

LETTERATURE COMPARATE

a cura di Ernestina Pellegrini

Sinopie in parallelo

CECILIA GIBELLINI, *Giovan Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle Novelle Galanti*, prefazione di Raffaella Bertazzoli, Lanciano, Rocco Carabba 2015 («Universale Carabba – Sezione Studi») pp. 300, € 18,00.

Il concetto di intertestualità letteraria si afferma nel 1967, quando, sulla rivista «Critique», fu pubblicato *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* di Julia Kristeva (poi confluito in Ead., *Semiotké*, 1969; Milano, Feltrinelli 1978). Nell'affermare che ogni testo, «si costruisce come un mosaico di citazioni, [...] assorbimento e trasformazione di un altro testo» (ivi, p. 121), Kristeva s'inseriva nel solco già tracciato da Michail Bachtin (ma non è da escludere neppure l'influsso di Ferdinand de Saussure) in merito al romanzo polifonico – cfr. *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, 1929 – dove la struttura dialogica sfociava in un'intersoggettività di fondo, dal momento che ogni idea «è interindividuale e intersoggettiva, e la sfera del suo essere non è la coscienza individuale, ma la comunione dialogica tra le coscienze» (Id. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1968, p. 116). Successivamente, Gérard Genette, nell'opera *Palinsesti* (1982; Torino, Einaudi 1997), elaborò l'idea di trans-testualità o «trascendenza testuale del testo» (ivi, p. 4), ovvero sia la tensione che mette «in relazione, manifesta o segreta, [un testo] con altri testi» (*ibid.*). Va da sé che la questione intertestuale, qui enunciata per sommi capi, occupi un punto cruciale degli studi letterari attuali, non fosse altro per le contaminazioni, ormai inevitabili fra letteratura e informatica, dove l'ipertesto genera una vera e propria dilatazione dei margini.

Ma l'intertestualità tocca anche il problema delle fonti: versante, questo, entro cui si colloca l'accurato lavoro di Cecilia Gibellini – *Giovan Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle Novelle Galanti* – uscito nel 2015 per i tipi della Rocco Carabba, nella prestigiosa collana diretta da Gianni Oliva. La fonte, in tal caso, intesa quale ipotesto di partenza, aderisce a vero e proprio reagente stilistico, volto a mostrare i meccanismi formativi dell'opera e ci riporta, quasi per sottrazione delle distanze, a fianco dell'autore, a contatto con la sua *vis* creatrice. Gibellini opera secondo due direttrici ben definite: la prima – interdiscorsiva e architestuale – percorre la tessitura delle *Galanti* non solo alla luce dei legami tra testo e sostrato enunciativo dell'orizzonte di attesa (il secolo dei Lumi), ma vieppiù dischiude «l'intelligenza della poetica e delle istante espressive» autoriali (p. 31), che in Casti si esemplificano nel passaggio dalla prosa novellistica (di derivazione prettamente boccacciana) alla versificazione in ottave (in cui traspare l'influsso dell'*epos* antico e eroicomico, da Ariosto a

Tasso, fino a Lorenzo Lippi); la successiva, complementare alla precedente, è intertestuale *tout court* e si sofferma sulla riscrittura inventiva alla base delle *Novelle galanti* e che le pone al crocevia tra *anciennes et modernes*. Il lavoro, svolto con piglio filologico e intenso acume critico, offre al contempo una visione complessiva (la rete intertestuale) e mirata (le singole maglie di questa tramatura), dove il tracciato tra varianti e invarianti non solo ricolloca l'opera castiana nel solco della tradizione, ma la riscatta dalla sfortuna critica, «passata da un clamoroso successo editoriale a un oblio pressoché totale» (p. 21).

