accostata l'icona alla corrispondente coperta è il senso di armonico contrasto che suscita l'accostamento di due linguaggi tanto lontani come sono appunto il linguaggio arcaico delle icone a fondo dorato bizantine e quello dolcemente pietistico delle opere contro-riformate.

Bibliografia

AMBROSINI, Alberto (1995), schede di catalogo in A. Peroni (a cura di), *Mirabilia Italiae: Il Duomo di Pisa*, Modena: Franco Cosimo Panini.

BACCI, Michele (1997), "Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo Duecento", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie IV, II/1: 1-59.

BACCI, Michele (2005), "Pisa e l'icona", in M. Burrese e A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo dell'esposizione (25 marzo-25 giugno 2005), Pisa: Pacini Editore, pp. 59-64.

BAGGIANI, Franco (a cura di) (1998), *La Madonna di sotto gli Organi nella storia religiosa e civile di Pisa*, Pisa: Edizioni ETS.

BARSOTTI, Francesca (2008), "Notizie storiche", in Waldo Dolfi (a cura di), *La Madonna di sotto gli Organi e il restauro del 2007*, Pontedera: Bandecchi e Vivaldi, pp. 3-25.

BLASI, Luciano (a cura di) (1973), *S. Silvestro*, Pisa: Giardini editori e stampatori.

CARLETTI, Lorenzo (2005), schede di catalogo M. Burrese e A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo dell'esposizione (25 marzo-25 giugno 2005), Pisa: Pacini Editore.

CAROFANO, Pierluigi, PALIAGA, Franco (2013), *Orazio Riminaldi 1593-1630*, Cremona: Edizioni del Soncino.

CASINI, Claudio (1995), schede di catalogo in A. Peroni (a cura di), *Mirabilia Italiae: Il Duomo di Pisa*, Modena: Franco Cosimo Panini.

CHASTEL, André (1987), “Le concile de Nicée et les théologiens de la Réforme catholique”, in François Boespflug e Nicolas Lossky (a cura di), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France*, Paris : Le Cerf, pp. 333-338.

CHRISTENSEN, Carl C. (1979), *Art and the Reformation in Germany*, Athens, Ohio e Detroit: Ohio University Press-Wayne State University Press.

COSTAMAGNA, Alba (a cura di) (2005), *La festa del colore. Rubens alla Chiesa Nuova*, Roma: De Luca Editori d'Arte.

D'AFFLITTO, Chiara (1986a), “Cenni biografici su Scipione de' Ricci”, in Antonio Nardi (a cura di), *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento. Immagini e documenti*, Pistoia: Edizioni del Comune di Pistoia, pp. 9-12.

D'AFFLITTO, Chiara (1986b), “La cultura artistica del vescovo e la questione del patrimonio artistico ecclesiastico”, in Antonio Nardi (a cura di), *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento. Immagini e documenti*, Pistoia: Edizioni del Comune di Pistoia, pp. 167-175.

DOLFI, Waldo, BARSOTTI, Francesca (2005), “*De invocatione et veneratione sacris imaginibus*: cenni sul culto delle immagini sacre a Pisa nell'età moderna”, in M. Burrese e A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo dell'esposizione (25 marzo-25 giugno 2005), Pisa: Pacini Editore, pp. 281-284.

EIRE, Carlos M. N. (1989), *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge: Cambridge University Press.

MÜLLER HOFSTEDE, Justus (1964), “Rubens's first bozzetto for Sta. Maria in Vallicella”, *The Burlington Magazine*, CVI/703, Ottobre: 440, 442-451.

NESI, Alessandro (2012), “Benedetto Pagni, il Bronzino, e l'altare della Madonna delle Grazie nel Duomo di Pisa”, *Arte Cristiana*, C/868, luglio-agosto: 31-44.

PACE, Valentino (2000), “Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLIV/1: 19-43.

PALIAGA, Franco (2009), *Pittori, incisori, architetti pisani nel secolo di Galileo*, Pisa: Felici editori.

