



Repertorio, engramma, criptotesto: Verità e parricidio nell'Edipo Re

di Alessandro Grilli
(Università di Pisa)

TITLE: *Repertoire, Engram, Cryptotext: Truth and Parricide in Oedipus Rex*

ABSTRACT: Tra i problemi posti dal concetto di 'repertorio' in ambito teorico-letterario i più interessanti riguardano la sua costituzione e le dinamiche del suo funzionamento. Questo lavoro si propone di indagare l'azione del repertorio come memoria culturale a partire da un corpus di testi eterogenei, accomunati però da una stessa costellazione tematica. L'ipotesi di fondo è che la presenza di elementi tematici molto particolari in più testi fondamentalmente indipendenti si possa far derivare non tanto da un contatto diretto, né tanto meno dall'emergere poligenetico di universali metastorici, bensì dall'influenza sotterranea di testi canonici della tradizione occidentale, cristallizzati in una sorta di 'engramma culturale'. Questo tipo di influenza determina una relazione transtestuale che si aggiunge alle cinque categorie individuate da G. Genette, e che proporrei di chiamare 'relazione criptotestuale'. In tal caso la costellazione tematica che associa l'indagine giudiziaria al parricidio e alla scoperta di una verità contraria alle presunzioni iniziali richiama in tutti e tre i testi del corpus il modello criptotestuale dell'*Edipo re* di Sofocle.



ABSTRACT: Among the issues raised by the concept of 'repertoire' in literary theory, the most interesting concern its constitution and its dynamics. This paper aims to investigate the effects of the repertoire as cultural memory in a diverse textual corpus unified by the occurrence of the same thematic constellation. The underlying hypothesis is that the presence of very particular thematic elements in several basically independent texts can be derived not so much from direct contact, nor even less from the polygenetic emergence of metahistorical universals, but rather from the subterranean influence of canonical texts of the Western tradition, crystallising in a kind of 'cultural engram'. This kind of influence determines a transtextual relation in addition to the five categories identified by G. Genette, which I would propose to label 'cryptotextual relation'. In all the texts investigated in this article, the thematic constellation relating the judicial investigation to patricide and leading to the discovery of a truth contrary to previous assumptions ostensibly implies the 'cryptotextual' model of Sophocles' *Oedipus Rex*.

PAROLE CHIAVE: Repertorio letterario; *Edipo Re*; *Twelve Angry Men*; *Die Panne*; *Ein Wildermuth*; relazione criptotestuale

KEY WORDS: Literary repertoire; *Oedipus Rex*; *Twelve Angry Men*; *Die Panne*; *Ein Wildermuth*; cryptotextual relationship

DA DOVE VIENE IL REPERTORIO?

In questo contributo mi propongo di riflettere sul concetto di 'repertorio' per metterne alla prova la rilevanza teorica e la produttività ermeneutica in ambito critico-letterario. La prima difficoltà da superare riguarda la definizione stessa del termine: se il repertorio viene circoscritto alla persistenza di elementi formali, il problema teorico si colloca nell'alveo delle questioni relative alle forme e ai generi letterari (Conte; Hinds; Genette, *Introduction*); se invece la continuità si verifica sul piano dei contenuti, il repertorio va compreso in una prospettiva tematologica, o studiato come sistema di *topoi* (Curtius). Nella teoria letteraria, peraltro, il termine 'repertorio' è di uso corrente nel *reader response criticism* di Wolfgang Iser, dove viene definito, in modo molto ampio, come l'insieme di quelle nozioni sul mondo e sui codici letterari che permettono al destinatario implicito di un testo di decodificarlo nel modo corretto (Iser 53-85). Al di là della definizione iseriana, che fa del repertorio una sorta di enciclopedia culturale, a me preme in primo luogo attirare l'attenzione sul repertorio come dinamica memoriale e come relazione tra testi: è chiaro infatti che, qualunque definizione di repertorio si



prenda per buona, essa presuppone di necessità una continuità memoriale e una relazione *transtestuale*.