Vissuto a cavallo tra il 1724 e i 1803, Giovan Battista Casti costituisce indubbiamente una delle figure più peculiari e poliedriche del panorama letterario dell'epoca: abate e illuminista, libertino e anticlericale; invisito a molti autori coevi quali Parini, Da Ponte e lo stesso Casanova ma, al contempo, stimato da Goethe, Byron, Stendhal e financo Leopardi che, sulla falsariga del poemetto satirico degli *Animali Parlanti* (1798), stese i suoi *Paralipomeni della batracomiomachia*. Non va trascurata, ovviamente, la vena cosmopolita, tipicamente settecentesca, desumibile dalla stessa biografia dell'autore «che attraversò l'Europa da Roma a Pietroburgo, da Copenhagen a Costantinopoli, da Vienna a Parigi» (p. 289): città, questa, dove usciranno postume, nel 1804, le *Novelle Galanti*, vero e proprio *best-seller* (p. 22) per tutta la prima metà dell'Ottocento, complice anche la tematica erotica, venata di umorismo e sottili allusioni, lontana dunque dalla lubricità esplicita di una *Justine*. Gibellini sintetizza efficacemente la base contenutistica delle *Galanti* quale «celebrazione del naturale impulso amoroso, elogio del libero amore, polemica anticlericale, visione scettica o deistica, satira della credulità e della *religio*» (p. 15): da qui la già accennata sfortuna critica, e basti l'esempio addotto di Camillo Ugoni che, nella sua *Letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII* (1856), condannava la prolissità della riscrittura castiana, di gran lunga inferiore al modello boccacciano. Va da sé che la questione delle fonti e l'eroticismo siano stati dei deterrenti entro la ricezione critica delle *Galanti*, per quanto Gibellini individui nelle prime delle «pezze d'appoggio storiche» (p. 35), disposte lungo un vero e proprio «spettro cromatico intertestuale» (p. 291), dispiegato lungo precisi referenti ipotestuali, con Voltaire a un capo e Boccaccio dall'altro: tragitto lungo cui la studiosa dispiega «i digradanti colori degli ipotesti intermedi» (*ibidem*) italiani (Masuccio Salernitano, Sabadino degli Arienti, Bando, Angelo Firenzuola) e stranieri (La Fontaine, il libertino Jacques Vergier, Paradis de Moncrif, il marchese d'Argens, Diderot). Per tale ragione:

La fedeltà ai precursori è proporzionale alla loro autorevolezza, se si esula da La Fontaine, esempio di stile e non precisa fonte testuale. Nel cogliere le linee-guida che Casti segue nel riscrivere più o meno fedelmente le novelle, ci si chiede innanzitutto quanto incida, sulla maggiore o minor deroga, il prestigio degli *auctores*. [...]

[Cionondimeno], modeste o cospicue che siano, le giunte e le variazioni che Casti attua intessendo le sue trame riflettono sempre il gusto settecentesco e la visione libertina. (pp. 292-293)

Il *Decameron*, tuttavia, rappresenta il bacino d'elezione cui Casti attinge per le *Galanti*, tanto da riconoscere egli stesso la paternità a livello d'intreccio per due novelle in particolare, ovverosia *La comunanza* e *Il diavolo nell'inferno*, rispettivamente mutate dall'ottava e terza giornata: nella prima, Spinelloccio e Zeppa finiscono per condividere le consorti; nella seconda, narrata da Dioneo, la bellissima e devota Alibech apprenderà, per mano del sagace Rustico, a imprigionare il Diavolo, passando dalla santità alla scoperta dei piaceri del corpo. Gibellini si concentra proprio sulle linee-guida della riscrittura castiana e mostra il *work in progress* del testo, il suo stato di sinopia letteraria. Circa *La comunanza*, Gibellini non manca di ravvisare i punti di contatto tra più ipotesti e, in tal caso, la *variatio* operata da Masuccio Salernitano nel suo *Novellino*. Eppure

Casti segue senz'altro il corrimano di Boccaccio, sicché la fonte masuciana finisce per svanire salvo, forse, per qualche elemento: la scelta di dare un nome anche alle donne; qualche parola spesa per interrogarsi sull'origine dell'innamoramento dell'amico; un cenno alla resistenza della prima sedotta – assente in Boccaccio, tenace in Masuccio, transitoria in Casti; un certo indugio descrittivo sugli amplessi delle coppie; una chiusa *moralisante*, costituita dal commento finale sul concetto di onore sui danni della gelosia.

Ma lo scarto più forte è di ordine sostanziale: la novella di Masuccio segna il trionfo del caso, le cui conseguenze sono poi bilanciate dalla tolleranza e dall'apertura dei protagonisti, che scelgono la via della conciliazione. In Boccaccio e Casti trionfa invece la ragione che, vincendo l'impulso distruttivo e vendicativo, salva l'amicizia e produce un'ardita estensione dell'orizzonte amoroso nella famiglia allargata con scambio di coppia. (p. 57)