PAPI, Roberto (1992), “Momenti di cultura romana a Pisa”, in R. P. Ciardi, R. Contini e G. Papi, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Milano: Electa, pp. 247-293.

PATTERSON ŠEVČENKO, Nancy (1999), “The ‘Vita’ Icon and the Painter as Hagiographer”, *Dumbarton Oaks Papers*, LIII: 149-165.

RATLIFF, Brandie (2004), schede di catalogo in H. Evans (a cura di), *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, catalogo dell'esposizione, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University press.

PERI, Vittorio (1996), "Trento: un concilio tutto occidentale", in A. Melloni, D. Menozzi, G. Ruggieri e M. Toschi, *Cristianesimo nella storia. Saggi in onore di Giuseppe Alberigo*, Bologna: Il Mulino, pp. 213-277.

PRODI, Paolo (2014), *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna: Il Mulino.

SALARI, Raffaello (1870), *Per Messa Novella*, Prato: Tipografia Guasti.

VAN LAARHOVEN, Jan (a cura di) (1999), *Storia dell'arte cristiana*, Milano: Edizioni Bruno Mondadori, pp. 227-282.

VASARI, Giorgio (1966-1987), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze: Sansoni-SPES.

WEITZMANN, Kurt (1963), "Thirteenth Century Crusaders Icons on Mount Sinai", *The Art Bulletin*, XLV/3: 179-203.

WEITZMANN, Kurt (1981), "Le icone di Costantinopoli", in K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu (a cura di), *Le Icone*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, pp. 11-24.



Fig. 1. Paolo Guidotti, *i santi Torpè, Orsola, Ranieri e Cecilia*, 1616, con l'icona (dossale) *Santa Caterina con storie della sua vita*, XIII secolo, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.



Fig. 2. Orazio Riminaldi, *Vestizione di Santa Bona*, 1624 (*terminus post quem*), Chiesa di San Martino, Pisa (Carofano, Paliaga 2013)



Fig. 3. Artista bizantino, *Madonna di Sotto gli Organi*, 1225 (*terminus ante quem*), Duomo di Pisa.



Fig. 4. Artista costantinopolitano, *Vergine Odigitria Dexiokratousa*, inizio XIII secolo, Monastero di Santa Caterina, Sinai (Weitzmann 1981: 64).



Fig. 5. Benedetto Pagni, *Cinque santi in adorazione*, 1552.



Fig. 6. Francesco Curradi, *Santissima Trinità, con i Santi Torpè, Ranieri, Domenico Vernagalli e Pietro Gambacorti e le Sante Ubaldesca, Chiara Gambacorti e Bona*, 1616.

Creative

Re-Writing/ Riscrittura

MEDEA

di Evangelista Lancia

Personaggi

Medea

Giasone

Creonte

Egeo

Un bambino

La scena

Una stanza vuota, con una finestra e un letto singolo, quasi completamente priva di arredamento. Solo in un angolo una scrivania e due sedie, a mo' di studio, necessarie per l'Episodio 4.

PROLOGO

Il sipario è ancora abbassato. In lontananza si sentono dei pianti e dei gemiti.

Il sipario si alza. Una donna, MEDEA, è seduta su un letto. Piange, coprendosi il volto con le mani. Le si avvicina un BAMBINO.

BAMBINO Mamma, perché piangi?

MEDEA *(guarda il bambino)* Cosa? Io... che incubo terribile ho avuto! *(Accennando un sorriso)* che gioia vederti qui.

La donna smette di piangere dapprima confusa, poi rincuorata. Il suo viso bagnato dalle lacrime diviene molto gioioso. In lontananza si sentono dei passi avvicinarsi.

BAMBINO Mamma, sono venuto con papà.

Entra GIASONE.

GIASONE Medea, amore mio mi sei mancata tantissimo. Ti abbiamo cercata ovunque ma non riuscivamo a trovarti.

MEDEA Giasone io ti ho aspettato, ti ho sempre aspettato, non mi sono mai mossa di qui perché sapevo che un giorno o l'altro saresti venuto.

La donna si alza dal letto. Abbraccia il marito e il figlio. Iniziano a giocare e ridere. Il momento idilliaco accompagna il buio.

