

«Emblemi, icone, carte d'identità, | Travestimenti,  
connotazioni, metamorfosi...»:  
«Il principe costante» di Alberto Arbasino

Andrea Gialloredo

Pubblicato: 30 dicembre 2024

*Abstract*

The paper traces, from the perspective of Genette's trans-textuality and postmodern theories on Camp and Kitsch, Alberto Arbasino's project to rewrite Calderón de la Barca's *The Constant Prince* (1629). Following the failure to produce a theatrical reduction and a film proposed to Carmelo Bene, the novelist reinterpreted the play on the basis of the 1965 production, directed by Jerzy Grotowski, at the Spoleto Festival. In 1972, Arbasino published a hybrid novel, halfway between screenplay, opera libretto, cabaret plot and cartoon strip. In line with similar experiments in the rewriting of classics operated by exponents of the Gruppo 63 (Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Giuliano Gramigna, Roberto Di Marco), Arbasino deconstructs the hypotext by highlighting its diegetic mechanisms and ideological superstructures. The remake demystifies the ideological framework in relation to the historical constants of colonialism, religious fundamentalism and sexual mores, proposing a literate and shrewd *divertissement*.

L'articolo ricostruisce, nell'ottica della trans-testualità di Genette e delle teorie postmoderne sul *Camp* e sul *Kitsch*, il progetto di riscrittura del *Principe costante* (1629) di Calderón de la Barca da parte di Alberto Arbasino. A seguito della mancata realizzazione di una riduzione teatrale e di un film proposto a Carmelo Bene, lo scrittore rilegge il dramma sulla scorta dell'allestimento del 1965, per la regia di Jerzy Grotowski, al Festival di Spoleto. Nel 1972 Arbasino pubblica un romanzo ibrido, a metà tra la sceneggiatura, il libretto d'opera, il canovaccio di cabaret e la striscia di cartoons. In linea con analoghi esperimenti di riscrittura dei classici operati da esponenti del Gruppo 63 (Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Giuliano Gramigna, Roberto Di Marco), Arbasino decostruisce l'ipotesto mettendone in luce i meccanismi diegetici e le sovrastrutture ideologiche. Il rifacimento demistifica l'assetto ideologico in relazione alle costanti storiche del colonialismo, dell'integralismo religioso e dei costumi sessuali proponendo un colto e sagace *divertissement*.

**Parole chiave:** Arbasino; Calderón de la Barca; Neoavanguardia; parodia; travestimento.

**Andrea Gialloredo:** Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara  
✉ [andrea.gialloredo@unich.it](mailto:andrea.gialloredo@unich.it)

Copyright © 2024 Andrea Gialloredo

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

In un'epoca come il Novecento si costruisce comunque con materiali sintetici, inautentici; e il solo corridoio di salvataggio passa per il pastiche, in quanto atto creativo-critico originale di invenzione 'sopra' e 'meta'.<sup>1</sup>

### I. *I travestimenti 'novissimi'*

In un articolo del 1975, di spicco all'interno della bibliografia critica su Arbasino per la proposta della categoria del «meta-Kitsch» come istanza regolatrice dei transiti testuali e iconici tra le componenti alte e basse attive nella scrittura dell'autore lombardo (citazioni colte e *idée reçues*, interpolazioni saggistiche e deviazioni pop, aneddoti memorabili e detriti della banalità quotidiana), Edoardo Sanguineti ha individuato in due radicate convinzioni a priori – «il Mondo come Cliché, la Letteratura del déjà écrit...»<sup>2</sup> – le stelle fisse della poetica professata dal cosmopolita di Voghera all'altezza degli anni Settanta. Prima di Sanguineti, nel 1973, un altro mandarino della neoavanguardia, Renato Barilli, aveva riassunto in un intervento sul «Caffè», la rivista di Giambattista Vicari, gli intenti dell'operare di Arbasino nella pratica estensiva e dissacrante della riscrittura, strategia condivisa dal Calvino della fase semiotico-combinatoria.<sup>3</sup> Il capofila dell'ala fenomenologica del Gruppo 63 faceva riferimento alle due prove maggiori della giostra ipertestuale arbasiniana, *Super-Eliogabalo*, pubblicato nel 1969 da Feltrinelli (numero 159 della collezione «I narratori») e riproposto in nuova edizione ampliata da Einaudi nel 1978, e *Il principe costante* del 1972 (numero 282 dei «coralli» Einaudi), cui seguirà nel 1974, dunque al di fuori del raggio della discussione del saggio di Barilli, *Specchio delle mie brame*, edito ancora da Einaudi (n. 301 de «I coralli»); va precisato che l'impegno più intenso dell'Arbasino ri-scrittore era volto alla continua revisione e al rifacimento dei propri romanzi (casi esemplari *L'anonimo lombardo* e *Fratelli d'Italia*) per aggiornarne gli statuti e la forza d'urto sulla base dei mutamenti nella sfera della società e del costume: una scrittura come quella di Arbasino, votata all'attualità e alla generosa *dépense*, risulta estremamente volatile per la mole sterminata di riferimenti contingenti che ospita e per la grazia nevrotica della sua – a volte compunta, a volte fatua – stenografia dell'accadere come *happening*.<sup>4</sup> Un principio non troppo dissimile da questo della perpetua variazione del già scritto, in spregio all'idea di compiutezza dell'opera, pare informare anche questi libri con cui lo scrittore si cimenta direttamente nel dialogo con illustri predecessori: Artaud

<sup>1</sup> A. Arbasino, *Marescialle e libertini*, Milano, Adelphi, 2004, p. 16.

<sup>2</sup> E. Sanguineti, *Il super-Kitsch costante*, in *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, p. 133 [già in «Paese Sera», 2 gennaio 1975].

<sup>3</sup> Vd. R. Barilli, *La poetica della riscrittura*, «Il Caffè», luglio-agosto 1973, 2-3 [poi con il titolo *Calvino, Arbasino e la poetica della riscrittura*, in *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano, Bompiani, 1981, pp. 252-261].

<sup>4</sup> Efficacissima la messa a punto di questo concetto di perenne auto-riscrittura da parte di Raffaele Manica: «Riscrivere vuol dire portare un libro a un diverso punto linguistico e a diversi segni del tempo: ed è una lotta contro il tempo al quale, tuttavia, prima o poi sarà consegnato. Per Arbasino ciò significa aggiornare il proprio "diario", scorrente di libro in libro e libro dopo libro, ai contesti che mutano: e la sua opera narrativa diventa così una memoria culturale del secondo Novecento, una particolare forma di storia e di critica dei fatti» (R. Manica, *Se il romanziere non racconta storie*, in A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2009, p. XIV).

con *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (tradotto in Italia per Adelphi da Albino Galvano proprio in quel 1969 della riscrittura arbasiniana) arricchito da spunti ricavati dal *Super maschio* e dalla *Messalina* di Jarry e non privo di ammicchi al movimento del '68, Pedro Calderón de la Barca e il suo *Il principe costante*, barocca agiografia 'in technicolor' delle imprese guerresche e ascetiche dell'infante don Fernando del Portogallo, infine un irresistibile *pout-pourri* parodico che rilegge l'intera tradizione del romanzo siciliano otto-novecentesco (da Verga e De Roberto a Tomasi di Lampedusa) nell'ottica delle perversioni erotiche borghesi.

