

PREMESSA

Promette' e mantene' è da gente paurosa.
(Proverbio toscano)

Nel maggio del 2017 il CTL – Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria, laboratorio della Scuola Normale Superiore creato nel 2000 (e da allora diretto) da Lina Bolzoni, è stato chiuso. Si è conclusa così, in modo piuttosto repentino, un'esperienza di lavoro unica e fruttuosa in cui, tra le altre, molte, cose, era maturato un progetto ispirato da una ripresa estensiva delle metodologie della critica tematica¹. Questo volume è debitore di quel progetto, sebbene abbia preso forma una volta che il gruppo di lavoro del CTL si era già disgregato, e si sia quindi sviluppato in modo indipendente.

Senza tuttavia (così speriamo) averne *tradito* lo spirito.

Sette saggi, ma in realtà otto, dato che il contributo di Paolo Godani è stato investito *ex post* del ruolo di *Introduzione*, quando, nel pieno del lavoro redazionale, di fronte ai testi compiuti, ci siamo resi conto di quanto la sua riflessione funzionasse esattamente come il primo accordo di una partitura: non solo l'inizio, ma l'armonia che informa l'intera esecuzione. Nonostante il suo contributo si concentri essenzialmente sull'accezione di tradimento

¹ Esiti del progetto sono stati: i seminari «Curtius e la critica tematica» (23 febbraio - 24 marzo 2010), «Visioni e scritture del futuro» (7 marzo - 9 maggio 2011), «L'ospitalità. Critica tematica e intersezioni culturali» (29 maggio 2012), «2: ricerche e riflessioni sul tema della coppia nella letteratura italiana» (6-7 novembre 2014); i volumi, editi da Pacini Fazzi, *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana* (2009), *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire* (2012), *L'ospite del libro. L'ospitalità nella letteratura italiana* (2014), *2: ricerche e riflessioni sul tema della coppia* (2016). Il gruppo di ricerca, fino al 2016, è stato costituito da Alessandro Benassi, Fabrizio Bondi, Nicola Catelli, Paolo Gervasi, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Martyna Urbaniak e Andrea Torre.

che investe la relazione amorosa (il patto coniugale), Paolo mette limpidamente (e impietosamente) a fuoco il motivo per cui, nella nostra cultura, ogni tradimento è percepito come atto sacrilego: perché «non figura come la semplice rottura di un accordo, ma come lo scioglimento di un *legame di destino*» (*infra*, p. XVI, nostro il corsivo). Tradimento, dunque, come qualcosa che si oppone, si ribella (labile il confine tra ribelle e traditore) alla Fatalità, alla Necessità, a un Ordine dato, superiore, indiscutibile. Trascendente. Il tradimento che si consuma nei corpi e tra i corpi – fragili, precari, caduchi – è percepito come riflesso incarnato della violazione di un’Idea.

Forse è per questo, pensiamo, per il suo implicito titanismo, che, a seconda della prospettiva, del posizionamento da cui vengono *osservate* la scena (umana) e la legge (fatale), il tradimento suscita, alternativamente, indignazione, disprezzo, costernazione, o un’inveterata simpatia e una più o meno manifesta ammirazione. Rigetto o empatia investono, simmetricamente e reversibilmente, chi tradisce e chi è tradito. E questa oscillazione prospettica è un movimento che possiamo osservare nel dispiegarsi degli interventi che compongono il nostro volume, e che abbiamo scelto di ordinare cronologicamente.

Iniziamo quindi con il saggio di Paolo Gervasi, che si focalizza sulla reazione di Olimpia (*Orlando furioso*) e Armida (*Gerusalemme liberata*) al tradimento e all’abbandono. In entrambe, la fuga precipitosa dell’amato marca in modo tragico e inequivocabile la rottura del patto d’amore; sia per Olimpia che per Armida si tratta di una presa di coscienza repentina, di uno shock termico delle emozioni, che segna le loro parole e il loro corpo: il tradimento è il dispositivo che produce una «*messa in scena* di emozioni radicali, affidata a una tipologia testuale che incorpora la memoria di alcune immagini e configurazioni espressive antiche» (*infra*, p. 2). Alle spalle di Olimpia e di Armida (o potremmo dire ‘dentro’, a plasmare dall’interno la forma del loro pathos) c’è la lunga teoria di donne tradite, ripudiate, abbandonate; una teoria che apre nel testo, sottolinea Paolo, un seppur momentaneo spazio di conflitto, di genere e di generi, di codici e rappresentazioni; una lunga teoria che popola – e perturba, con la sua «traccia demoniaca e dionisiaca» (*infra*, p. 10) – la tradizione letteraria occidentale fin dalle sue origini.