Parlare di 'transtestualità' rivela sin dall'inizio la mia prospettiva teorica: le mie riflessioni presuppongono infatti non tanto la nozione di 'intertestualità' nella canonica definizione di Kristeva quanto piuttosto la tassonomia delle relazioni tra testi proposta nel 1982 da Gérard Genette, nel cui sistema l'intertestualità (termine usato oggi, nella *koinè* critico-letteraria, in riferimento a un generico rapporto tra testi) è solo una delle forme specifiche in cui si può presentare una relazione transtestuale (Genette, *Palimpsestes* 8-9). Nelle pagine che seguono cercherò di problematizzare e integrare la tassonomia di Genette introducendo, a partire da un concreto caso di studio, un ulteriore tipo di relazione transtestuale, che propongo di chiamare 'relazione criptotestuale', e che definirei (provvisoriamente) come dipendenza sistemica di un testo da uno specifico ipotesto realizzata in una prospettiva di totale implicitezza. Il criptotesto si colloca dunque a metà strada tra ipotesto e architesto: del primo condivide il carattere particolare, perché consiste nella permanenza di un testo specifico; del secondo condivide invece la virtualità, perché si realizza esclusivamente sul piano degli impliciti, come dialogo con un testo che è presente solo come memoria di un repertorio.

Il termine 'criptotesto' in ambito critico-letterario è stato introdotto da Alberto Beretta Anguissola nel suo monumentale commento alla *Recherche*, avviato nel 1983 e completato dieci anni dopo insieme a Daria Galateria (Proust); il concetto è stato poi ripreso dallo stesso studioso in scritti successivi (Beretta Anguissola). In quegli studi il 'criptotesto' viene definito in opposizione al 'fenotesto', cioè alla superficie testuale e ai significati proposizionali del racconto: nelle profondità degli impliciti simbolici, il criptotesto racconta un'altra storia, e disegna un percorso alternativo a quello dichiarato. Secondo Beretta Anguissola, dunque, il criptotesto mira in primo luogo a creare una dialettica di significati: rispetto al fenotesto, esso si configura come un testo-ombra che svela la parzialità del testo superficiale e orienta il lettore verso una più autentica comprensione dell'insieme.

La codifica testuale del criptotesto consiste in una serie di allusioni e di risonanze simboliche, vale a dire in una rete di elementi che, nella tassonomia di Genette, rientrano nella categoria del rapporto intertestuale (Genette, *Palimpsestes* 8-9). A me sembra peraltro che lo specifico del criptotesto sia da riconoscere nella sua pervasività e nell'organicità con cui viene articolato: allusioni disparate – localizzate e disorganiche – non definiscono un criptotesto, che si dà invece solo se l'insieme di quelle allusioni delinea un percorso unitario di lettura alternativo a quello superficiale. L'organicità del criptotesto, pertanto, dipende dalla coerenza dei segnali allusivi nel loro insieme, e viene conferita in sostanza dal fatto che tutti i segnali allusivi rimandano a uno stesso testo, determinando di fatto una sorta di relazione "ipertestuale", cioè di riscrittura sistematica (Genette, *Palimpsestes* 13-16).

Nel caso di Proust, che è il solo preso in esame da Beretta Anguissola, il criptotesto per eccellenza è la Bibbia, in particolare il Nuovo Testamento (Beretta Anguissola 8-12). I nodi della rete criptotestuale disegnano nella *Recherche* un percorso affine a quello biblico, in relazione al rovesciamento del discorso che riguarda le gerarchie di valori:



proprio quello che in base alle assiologie professate è uno 'scarto', viene rivelato invece come la base per l'edificazione di un nuovo edificio che trascende ogni struttura precedente – un edificio che nel Nuovo Testamento è la redenzione messianica dell'umanità, e nella *Recherche* è la redenzione dell'esperienza soggettiva nell'arte. In tal senso, pertanto, il testo che concorre a determinare il 'criptotesto' proustiano si configura come una sorta di ipotesto occulto, e non sembra aggiungere molto alla nozione genettiana di 'rapporto ipertestuale', se non appunto la sua natura implicita, direi quasi 'inconsapevole'. Non è un caso che in un'"opera mondo" (Moretti) come la *Recherche* sia possibile individuare non uno ma numerosi ipotesti occulti (Goujon), dalla *Comédie humaine* di Balzac (Bongiovanni Bertini) alle *Mille e una notte*, ai *Mémoires* del duca di Saint-Simon (Jullien; Houppermans).

A partire da queste premesse, può rivelarsi interessante e produttivo focalizzare meglio alcuni aspetti teorici della questione per mostrare come il caso evidenziato da Beretta Anguissola a proposito del criptotesto biblico della *Recherche* non sia che un esempio di una categoria di relazioni transtestuali che possono essere definite nel loro insieme come 'relazioni criptotestuali': in esse un preciso modello ipotestuale organizza e determina, pur restando sempre del tutto implicito, le strategie di significazione dei testi che da esso dipendono. Insistere sulla dimensione transtestuale di queste risonanze a distanza serve altresì a scongiurare il rischio di interpretare il repertorio come affioramento di universali metastorici, cosa che si verifica ad esempio nella critica di ispirazione junghiana. A fronte delle ricorrenze iterate di forme e contenuti dell'immaginario, Jung e i suoi seguaci postulano l'esistenza di 'archetipi' metastorici in cui si concretizza il cosiddetto 'inconscio collettivo'.¹ Per quanto io sia affascinato dalla possibilità di indagare delle strutture profonde nella loro essenza immutabile, ritengo che sia necessario verificare dapprima la possibilità che alcune di esse siano pensabili non solo come affioramento di contenuti universali ma anche come trasmissione iterata di nuclei simbolici particolari, benché dotati di straordinaria incisività e persistenza. Vorrei mostrare, in altre parole, come in alcuni casi sia possibile fare a meno di postulare universali metastorici come gli archetipi junghiani: esistono infatti modelli testuali che operano con straordinaria persistenza, dal momento che un lungo processo di canonizzazione li ha collocati al centro dei sistemi di riferimento culturale (Bloom).

Il caso focale di questa categoria sono ovviamente i testi scrittureali, come abbiamo visto nel caso di Proust (e come Frye ha mostrato per l'intera tradizione occidentale; vedi anche Rosenberg). Sono convinto peraltro, come cercherò di mostrare nel seguito della mia argomentazione a proposito dell'*Edipo re* di Sofocle, che anche alcuni testi classici di particolare rilievo nella tradizione storico-culturale dell'Occidente continuano ad agire anche a grande distanza in termini di relazione criptotestuale. In questi casi, come vedremo, all'ipotesi della presenza di un universale metastorico è preferibile quella che postula un rapporto transtestuale, che sussiste e opera anche in assenza di espliciti richiami di forma e di contenuto. Questi modelli possono agire in tal modo

¹ Al problema sono dedicati gli scritti raccolti nel vol. 9.1 delle opere complete, pubblicati tra il 1934 e il 1955.



semplicemente in virtù della loro posizione privilegiata nella memoria collettiva (Assmann).

IL PROCESSO DI COSTRUZIONE DELLA VERITÀ

Ho scelto di esemplificare la questione a partire da un piccolo *corpus* di testi che ho selezionato precisamente perché in essi sono tematizzati, pur in una considerevole varietà formale, alcuni elementi che non è difficile considerare universali culturali. Tra questi, ha un ruolo di grande rilievo il tema della ricerca della verità, che come sappiamo abita la letteratura fin dai suoi albori (si pensi, per fare solo un esempio macroscopico, all'istanza veritativa dei testi profetici veterotestamentari, o a tutti i testi che si presentano come espressione di una conquista cognitiva – a partire dalla lirica greca arcaica – o sono imperniati su una dinamica di svelamento, come attesta l'esempio illustre già di alcuni drammi del teatro greco). La letteratura insiste da sempre sulla pregnanza veritativa dei suoi contenuti, tematizzando talora gli stessi processi di ricerca della verità, le riflessioni sul carattere problematico della conoscenza, e le conseguenti difficoltà di giudicare l'azione degli individui.