PRIMO EPISODIO

Luce.

Lo sfondo è lo stesso della scena precedente.

Medea è a letto, molto inquieta. La porta della stanza si apre e un uomo grosso, CREONTE, con un camice da medico si avvicina alla donna.

MEDEA Ti prego, Creonte! Dimmi che sta bene!

CREONTE Come si sente stamattina? Deve pensare a rimettersi.

MEDEA Non mi importa nulla di me! *(Pausa)* Vorrei solo che mio figlio stesse bene. *(Pausa)* farei qualsiasi cosa.

CREONTE Allora deve mangiare, rimettersi in forze, solo in questo modo potrà essere d'aiuto.

MEDEA Come puoi dirmi questo? Mio figlio è malato, ha un male che lo divora ora dopo ora, minuto dopo minuto, e tu mi dici che devo mangiare? *(Pausa, quindi urla)* Io voglio vedere mio figlio! Sono stufa di vedervi portarmelo via. Interventi, esami, terapie, accertamenti, basta! Lasciatelo stare, lasciatelo morire e lasciate morire anche me.

L'uomo si ferma, la osserva e abbassa il capo, poi con voce molto bassa.

CREONTE Mi dispiace. Ho fatto il possibile. Domani la verranno a prendere e la porteranno in un posto dove potranno prendersi cura di lei. Sono mortificato, ma se lei non riesce a comprendere i nostri mezzi la situazione non potrà che peggiorare.

MEDEA *(supplicante)* No... non allontanarmi da mio figlio... ti prego.

CREONTE Io la comprendo, ma non posso assecondarla. Mi dispiace.

L'uomo abbassa il capo e lascia la scena mentre la donna urla disperata.

Buio.

SECONDO EPISODIO

Luce.

La donna è seduta ai piedi del letto. Ha il viso tra le mani, disperata. Si apre la porta: GIASONE, ben vestito, si avvicina alla donna con passo felpato.

- GIASONE Medea, smettila di piangere.
MEDEA *(lo guarda con occhi pieni d'odio)* Tu? Che cosa ci fai qui? Come osi rivolgerti a me dopo quello che hai fatto?
GIASONE Medea ti prego, calmati.
MEDEA Calmarmi? Io ti maledico, ti odio! Mio figlio, nostro figlio, sta subendo le pene dell'inferno, ogni giorno lo devo vedere in quelle condizioni. Devo sostenerlo, devo accudirlo. Devo fare tutto da sola. Da sola. Perché suo padre è troppo impegnato, troppo occupato con le sue puttane per poter badare a noi. Suo padre ha rinunciato, debole bastardo rinsecchito, è stufo di combattere, si è fatto un'altra famiglia e ci ha abbandonato. Solo una volta a settimana ti fai vedere, pochi minuti, fai la tua apparizione, ci mostri il tuo culo ossuto e scappi via. La tua puttana ti aspetta.
GIASONE Mi dispiace, io sono debole. Vorrei fare tanto, ma sono debole.

L'uomo inizia a piangere, ma si gira di spalle e va via.

- MEDEA Bravo il bastardo! Scappa via, corri da lei! Corri o rischi di prenderle anche... tuo figlio ti aspetta ogni giorno, ti vorrebbe vedere, e tu non hai il coraggio neanche di vederlo. Bastardo.
GIASONE *(uscendo)* Io non ho mai smesso di amarvi.

Buio.

TERZO EPISODIO

Luce.

Un BAMBINO dorme sotto le coperte. MEDEA immobile lo osserva. La porta della stanza si apre e un medico, EGEO, si avvicina alla donna.

- EGEO Medea, mi dispiace per com'è andata. Abbiamo fatto il possibile.
MEDEA Voi medici dite sempre la stessa cosa
EGEO Io per te non sono solo un medico. Sono prima di tutto un amico.
MEDEA Se davvero mi sei amico aiutami, dimmi che cosa devo fare.
EGEO Abbiamo provato con qualsiasi mezzo, ogni sorta di terapia o intervento. Sono nove anni, sei mesi e tre giorni che lo teniamo in coma farmacologico. Mi dispiace dovertelo dire ma non c'è nulla che possiamo fare. Gli altri dottori insistono a voler continuare, ma io sono stanco di vedervi entrambi in queste condizioni. Io voglio aiutarvi. Voglio farvi un ultimo regalo, voglio lasciarvi morire in pace, come il destino avrebbe voluto.