Ed è su uno degli elementi costitutivi di queste origini che punta lo sguardo Andrea Torre, o meglio su due sue particolari declinazioni: la riscrittura/traduzione/(tradimento) del IV libro dell’*Eneide* nella *Passione di Gesù* (1534) e nel secondo *Dialogo della Pippa e della Nanna* (1536), di Pietro Aretino, dove l’ipotesto virgiliano che narra l’abbandono di Didone da parte di Enea è riscritto e rifunzionalizzato per raccontare – nel travestimento sacro – la reazione di Maria alla partenza di Gesù per Gerusalemme, e – nella parodia comica – quella di una donna abbandonata da un barone sfuggito al sacco di Roma. Il

gioco di rimandi intertestuali crea una triangolazione che, da un lato, carica di ambiguità, o per lo meno problematizza, la dipartita di Cristo/Enea da Maria/Didone, dall'altro, proiettando sulla signora del *dialogo puttanesco* non solo l'ombra dichiarata della regina cartaginese, ma anche quella della Vergine, coinvolge nella messa in discussione parodica anche la narrazione evangelica. E la 'necessità' del tradimento (di Enea, di Cristo, e del «barone romanesco») dei vincoli di solidarietà umana (rappresentati, non a caso, dal femminile) in nome di una *ratio* superiore (perseguita, non a caso, dal maschile), vacilla.

La prospettiva *gender*, introdotta già da Paolo e Andrea, diventa fondante nel saggio successivo. Serena Pezzini si confronta con la riscrittura del mito di Circe nel *Floridoro*, poema cavalleresco di Moderata Fonte (1582), per analizzare il rapporto tra *gender* e *genre*, che qui si configura come tradimento, da parte della scrittrice, della «lingua dei padri», di un «discorso la cui organizzazione formale esprime e diffonde *anche* un'interpretazione del maschile e del femminile, una visione e un progetto della relazione che tra maschile e femminile intercorre, un'idea della gerarchia che presiede tale relazione» (*infra*, p. 56). Nel riscrivere la storia di Circe e il tradimento di Ulisse, Moderata Fonte sceglie di «agire in modo obliquo la lingua dell'ordine dominante» (*infra*, p. 59), per servire una causa a quest'ordine avversa; ricalca, perciò, «i punti salienti della tradizione maggioritaria, e misogina, giunta fino a lei» (*infra*, p. 79) per decostruirla e modulare una voce *altra*.

Con il saggio di Massimo Stella la donna traditrice si sposta dal piano extradiegetico – là dove Moderata Fonte consumava il suo tradimento, raccontando di una (Ur) donna tradita – a quello diegetico. Si sposta pure, rispetto ai saggi precedenti, l'ambiente geografico, culturale e sociale che ha dato vita al personaggio, e la scena, vera e propria, in cui si muove. Ma come Moderata Fonte, come Aretino, Ariosto e Tasso, anche Shakespeare, nell'*Antony and Cleopatra*, si misura con un archetipo, con la storia diventata mito, che, a suo modo, riscrive, traduce, tradisce. La Cleopatra di Shakespeare, fatale, giocatrice d'azzardo e *boggler*, è «una gitana, imprevedibile signora di trucchi e di illusioni con cui e per cui è impossibile vincere» (*infra*, p. 92), è colei che rende possibile l'impossibile, cioè che esista un tradito senza che sia stato stretto, e poi infranto, un patto: «io credevo di avere il suo cuore, perché lei aveva il mio», dice Antonio (*Antony and Cleopatra*, IV, 14, v. 16). Ma il tradimento *gipsy* di Cleopatra è qualcosa di sghembo e di truccato, qualcosa in cui – come il gioco della cintura, il *fast and loose* a cui gioca col cuore di Antonio – «non c'è alcun 'due', alcun 'cinquanta per cento'» (*infra*, p. 92). Il tradimento di Cleopatra è un imbroglio.

E poi un salto, e una dilatazione. Nel tempo e nello spazio.