Lo stesso accade nella novella *Il diavolo nell'Inferno*, in quanto l'ipotesto di partenza viene «mimato con estrema fedeltà, nei passaggi narrativi e nelle stesse parole» (p. 73); ciononostante, Gibellini non manca di rilevare gli scarti e le deroghe dal modello boccacciano, dettati principalmente dalla vocazione didascalica dell'autore, che quasi mima il concetto di *mellificatio* tipico della letteratura medievale, in Casti dovuto alle dedicatorie e destinatarie del libro: le donne (già poste *in limine* dal *Decameron*). Sono due, tuttavia, le zone novellistiche in cui è ravvisabile un'autonomia rispetto al modello: l'inizio – solitamente arricchito da cornici metadiscorsive, cui è delegata una funzione didascalica – e la coda. Nel caso della novella presa in esame, la parte finale non solo accresce, a livello quantitativo, la narrazione del *Decameron*, ma chiama in causa La Fontaine e la sua riscrittura operata nei *Contes en vers*, pubblicati tra il 1665 e il 1674. L'autore dei *Contes*, non a caso, si pone con le *Galanti* in un dialogismo di

tipo architestuale, per aver ‘voltato’ in versi quel libro «cognominato precipe Galeotto». E Gibellini avanza proprio una comparazione in due tempi che, in maniera decisamente eloquente, dischiude l’*iter* compositivo di Casti: dopo aver dimostrato la filiazione tra il prologo di Dioneo e l’esordio del *conte*, la studiosa mette in evidenza i punti di contatto tra la riscrittura in versi e l’esito castiano, concentrati nella descrizione dell’eremita quale «veillard». In un’altra novella (*Il Purgatorio*) l’esempio di La Fontaine – *Feronde ou le Purgatoire* – spinge Casti alla riscrittura, il che dimostra il ruolo svolto da ciascun nodo ipotestuale di questa rete: da un lato, infatti, abbiamo il repertorio decameroniano, cui egli attinge e percorre più o meno fedelmente; dall’altro, si riscontra un ventaglio di isotopie che si risolvono in un’intertestualità intermittente, non complementare alla prima ma, indubbiamente, necessaria.

E la figura di La Fontaine ci porta sul versante degli ipotesti francesi, a cominciare da Jacques Vergier e il suo racconto *La culotte*, cui Casti guarda per la novella *I calzoni ricamati*, con protagonista il signore d’oltremarica Lord Boxtton. Il punto d’osservazione cambia nuovamente, anche perché, afferma Gibellini, «non si tratta più di un rapporto interdiscorsivo o architestuale, ma di un fenomeno puramente intertestuale, di riscrittura creativa» (p. 163). Sulla scorta di uno studio inedito di Roberto Benaglia Sangiorgi (1944) – da Gibellini reperito nell’archivio della Berkeley University e finora ignorato dagli studiosi – la «corrispondenza di intreccio e caratteri» è decisamente palese, ma non esente da deroghe rispetto al modello:

In effetti l’autore della galante raddoppia abbondantemente la misura del *conte*, ma l’ampliamento risponde alla sua marcata vocazione narrativa e descrittiva, diversa da quella ironico-moralistica del Francese (nel senso, s’intende, di un ironico commento sui *moeurs* e sulla umana psicologia). Ecco dunque inserita l’ampia scena della crapula cui Pieraccio e gli altri compari in affari e libagioni si abbandonano all’osteria di Tarabozzo, laddove Vergier indugiava sulla cenetta intima dei due amanti, con un continuo intreccio tra Bacco e Amore, e sul passaggio dalla mensa al letto, non senza fare osservazioni sugli opposti effetti del vino, che accende i sensi nella femmina ma è contrario all’«ouvrage» nel maschio (solo il primo rilievo è accolto da Casti) [...].

[Dunque] se rende implicitamente omaggio alla *Culotte*, Casti però la reinterpreta [...] [e] le varianti di linguaggio e struttura comportano anche sfumature ideologiche differenti. Vergier, nell’esordio ignorato da Casti, cita espressamente La Fontaine per le sue storie boccacesche, che mostrano un’Italia piena di cornuti; ma il *cocuage* fiorisce sotto ogni clima [...]. In definitiva, la partita di Vergier si gioca tra un grossolano *parvenu* e un giovane avvenente, l’ufficiale inglese [...]; sono insomma la giovinezza e la bellezza del militare a sedurre la donna, non la sua bellezza. (p. 167)

Diverso, invece, il caso delle *Galanti*, in quanto

Casti fa del *playboy* inglese un dissipato aristocratico, che nella sua caccia alle sottane punta sugli abiti lussuosi e tempestati di gemme. Il cambio di classe sociale ha un ruolo non meno rilevante dello spostamento dall'entroterra belga ad Amsterdam, città portuale e mercantese [...]. Acquistano rilievo i particolari economici introdotti [...] [da Casti] e assenti nella *Culotte* [...]. (*ibid.*).