Arbasino si mostra consapevole che, al di là dell'evoluzione degli stili e della storia delle forme (che, pure, ciclicamente riappaiono, come avviene per il barocco), la mera rotazione sull'asse diacronico muta la semantica dell'opera, tanto più se essa si configura come romanzo (il genere più spurio e contaminato con l'epoca nella quale è prodotto). Non pago della stupefacente riproposizione alla lettera del Pierre Menard di Borges, lo scrittore italiano calca la mano sulla diversificazione facendo subire all'ipotesto una rivoluzione completa fino a demistificarne i valori e i significati espliciti, le connotazioni della congiuntura storico-culturale d'origine; egli è pienamente persuaso, con Tynjanov, che l'*orientamento* (ossia la specifica relazione funzionale tra il sistema letterario e il linguaggio nei vari contesti storici) condiziona immancabilmente la fruizione/rilettura/riscrittura di un'opera, così come farebbe una cornice che ne deformi i profili, intervenendo tanto sulla prassi della tecnica compositiva quanto sui vettori di senso. Per virtù di paradosso, proprio l'infedeltà che mina il quadro valoriale del prototipo, nel momento in cui non si limita ad attuare una parodia a carattere satirico ma dispiega le strategie di quello che Genette definisce «travestimento» (una definizione su cui tornerò) facendo leva sulla degradazione ironica dei comportamenti e delle conversazioni dei personaggi, che conservano il linguaggio di cui godevano nel testo-matrice, proprio questa distanza – si diceva – consente di preservare, seppur di riflesso e in guise sbieche, il nucleo artistico e gnoseologico 'permanente' dell'opera, capace di irradiare i suoi significati in ambienti ed epoche diverse grazie alla ri-adattabilità su cui giocano gli epigoni e i dissacratori.<sup>5</sup> Nell'età dell'effimero e della comunicazione massificata, la disponibilità dell'opera alla 'violazione', allo 'scoronamento' e allo sberleffo ne sancisce la diversità dalla produzione meramente di consumo – usa e getta –, inservibile al di là delle coordinate della sua labile apparizione sulla scena del contemporaneo. Per Arbasino, scrostare la patina d'antico che riveste i classici è l'unico gesto, non di *pietas* ma di rianimazione delle spoglie, valido per definire e preservare il canone dei testi imperituri. Il ri-scrittore si palesa, dunque, in una duplice veste: da un lato quella di custode dei tesori non sempre adeguatamente apprezzati (come ha osservato Nicola D'Antuono, «solo l'aggiornamento e il restauro sono possibili e risultano una poetica della rendita e della tesaurizzazione»)<sup>6</sup> per cui si potrà interpretare tale atteggiamento come filiazione dell'enciclopedismo babelico caro ad Arbasino. Dall'altro, egli si fa garante della vita potenziale del testo classico 'adottato' riconoscendogli quella libertà

<sup>5</sup> Secondo Geno Pampaloni, Arbasino ha fatto del testo di Calderón «presso a poco un'operina da *cabaret*. Ma ha avuto questa straordinaria accortezza: che quanto più con la scanzonata, leggiadra crudeltà che gli è propria, egli "smontava" quel capolavoro barocco, quanto più infieriva sui suoi personaggi con le "macchine del diletto", tanto più i grandi temi di quel dramma egli li faceva sentire intramontabili, minacciosamente reali. In tal modo al *divertissement*, alla dissacrazione e al "diletto" resiste una sorta di oscuro rispetto, una sia pure stravolta dimensione di grandezza», G. Pampaloni, *Il principe costante*, in M. Belpoliti, E. Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, «Riga», 2002, 18, p. 180 [già in «Corriere della Sera», 31 dicembre 1972].

<sup>6</sup> N. D'Antuono, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Bologna, Millennium, 2007, p. 52.

di gemmazione, anche eretica, che potrà sortire libri paralleli, diramazioni impreviste, allontanamenti e ritorni all'alveo dell'ipotesto. Converrà lasciare in proposito la parola all'autore:

C'è però una grossa differenza fra le riscritture del passato e le nostre, mi sembra; e deriva da una diversa concezione dell'opera letteraria; dunque da un diverso approccio. Fino a non molto tempo fa, ogni revisione di un testo già compiuto tendeva non soltanto a migliorarlo, variandolo, ma soprattutto a raggiungere una stesura definitiva, ne varietur. Attualmente, invece, non molti si sentirebbero di credere davvero in un'opera del nostro tempo chiusa e definitiva e immobile. Cioè, classica. Per ogni opera, piuttosto, si possono immaginare o progettare parecchie, diverse, strutture probabili: e queste vanno bene, oppure vanno male (che è la stessa cosa), per una certa fase nostra, in una certa epoca culturale. E dunque possono benissimo trasformarsi, anche profondamente, in una fase successiva. Cioè, diverse operazioni possono corrispondere in momenti diversi a un medesimo progetto; o magari a un progetto che va trasformandosi a sua volta...<sup>7</sup>

La vena arbasiniana da provocatorio e dottissimo trasformista esplosa negli anni Settanta discende anche dall'ottima, seppur tardiva, permeabilità della cultura italiana del momento rispetto agli esperimenti da gran tempo in auge negli Usa e nelle capitali europee frequentate assiduamente dal giovane Alberto (Parigi, Londra, Berlino, Vienna...). Nello specifico, i fattori congiunturali in cui si è tradotto concretamente nell'Italia del boom quell'*orientamento* che sancisce la convergenza tra innovazioni artistiche e modificazioni del linguaggio, del costume e degli stili di vita, possono essere ricondotti a due ordini di esperienze, una d'importazione e l'altra frutto della rottura interna dell'assetto culturale causata dalle intemperanze e dalla curiosità degli scrittori 'novissimi'. Per quanto attiene il primo punto, la preconditione che ha dissodato il terreno fornendo all'autore una duttile strumentazione teorica è data dal diffondersi anche in Italia dell'estetica del postmodernismo, propizia ai simulacri, alle falsificazioni, ai doppi, alle creazioni gemellari e alle scritture in cartacarbono o in facsimile: non va dimenticato che le tecniche del travestimento, della variazione in serie e del pastiche (nei modi della contaminazione acronica degli stili) avevano da tempo conquistato il campo delle arti e della musica e che Arbasino è stato uno degli intellettuali più aperti al travaso di modalità espressive e trucchi del mestiere da una forma di espressione artistica all'altra. Proprio tramite il *divertissement* di derivazione teatrale, pluriprospectico e strutturalmente disarticolato, rappresentato dal *Principe costante*, il nostro rinnova la compagine del romanzo dischiudendola agli apporti più diversi, dal teatro della crudeltà in chiave Artaud-Grotowski alla gestualità del comico, dall'enfasi del *Trauerspiel* barocco alla grossolanità facilonia dell'esotismo da spaghetti-western,<sup>8</sup> il tutto, però, abilmente dosato in modo da tutelare un bene supremo, ossia la natura scritta, sacrificale dell'opera (ben più che l'esibizionistico sacrificio al Dio cristiano dell'untuoso ipocrita Don Fernando,<sup>9</sup> conta il sacrificio della plausibilità del testo in nome della ricollocazione che il lettore ne può fare nel suo presente, nel secondo dopoguerra delle lotte per la decolonizzazione, dei

<sup>7</sup> A. Arbasino, *La riscrittura*, «L'Approdo», XXII, 3 gennaio 1977, 1373, p. 221.

<sup>8</sup> «La riscrittura di Calderón si trasforma in una sceneggiatura di melodramma western-pop, ma è anche uno spettacolo da leggere, un modo di fare romanzo come se fosse qualcos'altro: tauromachia teatro mito balletto gioco degli scacchi» (R. Barbolini, *Arbasino, il fratello italiano*, in *Passeggiando con Alberto Arbasino*, Voghera, Libreria Ticinum, 2020, p. 22).

<sup>9</sup> Il petulante olocausto di sé di don Fernando, stando alle parole di autocommento di Arbasino, «risulterà piuttosto affine all'ascesi di un "guru" per hippies consumatori di *Siddharta* in paperback» (A. Arbasino, *Matinée. Un concerto di poesia*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, 2009, p. 1370).

nuovi misticismi giovanili, delle linee divisorie di ceto e di censo ancor più marcate di quelle frontaliere).