Danilo Soscia, infatti, ci parla di quattro testi, scritti tra il 1983 e il 2008, in Africa, Nord America, Europa (sebbene un'Europa eccentrica) e Asia: *La*

vita e il tempo di Michael K, di J. M. Coetzee, *Pastorale americana*, di Philip Roth, *Il mio nome è rosso*, di Orhan Pamuk, e *Pechino è in coma*, di Ma Jian. In ognuno di questi testi, di cui non vengono obliati i diversi codici culturali, Danilo rinviene il nucleo tragico antico che ripropone, nella contemporaneità, «l'antico motivo del tradimento dei padri, e della sconfitta dei figli» (*infra*, p. 118). Si parla di «padri traditori e figli traditi, nazioni attraversate dalla piaga di un sanguinoso scontro che prima di tutto è generazionale, e che in ultima battuta vede quasi sempre i figli sconfitti e ricondotti all'ordine dei padri» (*infra*, p. 117), un ordine che coincide, spazialmente e culturalmente, con la Patria; ancora una volta una Idea, una Legge, la cui infrazione si consuma nei corpi e tra i corpi.

Da un saggio che osserva un nucleo tragico che accomuna esperienze letterarie dislocate in quattro continenti, si passa alla riflessione di Giovanna Maina su tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana. Il passaggio è molto meno brusco di quanto possa sembrare, ed è anzi utile a sottolineare come la relazione tra Idea/Legge/Ordine e corpi/individui (poiché è in questa dinamica che viene osservato il tradimento) sia esperita attraverso le più diverse forme di rappresentazione, i codici, i generi, più disparati. A partire da una panoramica ampia e articolata, Giovanna mette a fuoco in particolare tre pellicole (*Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, *Il magnifico cornuto* di Antonio Pietrangeli e *Adulterio all'italiana* di Pasquale Festa Campanile, rispettivamente del 1961, 1964 e 1966) per indagare come il (dis)adattamento della mascolinità al diverso scenario socio-culturale, che si viene a configurare con il boom economico, si rivela attraverso l'atteggiamento dell'italiano medio nei confronti della moglie (presunta) adultera. In questi film il tradimento si presenta come «incubo ossessivo» (*infra*, p. 146) del maschio, dimensione proiettiva, più o meno allucinatoria, emblematica dell'incapacità del soggetto di comprendere il nuovo assetto delle relazioni di genere.

A Fabrizio Bondi, che osserva *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca attraverso il filtro del tradimento, il compito di chiudere il volume. Nel «pasticciaccio religioso» (*infra*, p. 158) sapientemente orchestrato da Frasca, si racconta di sodalizi infranti, idee tradite e testi *tràditi*, e lo si racconta – sottolinea Fabrizio – consumando un tradimento; nel romanzo, infatti, sebbene la tragedia abbondi, le parodie (prima di tutto quella dantesca, ma anche la parodia sadiana con mediazione pasoliniana) hanno la funzione di trasmettere (tradendo) l'intenzione, il senso profondo, dei testi parodizzati. La coesistenza di tematizzazione del tradimento e sua messa in pratica testuale rafforza inoltre l'ipotesi che in *Dai cancelli d'acciaio* la questione principale sia quella della trasmissione del sapere, perché «incarnandosi, anche attraverso

gli errori e i peccati e le distorsioni (bisogna ‘salvare’ anche l’errore), il messaggio diviene vivo, e la ‘lettera’, morendo, portatrice di vita» (*infra*, p. 171).

Nei saggi, dunque, il tradimento appare come *topos* drammatico e scena patetica, momento di reazione dei conflitti di genere e inganno anamorfico della relazione, *vulnus* di un destino ereditato e maschera illusoria, irridente e risibile, di un intero contesto socio-culturale, ipostasi e modello, infine, di una conoscenza e di una salvezza, che necessita di essere trasmessa. La frattura della fedeltà, del vincolo sacrale che – come nota Paolo nell’*Introduzione* – informa e sostanzia il tradimento, pare incarnarsi in modo pressoché coerente in due piani distinti e tuttavia inesorabilmente compresenti. Nel momento in cui il tradimento si compie, anche il rispetto della tradizione letteraria, dello stile, delle convenzioni di genere, sembra vacillare e divenire evanescente, incrinando la fiducia di chi legge, perché si adegui alle coordinate eccentriche della violazione del codice. A sua volta, tale rimodulazione dell’orizzonte di attesa implica la notevole specificità retorico-poetica del tradimento che *non è*, ma *si dice*, si racconta o si rappresenta: è necessario cioè che sia costruito narrativamente, comunicato e descritto. Il tradimento ha bisogno di dire (e di dirsi) ciò che ha infranto: per formazione di compromesso, deve invocare il modello d’autorità morale, sociale e letteraria, per realizzarne e mostrarne la conflagrazione, preparare la tela prima di operare il taglio.

ALESSANDRO BENASSI – SERENA PEZZINI