L'uomo apre la giacca ed estrae un coltello.

- EGEO Questo è il mio regalo per te, qualunque cosa tu decida di fare io ti comprenderò.

MEDEA Ti ringrazio, mio unico amico. Il tuo gesto è più umano di quanto chiunque possa pensare, il dono di una morte è il regalo più grande che possa ricevere mio figlio.
EGEO (*lo sguardo basso*) Non è colpa tua, mamma...

La donna si avvicina al bambino, alza il braccio, poi inizia a calarlo ripetutamente. Si sente un urlo agghiacciante di dolore.
Buio.

QUARTO EPISODIO

La scena si svolge in uno studio, due uomini, CREONTE e GIASONE, parlano seduti a una scrivania.

CREONTE Come vede la situazione non è cambiata, i farmaci non le fanno alcun effetto.
GIASONE Tutta questa storia, del figlio malato, di me che continuo a tradirla con altre donne. Dottore io non capisco, lei è davvero convinta quando parla... sono confuso... come riesce a vivere in questo mondo surreale?
CREONTE Il nostro cervello è molto complesso, può farci credere o anche vedere situazioni e avvenimenti che in realtà non sono mai accaduti. Sua moglie ha subito una perdita di memoria in seguito a un forte shock, il cervello ha rielaborato l'accaduto e il subconscio ha proiettato una realtà che esiste solamente nel suo cervello.
GIASONE Sono passati quasi dieci anni da quella maledetta notte, quando la macchina si rovesciò e finì nel lago, credevo che saremmo morti entrambi. In ospedale rimasi stupefatto. Ritenni fosse un miracolo, entrambi eravamo illesi... ma nostro figlio... lei era al sesto mese... volevamo chiamarlo Egeo... siamo sempre stati innamorati dell'antica Grecia.
CREONTE Lo shock per la perdita del bambino l'ha intrappolata in un mondo di finzione, dal quale non è più riuscita a uscire.
GIASONE Ha iniziato a chiamarmi Giasone, a odiarmi, a darmi tutte le colpe...
CREONTE Si sbaglia, anche se continua ad accusarla di tradimento, di adulterio, il suo subconscio la riconosce responsabile, colpevole. Ogni mattina lei vive immagini di suo figlio che gioca, che la diverte, qualche volta la sento parlare anche di suo padre, anche lei è presente nelle sue visioni. Ma ogni notte la sua realtà è sempre la stessa. La sento gridare disperata. Ogni notte uccide suo figlio, come un incubo dal quale non riesce a svegliarsi. Mima ogni scena come un sonnambulo. Si dispera. Ogni notte muore una parte della sua anima. Ogni mattina la fa rivivere. Il suo inconscio non finirà mai di incolparla di quanto è accaduto.
GIASONE Dottore, allora cosa propone di fare? Le aumenterete i farmaci?
CREONTE A questo punto sono poche le terapie rimaste che potremmo provare, ma un'idea ce l'avrei. Se lei mi dà il consenso sperimenterei su sua moglie un trattamento che negli ultimi anni ha dato ottimi risultati anche se può sembrare alquanto spaventoso. La terapia elettro-convulsivante è stata rivalutata e perfezionata, sembra efficace in più di...
GIASONE Dottore, lei sta parlando di elettroshock????!!!

CREONTE Se vogliamo chiamarlo in questi termini, ho solo bisogno che lei mi firmi qualche consenso. Le garantisco buoni risultati.

Il medico continua a parlare e a spiegare.
Buiο.

EPILOGO

Buiο. Si sentono pianti in lontananza, quindi una voce.

BAMBINO (*off*) Mamma, perché piangi?

Sipario.