L'influsso positivo della poetica del postmodernismo – oltre a quanto si poteva ricavare dalla sua propensione per gli assemblaggi, l'ibridazione stilistica e la letteratura derivata, di secondo grado – agisce a livello della codificazione stessa del progetto di riscrittura. Il prezioso censimento delle tipologie di trans-testualità attuato da Genette nel fondamentale volume *Palimpsestes. La littérature au second degré* culmina nella categoria ipertestuale del «travestimento» che si manifesta per lo più, almeno in età premoderna, nei toni del «burlesco». Per lo studioso francese, infatti, «nel travestimento il contenuto viene svilito da un sistema di trasposizioni stilistiche e tematiche degradanti»;<sup>10</sup> il tratto burlesco, cioè di degradazione satirica, consisteva nello svilire lo status eroico dei protagonisti ingenerando uno iato tra il rango nobile e il ridicolo delle loro azioni e delle loro parole in circostanze analoghe a quelle dell'ipotesto: «La “disconvenienza” o discordanza stilistica veniva così a instaurarsi fra l'immutata nobiltà delle condizioni sociali (re, principi, eroi, ecc.) e la volgarità del racconto, dei discorsi tenuti e dei particolari tematici utilizzati nell'uno e negli altri».<sup>11</sup> Orbene, l'obiettivo di Arbasino non è quello di indurre al risma di destabilizzare ordinamenti sociali sclerotizzati, recite di virtù fasulle che mascherano l'eterna guerra per gli interessi più sporchi; ne consegue che alla modalità satirica venga sostituita quella ironica, che ha il merito di stabilire una salutare distanza critica dall'opera facendo prevalere la scaltrezza ermeneutica di chi vuol leggere nelle pieghe del discorso sull'impeto distruttivo e, in ultima analisi, implicitamente reazionario, della stigmatizzazione comico-satirica.<sup>12</sup> La riflessione sul ruolo dell'ironia nella fiction postmoderna, anche italiana, costituisce uno dei più utili tra i numerosi contributi di Linda Hutcheon alla rilegittimazione delle potenzialità critiche e di contestazione del postmodernismo, ridotto nell'immagine datane dai detrattori a vacuo spazio dell'evasione e della riproposizione meccanica degli stilemi del moderno, mutati di segno e sottoposti a una sorta di bricolage ludico e deresponsabilizzato. Secondo la teorica canadese, l'ironia costituisce l'indizio del vacillare dei significati statuiti e insieme la traccia segnaletica del salto di livello tra il testo riscritto e quello che lo incorpora.

Parody, then, in its ironic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 29 [ed. or. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982].

<sup>11</sup> Ivi, p. 163.

<sup>12</sup> «Ogni forma di parodia segnala in generale una presa di distanza tra il testo parodiato e quello parodiante. Nel caso della parodia comico-satirica il testo parodiante si limita alla beffa e all'irrisione sarcastica dei *codici* letterari e culturali del testo parodiato. La satira e il burlesco procedono quindi in una sola direzione, muovono dal testo parodiante ai danni del testo parodiato. Nella parodia *ironica* invece si tende ad innescare una sorta di confronto dialettico tra i distinti codici dei testi coinvolti» (A. Bernardelli, *Intertestualità*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 2000, p. 8). Per una disamina sui procedimenti intertestuali cfr. anche M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

<sup>13</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen, 1985, p. 33.

L'ironia fornisce così il collante alla nuova articolazione dell'ipertesto, che non si limita a esercitare una vocazione parassitaria nei riguardi del suo palinsesto. A partire da questo ribaltamento di prospettiva che investe di un'alea di incertezza i processi di veridizione che sottostanno agli assunti dell'ipotesto, i narratori ascrivibili al Gruppo 63 muovono in direzione della sconfessione del romanzo inteso quale erede borghese dell'epopea. Con i salti mortali, i depistaggi, le cancellature, i *loop* temporali, le vertigini meta-testuali e i giochi dell'oca tipici degli antromanzi italiani degli anni Sessanta e Settanta si apre la stagione della riformulazione dei codici narrativi ereditati dalla modernità. È su questo terreno che si spalanca per Arbasino l'opportunità di procedere all'aggiornamento che ambisce a supplire alle mancate gite a Chiasso degli attardati intellettuali italiani, ancora alle prese con le zuffe tra cattolici e gramsciani. La chiamata alle armi per l'indagine sulla letterarietà e le sue trappole accolta con entusiasmo da scrittori consentanei quali Manganelli, Malerba, Gramigna, Sanguineti, Lombardi ha offerto ad Arbasino un ulteriore incentivo – il secondo fattore cui si faceva cenno – a sviluppare la propria ricerca utilizzando la riscrittura come un potente arnese di lavoro per lo smontaggio del congegno narrativo.

Individuato il comune bersaglio, la schiera degli scrittori sperimentali si è mossa all'unisono esplorando tutte le potenzialità del modello creativo offerto dalla riscrittura e dosando le sue tangenze con le attigue tipologie trans-testuali. Luigi Malerba ha messo su pagina la più precoce e irriverente tra le riscritture parodiche nate nei laboratori del Gruppo 63 quando, nel ventiduesimo capitolo di *Salto mortale* (1968), il bagnino del Lido di Lavinio, per eludere l'interrogatorio dell'io narrante Giuseppe detto Giuseppe, gli propina surrettiziamente il racconto in parodia degli amori di Enea e Didone, adombrati dal velo picaresco che cela le peripezie di «quel Tale arrivato in Africa attraverso il mare su una nave». <sup>14</sup> La produzione di Malerba è punteggiata di simili 'incontri' con i classici – da *Pinocchio con gli stivali*<sup>15</sup> nel 1977 a *Itaca per sempre*<sup>16</sup> del 1997 –, ma in questa sede sarà proficuo anzitutto ricordare, con le parole dello stesso Arbasino, che il suo esordio nei panni di ri-scrittore con il *Super-Eliogabalo* deve molto al collega emiliano in quanto questo «thriller-pochade imperiale e guitto in costume da bagno e con scatti piuttosto moderni viene da un'idea di Luigi Malerba». <sup>17</sup> Giorgio Manganelli licenzia nel 1977 ben due prove di riscrittura, il celebre *Pinocchio: un libro parallelo*<sup>18</sup> e il loico rifacimento dell'*Otello* shakespeariano, *Cassio governa a Cipro*.<sup>19</sup> A latere dei maggiori figurano altri sagaci esploratori dei territori della metatestualità come Giuliano Gramigna e Roberto Di Marco, autori rispettivamente de *L'empio Enea*<sup>20</sup> e di *Telemachia*.<sup>21</sup> Ciascuna di queste prove reca i segni della poetica autoriale preesistente, anche a scapito della dialettica con l'ipotesto, e abbraccia più di una modalità di rapporto trans-testuale senza per questo violare le regole del gioco della riscrittura. Difatti, ha precisato Genette, «non bisogna considerare i cinque tipi di transtestualità come classi ermeticamente divise, senza comunicazione né intersezione reciproca: le loro relazioni sono al contrario numerose, e spesso determinanti». <sup>22</sup> La fecondità degli intrecci trans-testuali

<sup>14</sup> L. Malerba, *Salto mortale*, in *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, Milano, Mondadori, 2016, p. 416.

<sup>15</sup> Id., *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977.

<sup>16</sup> Id., *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 1997.

<sup>17</sup> A. Arbasino, *Nota 1978 per Super-Eliogabalo*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1607.

<sup>18</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>19</sup> Id., *Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli, 1977.

<sup>20</sup> G. Gramigna, *L'empio Enea*, Milano, Rizzoli, 1972.

<sup>21</sup> R. Di Marco, *Telemachia*, Torino, Einaudi 1968.

<sup>22</sup> G. Genette, *Palinsesti*, cit., p. II.

rappresenta una carta di fondamentale importanza per il delinearci di percorsi di riattualizzazione dei testi canonici nei circuiti della nuova avanguardia e gli esponenti del Gruppo 63 non si sono lasciati sfuggire l'occasione per far sgranchire le giunture anchilosate dell'organismo romanzesco: in Manganelli, ad esempio, predominano la forma metatestuale del commento e quella intertestuale della citazione, in Gramigna invece il traliccio del conflitto psicoanalitico con il 'doppio' paterno si accampa in primo piano sullo sfondo di molteplici fantasmi virgiliani e omerici. In tutti questi casi, è il testo secondario, derivato, ad essere variamente sollecitato a far emergere i propri doppiopondi, le gallerie e i cunicoli che lo collegano ai prototipi.