Ecco che la riscrittura intertestuale comporta un aggiornamento dello «sfondo socioeconomico dell'ipotesto, presentando l'incontro-scontro tra un'aristocrazia in decadenza e una borghesia in ascesa» (p. 168): «si respira l'aria del secolo dei Lumi» (p. 177), come testimoniato da altre novelle in cui Gibellini ravvisa l'influsso di Montesquieu e altri protagonisti della congerie filosofica dell'epoca. Questo perché «le fonti straniere delle *Galanti*, tutte francesi, sgorgano principalmente dal terreno illuminista»: non solo Vergier, dunque, ma anche Jean-Baptiste-Joseph Willart de Grécourt (1684-1743) – alla base dell'*Anticristo*, quindicesima novella della raccolta – o lo scrittore libertino François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770) che, col *Rajeunissement inutile*, aderisce a fonte de *L'Aurora*. Ma, anche il tal caso, Casti si distanzia dall'ipotesto, proprio perché

I 168 versi di Moncrif diventano 568 nella riscrittura di Casti: un ampliamento che, come di consueto, si deve agli sviluppi narrativi e descrittivi della traccia, oltre che alla creazione della cornice metadiscorsiva all'inizio e alla fine e a un significativo prolungamento della trama [...]. Ma nel passaggio dal *Rajeunissement* all'*Aurora*, colpisce soprattutto il cambiamento del registro, che in Moncrif è tutto patetico [...]. Il racconto di Casti è invece scritto più per l'occhio e per la mente che per l'orecchio e il cuore [...]. Casti muove dall'ipotesto, pigliandone anche cadenze discorsive [...], ma poi indulge in digressioni didattiche [...] e in ompiacimenti pittorici fino al gioco fantastico e realistico a un tempo che proietta in cielo la corsa dei due carri, quello del Sole ostacolato dal rallentamento di quello dell'*Aurora* (immagine che ricorda il traffico di carrozze nella Milano del Giovin signore pariniano, il cui cocchio lanciato per le strade evocava per l'appunto figure mitologiche, in versione notturna, con i riferimenti a Plutone e alle Furie anguicrinite). (pp. 189 e 191).

All'ultimo capo dell'asse intertestuale, cioè Voltaire, è dedicato il quinto capitolo che prende le mosse da *La fata Urgella*, la cui derivazione da *Ce qui plaît aux dames* era già stata rilevata da Camillo Ugoni: il *conte en vers*, redatto nel 1763, è mutuato a sua volta da *The Wife of Bath* del poeta inglese John Dryden, ferma restando la funzione di ipotesto primario rivestita dai *Canterbury Tales* di Chaucer. Tuttavia, a fronte dell'esempio succitato, Casti rispetta fedelmente il testo di Voltaire, vuoi per il prestigio dell'autore d'oltralpe, vuoi perché si mostrerà più autonomo in altri due rimaneggiamenti (*Prometeo e Pandora*;

Geltrude e Isabella): vengono meno, dunque, la tendenza dilatatoria e l'inserimento di chiose metadiscorsive, anche se nella riscrittura non mancano prese di distanza dal modello che Gibellini, tra l'altro, individua nella scelta del titolo, meno criptico dell'esempio francese. L'esempio di *Geltrude e Isabella*, al contrario, mutuante la trama de *L'Éducation d'une fille*, rivela la presenza di un referente a monte, ovverosia Agnolo Firenzuola e i suoi *Ragionamenti*. Gibellini, fermo restando l'intimo legame di superficie tra il testo di Casti e il *conte* di Voltaire, non manca di evidenziare i punti di contatto, dal momento che

Nell'opera di Firenzuola Casti poteva trovare motivi d'interesse e di sintonia: nelle novelle dei *Ragionamenti* poteva leggere, poste in bocca a donne, dissertazioni filosofiche che avevano suscitato le riserve dell'amico Claudio Tolomei [...]; e l'autore degli *Animali parlanti* poteva trovare nei *Discorsi degli animali* un esempio nel conferire la parola alle bestie per trattare soggetti politici con spirito satirico. In conclusione, l'ipotesto primario della novella (Voltaire) non esclude l'influsso aggiuntivo di una lettura secondaria (Firenzuola): questo dimostra che Casti innova non solo integrando il testo di partenza ma anche consultando e intrecciando fonti diverse (pp. 228-229).