## 2. *Deserti di cartone e «uno chic da grand hotel»*

Si può dire che un'operina singolare quanto affascinante come *Il principe costante* abbia ricavato il proprio corredo genetico romanzesco dal naufragio di più ambiziose intraprese di natura teatrale e cinematografica. L'ipotesto, ricalcato con impressionante fedeltà quanto all'ordinata trasposizione delle scene in sequenze narrative e in fulminei dialoghetti, è un dramma barocco del Siglo de oro, *Il principe costante* di Calderón de la Barca (1629), ma a mediare tra la lettura del magniloquente ipotesto e la resa in forma narrativa del travestimento arbasiniano è stato il fortunato allestimento dell'originale spagnolo ad opera del geniale Jerzy Grotowski durante l'edizione del 1965 del Festival di Spoleto. Lo scrittore lombardo fu colpito dal prosciugamento sadico-gestuale della retorica calderoniana in un'implacabile primo piano dei tormenti dell'aspirante martire Don Fernando. Da quello choc ermeneutico, causato dalla decisione del regista polacco di dissolvere la cappa ingombrante delle metafore barocche per lasciare spazio ai linguaggi non cerimoniali del corpo, lo spettatore Arbasino ha ricavato l'impressione (e l'esempio) di una decostruzione delle sovrastrutture retoriche al di sotto delle quali il dramma lasciava emergere un coacervo di pulsioni e intenti nascosti di scottante attualità: «Dunque, un irresistibile intrigo di ambiguità modernissime: nazionalismo, colonialismo, fondamentalismo, masochismo fra i cocktails, smania di elevazione agli altari vaticani, ma anche imbarazzi da 'guru' presenzialista fra orchestre swing e ladies radical-pop». <sup>23</sup> Sulla scorta della rilettura grotowskiana, Arbasino progetta per il Teatro del Porcospino una propria versione 'alleggerita' e stilizzatissima del dramma di Calderón, ricondotto a misure bonsai, più consone all'affioramento delle tensioni latenti: «Appunto perché è piena d'eserciti e di battaglie, è doveroso 'ridurla' in un teatrino minuscolo dove si possa 'rappresentare' tutto con pochi profili architettonici eseguiti con materiali solidi e poveri (legno grezzo, sabbia, gesso, stagnola dorata) che suggeriscano il Marocco anche per mezzo del loro colore. Probabilmente funzionerebbero bene delle sculture lignee di Mario Ceroli». <sup>24</sup> A dispetto dell'adoperarsi dello scrittore, che immagina un organigramma teatrale di tutto rispetto, da Ronconi per la regia alle scenografie d'artista («Mario Ceroli sarebbe stato felice di creare un piccolo deserto di legni e cartoni»), <sup>25</sup> gli interlocutori si

<sup>23</sup> A. Arbasino, *Jerzy Grotowski*, in *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 176-177.

<sup>24</sup> Id., *Prima lettura del Principe costante*, in *La maleducazione teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 114.

<sup>25</sup> Id., *Matinée*, cit., p. 1371.

mostrano freddi, né va meglio – in mancanza di un produttore disposto all’esborso pecuniario – il tentativo di realizzare un adattamento per il cinema da offrire a Carmelo Bene.<sup>26</sup>

Scartata in quanto impraticabile l’opzione dell’adattamento, Arbasino sborza dal sontuoso apparato in tre atti di Calderón un agile e brioso compendio romanzesco che ostenta il proprio andamento d’ispirazione teatrale (nonostante l’evidente *décalage* lungo la gerarchia dei generi e degli stili che lo apparenta al varietà, all’operetta e alla farsa). A detta dell’autore si tratterebbe di «uno psicodramma da cantina sperimentale»<sup>27</sup> e Pasolini, in *Descrizioni di descrizioni*, gli fa eco discettando di «romanzetto-sceneggiatura».<sup>28</sup> Le nervature esili dell’impianto ricalcano la mobilità dei sipari scenici e la scrittura scattante e icastica alterna descrizioni concentrate come didascalie, dialoghi al limite del *nonsensical*, con l’interlocutore distratto (addirittura alle prese con un orgasmo estemporaneo provocato in Don Fernando dalla vezzose doglianze sentimentali di Muley), *ensemble* bellici farraginosi e per nulla spettacolari,<sup>29</sup> cori da avanspettacolo o da teatro d’opera di provincia, situazioni narrative ritagliate a luci nette in guisa di «sketchettini che ricordano i romanzi futuristi di Palazzeschi».<sup>30</sup> Nella *Nota 1978* Arbasino svela la *ratio* costruttiva delle proprie riscritture, impalcate secondo unità minime che si prestano bene all’inseguimento da presso dell’articolazione scenica del *Principe* calderoniano:

I romanzetti sono tutti egualmente strutturati non in capitoli di tipo narrativo, legati in qualche modo dalla ‘continuity’ di un racconto, bensì in ‘frammenti mobili’ isolati e compiuti in sé, come piccole rappresentazioni (sketches, cartoons, cataloghi) prevalentemente visive, e magari disponibili secondo un diverso ordine di successione.<sup>31</sup>

Gli ‘intermezzi’ in versi, invero zoppicanti e stucchevolmente cantabili, non inficiano il carattere modulare dei brevi frammenti, anzi ne esaltano la funzione di ripermimetrazione dell’organismo testuale. Giusta l’osservazione di Pasolini, infatti, le parti in versi «si limitano a fare da “dissolvenza”. Cioè a dare un passaggio di tempo commentato tra una scena e l’altra».<sup>32</sup> Inoltre, i couplets e le strofette di melodramma, cui è assegnato il compito di sfumare il tono epico, si accompagnano a sguaiate filastrocche che non possono non rammentarci le canzonette del

<sup>26</sup> «Almeno per *Il principe costante* c’è stata sicuramente l’intenzione di farne un film. Quando Moravia e la Maraini idearono il Teatro del Porcospino, mi chiesero di scrivere qualcosa. Io avevo proposto che fosse Luca Ronconi (che non era più attore e non era ancora regista) a mettere in scena Calderón. Immaginavo uno splendido spettacolo da cantina, con tanta sabbia (che non costa nulla) a rappresentare il deserto del Marocco... Ma l’idea non piacque a nessuno. Visto che però io restavo della mia opinione, ho scritto lo stesso un trattamento per il cinema. Siccome poi in quel periodo Carmelo Bene era in grande attività (all’epoca faceva uno spettacolo al mese) e ci vedevamo molto, mi capitò di parlargliene. Tra l’altro Carmelo era reduce da un viaggio a Fez, dove si era innamorato del quartiere dei tintori che tingono (o forse tingevano, chissà) la lana delle pecore in delle immense vasche piene di coloranti vegetali. Mi ricordo che mi diceva: «Non cerco altro che un pretesto per andare a Fez e passare da una vasca colorata all’altra cambiando colore. Col *Principe costante* mi pare che ci siamo...». E si è messo a caccia di un produttore disponibile a finanziarci. Purtroppo non se ne è fatto nulla» (Id., *Conversazione con Gabriele Pedullà*, in *Alberto Arbasino*, «Riga», 2002, 18, pp. 137-138).

<sup>27</sup> Id., *Specchio delle mie trame. Conversazione con Furio Colombo*, ivi, p. 100.

<sup>28</sup> P.P. Pasolini, *Alberto Arbasino, Il principe costante* da *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, t. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1706.

<sup>29</sup> «Scampoli concitati e confusi di battaglie di repertorio, addirittura incomprensibili» (A. Arbasino, *Il principe costante*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 677).

<sup>30</sup> Id., *Specchio delle mie trame. Conversazione con Furio Colombo*, cit., p. 99.

<sup>31</sup> Id., *Nota 1978*, cit., p. 1608.

<sup>32</sup> P.P. Pasolini, *Alberto Arbasino, Il principe costante*, cit., p. 1706.

colonialismo fascista in Africa. Un campione di queste testimonianze di antropologia da regime è la cantilenante litania intonata dalla truppa portoghese dopo il primo sbarco, a Tangeri: «Moreschina Marabù | Moreschina Marabù | Sveglia pur la tua tribù | Siam venuti fin quaggiù | Con la nostra gioventù». <sup>33</sup> A onore del vero, il registro comico non era assente dal dramma di Calderón, anche se limitato alle battute del buffone Brito. Come nei drammi elisabettiani, questo *fool* (dotato di una marcata verve picaresca) fa l'antifona alle riflessioni sulla morte, sulle relazioni familiari e dinastiche, sul codice di condotta cavalleresco. La sua lettura 'ludico-spettacolare' della battaglia prelude alla descrizione di sguincio offertaci da Arbasino: «Oh, che fiera scararmuccia! | C'è chi cozza e chi si scaglia. | È proprio una bella giostra!» (atto I). <sup>34</sup> L'abbassamento del gradiente espressivo rispetto all'originale non si limita alla messa in parodia (intento tutto sommato estraneo agli obiettivi dello scrittore italiano) <sup>35</sup> ma apre faglie e botole al di sotto del discorso ufficiale e 'ornato' del modello per farne rifulgere le potenzialità sottese all'interpretazione canonica. In questa mescolanza di immagini e stereotipi, di detti e gesta esemplari, tutto viene riorientato verso il contemporaneo e sottoposto alla verifica della costanza dell'inattuale: 'costante', di epoca in epoca, è il groviglio di ragioni celate dietro le posture pubbliche e le ostentazioni di devozione, coraggio, santità. La vernice pop del *Principe* arbasiniano non è una aggiunta allotria, agisce invece 'per sottrazione' rispetto al dramma barocco scoprendo l'azione del marchingegno testuale per meglio far risaltare le dinamiche storico-culturali in esso insite:

Una scomposizione di quel sublime manufatto barocco tirava dunque a spostarne in evidenza le astute trappole, come materiali pronti per un'operazione strutturale "pop": la messa a punto di un organismo narrativo autonomo, dotato di congegni specifici, a partire dalle macchine della demistificazione e dello smascheramento – naturalmente credendoci (E credendo abbastanza ai grafismi che spalancavano pieni e vuoti sulla pagina, assemblando, isolando, alternando, unificando prosa e versi nel design figurale di una scrittura ancora sperimentale...). <sup>36</sup>

I grafismi di cui discorre Arbasino non arrivano, nello scompaginare l'ordine tipografico, all'oltranza dell'area incipitaria di *Super-Eliogabalo*, che squaderna parole disposte a mo' di slogan cubitali, calligrammi, esplosioni sillabiche, ma rivestono un rilievo non minore perché avviciano il testo ai protocolli di altre forme di comunicazione, contrassegnate dalle logiche iconico-gestuali e performative, quali la sceneggiatura, il libretto d'opera e la striscia di cartoons. Quanto al fumetto, si noti che uno dei momenti di massima dissociazione tra la serietà tragica e l'immaginario pop nel *Principe costante* si ha quando un topo inizia a mangiare il pane rafferma lasciato da Don Fernando, deciso a lasciarsi morire d'inedia in cella. Sorpreso dall'apatia dell'illustre prigioniero, il topo richiama la sua attenzione con questo inequivocabile e spiazzante ammicco: «Dopo un po', il topolino impaziente gli fa: – Hey, you, my name is Mickey

<sup>33</sup> A. Arbasino, *Il principe costante*, cit., p. 692.

<sup>34</sup> P. Calderón de la Barca, *Il principe costante*, in *Il teatro dei secoli d'oro*, vol. II, coordinamento di M.G. Profeti, Milano, Bompiani, 2015, p. 531.

<sup>35</sup> Arbasino distingue nettamente la propria operazione da quelle votate alla parodia e al pastiche: «La riscrittura di altri testi è un qualcosa che si è sempre fatto nel '900 e in musica si fa anche abbastanza da qualche tempo – è un'operazione completamente diversa perché tu ti confronti con un testo non con intenzioni di parodia o di *pastiche*, sarebbe una goliardata, ma con un testo che tu apprezzi molto» (A. Arbasino, *Specchio delle mie trame*, cit., p. 99).

<sup>36</sup> Id., *Matinée*, cit., pp. 1370-1371.

Mouse!».<sup>37</sup> Più pervasiva la presenza di un vivace sostrato operistico, come spesso in Arbasino a partire almeno da *L'anonimo lombardo*. Se la lirica, per il coltissimo melomane viaggiatore, è una passione che gli permette di stabilire forme di aggregazione di natura elitaria o persino clandestina (le serate all'opera diventano spesso nei suoi romanzi occasioni di corteggiamento e conquista), nondimeno egli è ben consapevole che essa può essere terreno d'incontro con le masse purché la si prenda per il suo lato nazional-popolare e Kitsch. Le convenzioni, il carattere basilico della logica delle passioni (triangoli, vendette, amore e morte), la propensione al travestimento (dai ruoli *en travesti* agli improbabili costumi di scena) fanno del melodramma ottocentesco il collettore di pulsioni primarie della società borghese europea, di cui quella italiana – salvo sporadiche congiunture d'eccezione – è la goffa controfigura. I prigionieri portoghesi, addetti al giardinaggio e alla manovalanza presso la corte del Re di Fez, intonano cori malinconici «facendo del Verdi involontario»,<sup>38</sup> ma subito il canto prende il timbro grave e lagnoso di «un lento fado molto tipico delle trattorie di Lisbona». <sup>39</sup> I personaggi, privati di ogni appannaggio psicologico, si appiattiscono nei ruoli convenzionali: se il re di Fez appare «mondano come un banchiere elegante»,<sup>40</sup> il condottiero Muley, innamorato della capricciosa principessa Fenice, «è un giovane Radames quasi aitante ma tutt'altro che sicuro di sé». <sup>41</sup> Al di là delle cripto-citazioni sparse, in alcuni casi smembrate,<sup>42</sup> il melodramma s'insinua nelle pieghe della trama fornendo il carburante emotivo – tra melò e Kitsch – ai monologhi dei protagonisti, capaci di esprimersi solo per frasi fatte o tramite espressioni prese a prestito (come appunto le 'hit' operistiche). A titolo di esempio, si veda la confessione di Muley a Fernando sulle ragioni della sua tristezza (riporto in corsivo le tarsie verdiane e donizettiane):

Non saprei nasconderti nulla!  
 Nulla! Nulla!  
*Ritorni vincitor...*  
*...I miei sospiri ardenti?*  
 Piango su un grande amore!  
*...L'eco dei miei lamenti?*  
 M'assale il sovvenir!  
*...I palpiti sentir?...*  
*Pietà del mio penar!*  
 [...]  
 Però (*fu vana impresa!*  
*M'educava il deserto!*)  
 Per mia astrattezza  
 Più che per sua vaghezza  
 Non ho mai saputo trovare il momento!<sup>43</sup>

<sup>37</sup> Id., *Il principe costante*, cit., p. 742.

<sup>38</sup> Ivi, p. 679.

<sup>39</sup> Ivi.

<sup>40</sup> Ivi, p. 683.

<sup>41</sup> Ivi, p. 685.

<sup>42</sup> «Al tempio! Al tempio! | Tutte le feste!» (ivi, pp. 722-723) che allude a *Tutte le feste al tempio*, aria di Gilda nel *Rigoletto* di Verdi.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 706-707.

La lirica fa da pietra di paragone per i momenti di acme drammatica della vicenda, rituffandoli immediatamente in un'aria equivoca e fasulla. Così, quando Don Fernando dismette i propri titoli nobiliari facendosi semplice schiavo, in modo da non rappresentare più un ostaggio degno dello scambio con la città africana di Ceuta in possesso dei suoi connazionali, la sorpresa degli astanti è resa con il ricorso a un paragone musicale: «Tutti rimangono sbigottiti, come all'Opera davanti alle Scene della Pazzia, o addirittura esterrefatti, come nei momenti di massima sconvenienza: «Questa donna pagata il l'ho!», ecc.».<sup>44</sup>