Nel capitolo di chiusura, dal titolo *Digressioni e irraggiamenti*, la rete intertestuale cede il passo a un'approfondita disamina del microtesto (intratestualità, dunque) e dischiude, in tal modo, le direttrici della poetica castiana: dal piacere e il lieto fine, alla tessitura metadiscorsiva che, a mo' di cappello introduttivo, guarda alle donne quali narrataro privilegiato; ma non mancano incursioni, di taglio squisitamente comparatistico, sull'emancipazione femminile, le rappresentazioni dell'aldilà o del mito, per approdare – entro una prospettiva di tipo imagologico – a una vera e propria topografia degli ipotesti, originante, scrive l'autrice, una «rassegna di varianti e invarianti spaziali [che] potrebbe acquisire un senso alla luce della geografia complessiva del *Galanti*, intesa come mappa morale o carta antropologica dei costumi e delle mentalità dominanti nei vari paesi d'Italia e d'Europa» (294). A tal proposito, è impossibile prescindere dalle considerazioni avanzate da Paolo Proietti in merito alle immagini letterarie, la cui costruzione

procede [...] non solo per i pur imprescindibili collegamenti di ordine retorico e/o tematico, ma anche e soprattutto per le interconnessioni strutturali che, attraverso l'intermediazione di stereotipi culturali e *clichés*, evocano quelle complesse dinamiche di relazione fra identità dialoganti, fra il Sé e l'Altro, la cui evidenza testuale viene espressa attraverso “auto-immagini”, cioè le immagini originate sul presupposto dell'appartenenza nazionale e/o culturale da un soggetto individuale o collettivo che in esse si riconosce, ed “etero-immagini”, cioè le immagini che attraverso un processo di differenziazione dei contenuti rispetto alle precedenti definiscono l'Altro. (P. Proietti, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio 2008, p. 23).

E Gibellini, nel suo peculiare studio, non manca di ravvisare i costrutti culturali operanti nella riscrittura castiana, non senza affiancare biografia e opera letteraria. Ecco, dunque, che la Spagna – in cui Casti aveva soggiornato quale ciambellano imperiale del principe austriaco Joseph Kaunitz – aderisce, nella stesura del *Rusignolo*, non solo a «unica significativa deroga territoriale dal *Decameron*» (p. 277), quanto piuttosto opera una «inversione di ruoli rispetto al palinsesto romagnolo di Boccaccio» (p. 278). Lo stesso dicasi per «lo stereotipo della donna tedesca devota e ingenua fino alla dabbenaggine» (p. 280), attivo nel *Quinto Evangelista* (e già presente nella versione di Masuccio Salernitano), ma altresì nell'apertura de *L'Anticristo*, di cui citiamo la prima ottava:

Le femine in Germania, o Donne care,
 Non son come fra noi maliziose,
 Non san tante arti e tant'intrighi usare,
 E son anzi un tantino schizzinose;
 Ma vivono alla buona e lascian fare,
 Né stanno a fondo a scrutinar le cose;
 E se il parroco dice una bugia,
 Credon che il contraddirgli è un'eresia.

Altra questione, sempre in un'ottica imagologica, è quella rivestita dal filogallismo dell'autore che, tuttavia, non mette mai in ombra l'Italia, per quanto sia arduo «ricavarne costanti connotative» (p. 286). Roma, in ogni caso, resta il *setting* d'elezione per la maggior parte delle *Galanti* (si pensi a *L'origine di Roma*, *L'Apoteosi*, i *Misteri* o *La Papessa*), nonostante la tramatura topografica delle novelle sia pervasa da «tinte tenui, le cui sfumature corrispondono in buona parte agli stereotipi imagologici nazionali» (p. 289). L'eclissarsi della prospettiva locale ci riporta al punto di partenza: alla vena cosmopolita che attraversa, da un capo all'altro, le *Novelle galanti* e la stessa produzione castiana, di stampo prettamente illuministico (da cui la ricezione distorta a livello critico, unita a una *pruderie* generale). Ecco perché l'attento lavoro di Gibellini mostra non solo la caratura stilistica e poetica delle *Galanti* – non semplici riscritture ma «cosa», scrive l'autrice, «riconoscibilmente sua» (p. 293) – ma soprattutto, come sostiene Raffaella Bertazzoli nella prefazione al volume, sottrae «il libertinismo castiano al genere di puro diletto erotico [...] per collocarlo nella luce che gli spetta, quella di un pensiero organico, in linea con le punte laiche, illuministe e razionaliste del suo tempo» (p. 9).

DIEGO SALVADORI