### 3. «Teneo te Africa». Spaesamenti e dislocazioni

In linea con la poetica del postmodernismo, la temporalità è appiattita e compressa al punto da ingenerare ciclicamente effetti di ripetizione – le invasioni delle coste marocchine, le battaglie in fotocopia («nuova battaglia, stilisticamente simile a tutte le altre»)<sup>45</sup> – mentre lo spazio risulta sottoposto a filtri stranianti. L'Africa tanto bramata dai conquistatori europei (in fila, prego, sembra dire Arbasino: c'è posto per tutti, dai re iberici 'filosofi', 'navigatori' e 'savi' al merchandising dannunziano fino all'imperialismo straccione crispino e fascista), questo altrove a portata di mano vede decomporsi i miti dell'avventura d'oltremare in un esotismo da figurine Liebig che riduce a maniera gli scenari epici di Calderón, qui derealizzati oppure sottoposti a un trattamento astrattizzante a furia di paragoni anacronistici con le opere d'arte moderne o contemporanee («In un'immensa pianura assolata, giallo-risotto come un Van Gogh»,<sup>46</sup> «contro un muro desolato e scrostato, di un delicatissimo Dubuffet»)<sup>47</sup>. I luoghi di un Marocco favoleggiato – familiari per molti, ancor prima dell'impatto del turismo di massa, grazie ai romanzi di Paul Bowles – vengono descritti immersi nel degrado indotto dalla circolazione globale, come accade per Marrakesh dove «nell'immenso brulichio etnologico e folkloristico della gran piazza del mercato»,<sup>48</sup> accanto ai tipici «venditori, banditori, mercanti, mendicanti, tintori, jongleurs»,<sup>49</sup> stazionano «i torpedoni dei turisti charter»<sup>50</sup> e si aggirano hippies occidentali in cerca di manufatti ed esperienze a buon mercato. La corte del re di Fez è invece dipinta come una Montecarlo dedita alla dolce vita poiché vi abbondano giardini, «musiche, fontane, sorbetti, cacce. Come Tangeri e Marrakech ai tempi degli Agnelli, dei Kennedy, di Grace Kelly col marito Ranieri, dei tennisti e cantanti di grido».<sup>51</sup> Questa attenzione ai fasti e all'etichetta da parte dei cortigiani marocchini brilla a contrasto con la rozzezza dell'imperialismo economico-religioso dei portoghesi e viene giocata da Arbasino ai fini della contestazione dell'eurocentrismo.

Non meno sfacciata della resa convenzionale delle ambientazioni risulta l'interferenza tra i segnali delle due temperie storiche, gli anni Settanta dei lettori e un Quattrocento ricostruito

<sup>44</sup> Ivi, p. 737.

<sup>45</sup> Ivi, p. 714.

<sup>46</sup> Ivi, p. 761.

<sup>47</sup> Ivi, p. 763.

<sup>48</sup> Ivi, p. 774.

<sup>49</sup> Ivi.

<sup>50</sup> Ivi.

<sup>51</sup> Id., *Jerzy Grotowski*, cit., p. 176.

per via culturale, tramite l'allusione ad Huizinga e al suo *L'autunno del medioevo* e mediante la scelta di allestire quadretti in costumi d'epoca che suonano più falsi che se fossero 'riadattati' alla moda coloniale novecentesca: «Tutti sono vestiti d'abiti chiari, o bianchi: gotico internazionale, miniatura, vetrata, libro d'ore, Gentile da Fabriano». <sup>52</sup> I portoghesi – esploratori e conquistatori per antonomasia – simboleggiano tutti gli avidi colonialismi occidentali successivi; infatti, da un lato la loro caratterizzazione è pienamente pertinente, tanto che si potrebbero estrapolare per un raffronto alcuni sprezzanti giudizi che Arbasino ha consegnato a un articolo dedicato a una mostra sulle grandi scoperte. Il lusitano tipo – vi si legge – «né lieto, né spensierato, inventa volentieri missioni anche per evadere dalla propria cupaggine». <sup>53</sup> Il seguito suona ancor più sarcastico: «si incomincia a intuire che una molla importante in quelle avventurose evasioni dovesse essere una gran noia in patria. Quel tedio che spinge i volontari anche in guerre e in sconsideratezze, pur di non trascinare le giornate fra tinello e biliardo». <sup>54</sup> Lo scrittore insiste sulla cieca ripetitività delle ondate espansionistiche dell'Occidente e nell'atto di darne una qualche spiegazione si compiace significativamente di ammonticchiare le parole d'ordine del colonialismo d'ogni ceppo:

Queste continue spedizioni e conquiste portoghesi nell'Africa settentrionale musulmana sono cominciate ai primi del Quattrocento, e sono sempre andate avanti da allora con tutto un loro bla-bla prepotente e immutabile sull'ordine, il predominio, l'oltremare, la missione, l'espansione, la pacificazione, i Valori, e il perché no. <sup>55</sup>

I principi Don Fernando (il maggiore) e Don Enrico appaiono obnubilati dalla brama di potere, compresi nella propria arroganza aristocratica e inclini al nazionalismo cieco, al fanatismo religioso e all'inganno ipocrita. Investito della missione di conquista, di sfruttamento economico e, secondariamente nonostante i proclami, di conversione degli infedeli, Fernando incita le truppe prima della disfatta che lo consegnerà alla prigionia facendo leva sull'unica ricompensa che i disgraziati subalterni – soldati carne da cannone – devono aspettarsi: «Pensate, con fierezza: domani, al più tardi dopodomani, chiunque di voi potrebbe essere il nostro prosimo Milite Ignoto!». <sup>56</sup>

Il repertorio inesauribile della letteratura mette a disposizione canovacci celebri che, nei modi della citazione o più spesso dell'allusione, assolvono al compito di produrre l'effetto sorpresa legato all'anacronismo e agli scarti di registro in forza dei quali Arbasino agisce sull'orizzonte d'attesa del lettore spiazzandolo con le sue invenzioni paradossali. Basta poco – un abbassamento tonale, uno scambio di funzioni attanziali, la sostituzione del lessico comune o informale ai brani in stile sostenuto della tradizione – per minare con impertinenza e fin rovesciare l'intero codice culturale sotteso all'antecedente letterario preso in prestito. Anche quando la sfasatura cronologica è minima rispetto ai fatti narrati, un sovrappiù di disinvoltura nell'accennare a passi e situazioni note apre la strada per un'interpretazione sovvertitrice o semplicemente maliziosa. È il caso del prelievo dai depositi del genere del poema cavalleresco attuato per descrivere lo scontro, quasi un duello, tra il principe cristiano Don Fernando e il nobile moro

<sup>52</sup> Id., *Il principe costante*, cit., p. 689.

<sup>53</sup> Id., *Le mostre lusitane*, in *Il meraviglioso, anzi*, Milano, Garzanti, 1985, p. 167.

<sup>54</sup> Ivi.

<sup>55</sup> Id., *Il principe costante*, cit., p. 677.

<sup>56</sup> Ivi, p. 713.

Muley: «E parlano, parlano, come in un duetto fra l'Ariosto e il Tasso, o meglio ancora fra il Tasso e il Tasso. (Non per nulla, in un'oasi prossima, un complessino madrigalistico esegue del Monteverdi galeotto e bussotto)». <sup>57</sup> La distanza della tessera ariostesco-tassiana dal dramma calderoniano è di appena un secolo, ma qualcosa di 'stonato' devia la lettura di questo passo in direzione di tensioni tutte moderne e post-psicoanalitiche; difatti, chiosava Arbasino a margine della lettura del *Principe costante* con ancora sott'occhio la *mise en scène* di Grotowski, «il rapporto intensamente emotivo che s'intreccia subito ondeggia fra le *Liaisons Dangereuses* e il “prego prima lei” davanti agli ascensori delle ditte». <sup>58</sup> Lo scrittore ama esibire i suoi riferimenti da intenditore del peregrino e del raro, <sup>59</sup> ma quando adotta le strategie dell'ironia preferisce utilizzare materiali ben presenti alla memoria comune, meglio se autentici 'pezzi' da antologia scolastica. Qui egli sfrutta la conoscenza dei lettori che sanno quali e quanti sottintesi erotici si celino dietro i combattimenti dei Tancredi e delle Clorinde (per giunta con il pimento della lotta *en travesti*, giacché le forme femminili sono celate dall'armatura, specimen della bellicosità maschile). Resta, del modello, la trasgressione di una passione interconfessionale tra pagani e cristiani e vi si aggiunge l'aggiornamento in ottica Camp dell'attrazione omoerotica, per nulla mascherata, tra il lezioso Muley (non a caso assai irresoluto nel dichiararsi alla principessa Fenice salvandola dalle nozze indesiderate con Tarudante) e un Don Fernando che, all'udire i tormenti sentimentali del prode nemico, «palpita, galante e sollecito» <sup>60</sup> fino ad eccitarsi.

Seppure in misura meno eclatante dell'abuso di attrezzeria Kitsch, fetish e sadomaso del *Super-Eliogabalo*, anche nel romanzetto del 1972 non mancano gli ingredienti di quel fenomeno di tracimazione del pop che, già dal 1964 del saggio *Notes on Camp* di Susan Sontag, <sup>61</sup> aveva acquisito dignità di considerazione. Facendo un rapido riepilogo dei tratti dell'estetica Camp rinvenibili nel *Principe*, ci imbattemmo in narcisismi più o meno patologici, rodomontate da baraccone, sproloqui torrenziali, esibizionismo sgargiante e pop, indebiti commerci tra il serio

<sup>57</sup> Ivi, p. 704.

<sup>58</sup> Id., *Prima lettura del Principe costante*, cit., p. 110.

<sup>59</sup> La sovradeterminazione letteraria ed erudita dello 'scherzo' di Arbasino ha indotto alcuni critici a cogliere nel *Principe costante* i segnali dell'involuzione dell'autore verso il divertimento gratuito, se non l'autoreferenzialità. Particolarmente severa si è mostrata Emma Giammattei: «Attraverso un edonismo e un protagonismo intellettuale di sapore, per così dire, dannunziano, Arbasino sembra volerci convincere che non si può uscire giammai dalla Letteratura, sia essa dramma barocco o fotoromanzo “popolare”: la falsificazione agisce a tutti i livelli. [...] Arbasino ha capito tutto, ha già varcato una volta per sempre la *moenia flammantia* di una civiltà decaduta che però ancora ci racchiude; Arbasino, avendo appreso prima e meglio degli altri il gioco disturbante della decodificazione, può indicarci, con disinvoltura di viveur, su quali mistificazioni si fondi quella paraocchiata costruzione che è la Letteratura» (E. Giammattei, *La costanza di Arbasino*, «Nord e Sud», XX, febbraio 1973, 158, p. 125). In anni più recenti, la critica ha sottolineato anche in questa produzione metaletteraria il tratto di irritazione civile e di lucida osservazione del passato connaturato ad Arbasino, anche se in maniera meno esplicita rispetto ai pamphlet e a libri polemici *Fantasma italiani*, *In questo stato*, *Un paese senza* e *La caduta dei tiranni*. Sono proprio l'angolazione parodica con cui maneggia la tradizione letteraria e l'autoironia che riserva ai propri vezzi stilistici a salvaguardare la sua produzione dai rischi sopra evidenziati, al di là di qualche compiacimento e di civetterie riscontrabili soprattutto nelle cronache culturali: «La parodia (e Arbasino ne è un esempio lampante, se non altro in questa fase) si è dimostrata sia un mezzo per demistificare la natura “eterna” della letteratura e sia un mezzo per salvarla, rendendola attiva e storicamente viva e vitale. Perché questo accadesse, essa però doveva esercitarsi sul già fatto, sul già prodotto, sugli effetti di senso riconosciuti e resi naturali dall'uso e, nello stesso tempo, aprirsi all'esperienza continuo, all'avventura programmatica, all'esplorazione di mondi sconosciuti e imprevedibili, agli orizzonti presenti e alle dimensioni latenti del linguaggio che ogni Ideale Assoluto puntava a riempire della propria imposizione di senso» (G. Panella, *Alberto Arbasino*, Fiesole (FI), Cadmo, 2004, p. 47).

<sup>60</sup> Id., *Il principe costante*, cit., p. 110.

<sup>61</sup> Cfr. S. Sontag, *Notes on Camp*, New York, Penguin Random House, 2018.

e il faceto, citazionismo onnivoro, travestimenti e trasformismo, perversioni e feticismi a volontà, il tutto assecondando un mood di aggraziata o golosa omosessualità. Sostituito il barocco manuelino (lo «spasmodico gotico-barocco vegetale e visionario» che a Lisbona «trionfa con sontuosi vortici di profiteroles»)<sup>62</sup> ai marmi della decadenza latina, l'amore per l'eccessivo e l'artificio si sposa in Arbasino con la costante pratica del far convivere sulla pagina raffinatezze estreme e prodotti della cultura popolare meno sorvegliata. Del resto, non deve passare inosservata la contiguità di questo libro con la lussuosa antologia di orientismi letterari *I turchi: Codex Vindobonensis 8626*, curata da Arbasino nel 1971 e ospitata dalla collana «I segni dell'uomo» delle edizioni Franco Maria Ricci. In sede prefatoria, Arbasino esplicita i criteri della selezione delle testimonianze con l'intento di «privilegiare curiosità sconosciute, o quasi, dalla ghiottoneria non più ristampata all'eccentricità mai finora tradotta, con qualche imperiosa eccezione di notorietà, e talune ovvie scivolate nel Kitsch, nel Camp, o addirittura nella stronzaggine, senza lasciar troppo scoperta nessuna fase rappresentativa».<sup>63</sup> Le meraviglie e le stravaganze della voga turchesca diffusasi in Europa tra Settecento e Ottocento sarebbero in sostanza un equivalente del Camp e del Kitsch novecenteschi.

Particolarmente congeniale all'*habitus* stilistico arbasiniano, il Camp si innesta nel processo trans-testuale destituendo l'originale spagnolo di ogni significazione tragica, semplicemente ostentando i suoi innati portati di fatuità. La profondità scorre in superficie ma, come ha scritto Marco Belpoliti, la frivolezza in Arbasino racchiude una nota di «dolor» (così era definita l'angoscia in *Fratelli d'Italia* ed è chiaro che non basta un troncamento di maniera per lenire la sofferenza):

Il Camp è l'antitesi della tragedia, seppure contenga una parte di serietà e anche di pathos, e persino straziante. Dolorosissimo Arbasino? Qualche passaggio c'è, tuttavia niente nella sua opera mira allo strazio: al tristissimo. C'è nella sua prosa un elevato tasso di 'frivolezza', parola chiave per comprendere i suoi articoli e libri. La sensibilità presente in lui s'esprime come rovescio della brillantezza. C'è la fragilità: il frivolo è colui che evidenzia l'andare in pezzi di tutto, a partire da se stesso.<sup>64</sup>

In un capitoletto destinato a mettere in rilievo la confusione – di cose, stili, mode – ingenerata dalla colonizzazione dell'immaginario (insidiosa non meno di quella armata) le icone pop dell'Occidente 'brandizzato', capace di trattare come attività redditizie e promozionali anche le opere pie di missionari e benefattori (Don Bosco, Madre Teresa, Schweitzer), sono convocate nelle forme della congerie non gerarchizzata e dell'accumulazione caotica così che si produce un esorbitante eccesso di comunicazione ideologicamente orientata:

Presto, tutto s'incasina: Don Bosco, Don Orione, Don Perosi, il Dottor Schweitzer, Oscar Wilde, Zarah Leander, il ponte di Waterloo, quello Mirabeau, quello di San Luis Rey, Pio XII, i bambini di *The Turn of the Screw*, Aulide, Tauride, Golgotha, *Let's misbe-have*, la Santa Goretti, la beata Cabrini, la mancanza di elettricità a Manhattan, una processione di Rolls Royce, i piazzisti dell'Encyclopaedia Britannica, i biscottini di Novara, l'amaretto di Saronno, la moda dei jeans stinti...<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Id., *Il principe costante*, cit., p. 678.

<sup>63</sup> Id., *I turchi: Codex Vindobonensis 8626*, Parma, Ricci, 1971, p. 60.

<sup>64</sup> M. Belpoliti, *Camp*, in A. Cortellessa (a cura di), *Arbasino AZ*, Milano, Electa, 2023, p. 29.

<sup>65</sup> Id., *Il principe costante*, cit., pp. 777-778.

Gli 'altrove' vengono uniformati alle esigenze dei colonizzatori, così che l'India equivale al Marocco come a qualsiasi Tauride. L'omologazione postmoderna delle diversità ammantata di messaggi tripudianti una realtà di sfruttamento in cui le risorse dei paesi esotici sono saccheggiate e le culture autoctone depauperate o trasformate in bizzarrie da parco dei divertimenti. Nel finale, l'apparizione dello spettro di Fernando che guida i compatrioti nuovamente sbarcati e pronti all'assedio viene dimidiata nel suo valore epifanico attraverso il moltiplicarsi dei fenomeni sovranaturali, salvo che ad apparire sono i loghi commerciali di famosi marchi occidentali: «appaiono la stella della Mercedes, la conchiglia della Shell, il Bibendum della Michelin».<sup>66</sup> La deriva Camp contribuisce a demistificare gli alibi (spinta civilizzatrice, evangelizzazione...) addotti per giustificare la violenza imperialista. Arbasino deve pertanto raggiungere un compromesso con la dotazione semantica dell'ipotesto: per poter farsi carico di una lettura sotterranea e antifrastica rispetto al messaggio palese, la riscrittura deve correre il rischio del travisamento anche quando non si pone quale aperta contestazione e rovesciamento del narrato. È necessario accettare che qualcosa dello spirito del modello vada persa per poterne rigenerare le valenze ancora attuali.<sup>67</sup> Il tema portante del dramma di Calderón, il sacrificio e il martirio del principe in nome delle virtù del regnante cristiano («Morire da eroi | con animo costante»),<sup>68</sup> è messo alla berlina. Della rinuncia al titolo e alla condizione privilegiata di ospite/ostaggio vengono evidenziati i risvolti sordidi: il compiacimento del sudiciume e delle umiliazioni, la gitteria macabra dell'aspirante santo, mai pago di essere un uomo tra i tanti. Le similitudini mutuata dal mondo dell'arte contemporanea aumentato il distacco dalle pene del prigioniero, assimilandone il corpo a immagini ricavate dalle opere più acclamate nel circuito culturale italiano: «due grossi piedi nudi e sporchi, immobili, o appena mossi, con una suola durissima e grigia, quasi un Burri».<sup>69</sup> La cupa solennità dell'abnegazione con cui Fernando si umilia e si lascia morire per non venir meno alla fede è qui ridotta allo spettacolino di cattivo gusto delle catene e dell'abbruttimento e Arbasino demolisce in appena due mosse la vocazione alla santità del principe: in prima battuta, egli appare 'costante' in riferimento alla sua appartenenza di classe, dimostrandosi disposto ai convenevoli con i suoi pari del fronte avverso e invece insofferente verso gli umili compagni di prigionia portoghesi, che con il suo rifiuto delle trattative priva di ogni speranza di libertà (egli appare ad Arbasino «solidale con l'Internazionale dei Ricchi, sempre dalla parte di qualunque padrone»);<sup>70</sup> inoltre, il diniego alla richiesta di cedere la città occupata di Ceuta viene motivato, di sfuggita, con il timore che, al ritorno dei vessilli moreschi, i commercianti portoghesi insediatisi colà abiurino alla fede cristiana per tutelare i propri traffici: le preoccupazioni religiose sono dunque meramente strumentali.

<sup>66</sup> Ivi, p. 788. Si legga quanto ha scritto in proposito Elisabetta Bolla: «Gli spettri, presenze quasi obbligatorie nel *Trauerspiel* barocco, vengono strumentalizzati, invece del solo Fernando appaiono svariati santi e persino la stella della Mercedes e altri emblemi. Chiaramente, fra tanta ressa assurda, la credibilità della "santa" presenza dello spirito di Fernando viene annullata» (E. Bolla, *Invito alla lettura di Arbasino*, Milano, Mursia, 1979, p. 93).

<sup>67</sup> Spinazzola ha colto bene il procedimento di spoliatura dai temi intrinsecamente barocchi attivo nell'operazione arbasiniana: «Quanto più il risultato appare spregiudicatamente riuscito, tanto maggiore è il prezzo pagato rispetto all'opera originaria. In questo caso, ad essere perduta è la sublimità dell'apologo sulla spregevolezza dei beni di fortuna, dei privilegi mondani, della vita stessa di fronte al compenso che la coscienza trova nel mantenersi eroicamente fedele ai propri ideali. Ma si capisce che allo scetticismo smagato di Arbasino valori simili abbiano poco da dire. In realtà, la sua attenzione è puntata prevalentemente sul godimento masochistico provato dal personaggio nel subire ogni sorta di violenze fisiche e morali, fino all'autoannientamento. Come tutti i suoi libri, al fondo c'è sempre una ossessione di morte, che l'ironia serve a contenere, con ostentata frivolezza» (V. Spinazzola, *Il principe demistificato*, «L'Unità», 18 novembre 1972).

<sup>68</sup> P. Calderón de la Barca, *Il principe costante*, cit., p. 547.

<sup>69</sup> A. Arbasino, *Il principe costante*, cit., p. 765.

<sup>70</sup> Id., *Prima lettura del Principe costante*, cit., p. III.

In seconda istanza, i patimenti della segregazione non sembrano sgraditi a Don Fernando, che si iscrive nel novero dei penitenti neri, ambigualmente libidinosi, sospesi tra Sade e il coté del romanzo gotico: «Creature esemplari! | Per fumetti neri! | Fra torture del corpo | E tormenti dell'anima | Afflitti da iniquità | Da inutili volgarità | Da feroci brutalità | Da teatri della crudeltà».<sup>71</sup> D'altro canto, l'accenno al Teatro della crudeltà artaudiano dà l'abbrivio a singolari diramazioni genealogiche (Bataille, Klossowski, Pieyre de Mandiargues). Grazie alla complicità involontaria degli altri personaggi – il Re di Fez peccato per la mancata cessione di Ceuta, i fratelli di Fernando troppo facilmente impressionabili dal teatrino del recluso, Muley che si fa maldestramente scoprire a complottare per propiziargli la fuga – Fernando può assurgere alla venerazione da carismatico guru hippie<sup>72</sup> mentre persegue scopi personali e meschini interessi politici secondo un «programma chiarissimo di spasimo masochistico e di copertura del colonialismo».<sup>73</sup>

In conclusione, con *Il principe costante* Arbasino approfondisce la propria ricerca sui limiti dei modelli narrativi ereditati dai classici indagando sull'interazione fra le acquisizioni teoriche aleggianti sullo scenario internazionale (strutturalismo, principi dell'intertestualità e della transtestualità, dinamiche dell'adattamento, critica socioculturale – la *Kulturkritik* di cui sarà maestro indiscusso –, narratologia) e le convenzioni del romanzo o del teatro tradizionali. Certamente possiamo scorgere in tale intervento radicale sul testo (e contro il testo) le tracce dell'impenitente mancanza di timori reverenziali verso le opere-monumento manifestata dai fautori delle avanguardie; tuttavia, lo scrittore lombardo mette in campo anche l'umiltà di chi vuole 'riparare' oggetti non più funzionali, un artigiano in possesso delle competenze tecniche per smontare e ricomporre il congegno romanzesco, ma soprattutto un lettore pronto a sollevare gli strati di ruggine ideologica che sottraevano il conclamato capolavoro alla nostra sensibilità di contemporanei:

Ho fatto un'opera di manutenzione. Come sostituire una maniglia, appendere un quadro in più. Non è che intervengo con il senno del poi. Su questo Gramigna ha detto una cosa decisiva: nella revisione non si tratta di sostituire un aggettivo con un sinonimo più azzeccato, ma di necessità psicoanalitica per tirare fuori significati che erano latenti.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Id., *Il principe costante*, cit., p. 722.

<sup>72</sup> Si assiste al completo ribaltamento dei significati esemplari veicolati dall'*itinerarium in sanctitate* dell'eroe calderoniano, un percorso che della 'costanza' ha fatto la ragione di una coerenza e di una lealtà più alte di quelle riservate alla corona e ai propri sudditi. Enrica Cancelliere ha richiamato a buon titolo a questo riguardo il genere popolare della commedia di santi: «Il martire Fernando assume la posizione doppia e l'attitudine visionaria di chi vive la lacerazione tra questo illusorio reale e l'utopia cui si è votato, ma che nella storia e nel mondo non è in atto: dimensione esistenziale agostiniana che lo vota alla rinuncia di ogni attrattiva mondana e all'erranza inesaurita dello spirito. [...] Questa commistione conferisce al tema della santità una modernità inusitata che attinge alla *rêverie* lirica e metafisica dei grandi mistici e innova radicalmente la codificata agiografia del popolare genere drammatico della "commedia di santi", inscenando la titanica figura di un martire che continua ad emozionare gli spettatori e i teatranti del nostro tempo» (E. Cancelliere, *Nota introduttiva* a P. Calderón de la Barca, *Il principe costante*, cit., pp. 477-478).

<sup>73</sup> A. Arbasino, *Prima lettura del Principe costante*, cit., p. 113.

<sup>74</sup> Id., *Super-Eliogabalo, come un rap*, intervista a cura di L. Paolozzi, «L'Unità», 6 giugno 2001.