Tra i generi in cui questa tematizzazione è strutturalmente fondativa ha un ruolo di spicco il cosiddetto *courtroom drama* (Levi; Sarat *et al.*). I tre testi del *corpus* presi in esame in questo studio rimandano tutti, a diverso titolo, a questa forma. Il primo è un *courtroom drama* in senso proprio, *Twelve Angry Men* di Reginald Rose (1954); il secondo è *Die Panne* di Friedrich Dürrenmatt (1956), un *divertissement* che possiamo considerare una sorta di riflessione metaletteraria sulla forma del *courtroom drama* – proprio come un altro romanzo dello stesso autore, *Das Versprechen* (1958), è una sorta di riflessione metaletteraria sul romanzo poliziesco. Il terzo testo è invece una prosa filosofica costruita a partire da una situazione tipica del *courtroom drama*, il racconto *Ein Wildermuth* di Ingeborg Bachmann (1961).

Twelve Angry Men è uno degli esempi più illustri di *courtroom drama*. Il testo è forse troppo famoso per darne una descrizione dettagliata, ma vale la pena di ricordarne per sommi capi la storia testuale e la fortuna.² Si tratta di un dramma televisivo scritto per una messa in scena in diretta nella serie di drammi TV *Studio One*. La CBS lo mandò in onda il 20 settembre 1954 e Rose lo riscrisse come dramma nel 1955 per una messa in scena teatrale a San Francisco. Tre anni dopo il testo fu sceneggiato dallo stesso Rose per una versione cinematografica, affidata alla regia di S. Lumet (*12 Angry Men*, 1957). La fortuna del film (e la vendita dei diritti per il teatro) diede il via a una ricca ricezione di quel testo (nei decenni successivi furono scritti in tutto il mondo molti altri drammi più o meno direttamente ispirati all'opera di Rose: Rosenzweig 230–238). Il testo rappresenta, con una totale coincidenza di tempo drammatico e tempo teatrale, il dibattimento in camera di consiglio che impegna un gruppo di giurati in un processo penale.

² Una ricostruzione dettagliata della genesi dell'opera in Rosenzweig 57–80.



Un giovane di classe sociale subalterna è stato accusato di aver ucciso suo padre, e una serie di prove indiziarie e di testimonianze hanno convinto della sua colpevolezza ben undici giurati su dodici (cito dalla versione cinematografica):

- You heard what he did. The kid's a dangerous killer.
- He's 18 years old. - Well, that's old enough. He stabbed his own father four inches into the chest. They proved it a dozen different ways in court (*12 Angry Men*: 12:17-12:29).

La camera di consiglio è quasi un atto formale, e alcuni giurati sono impazienti di arrivare al verdetto per essere subito liberi di tornare alla loro vita quotidiana. Solo il giurato n. 8 obietta che "This is somebody's life. We can't decide in five minutes" (*12 Angry Men*: 13:11-13:14). Le prove vengono così nuovamente prese in considerazione una per una, e lo spettatore viene a conoscere l'intero castello accusatorio. Con una stringente serie di passaggi intermedi, però, tutte le prove vengono smontate, rivelando i limiti della conoscenza certa da cui pure dovrebbe dipendere la condanna a morte del giovane imputato. Un caso istruttivo (e simbolicamente trasparente) è quello della testimonianza di una dirimpettaia, che ha asserito di aver visto il ragazzo colpire la vittima. Quella testimonianza viene liquidata come inattendibile a causa della vanità della testimone, che si rifiuta di portare occhiali nonostante il suo difetto alla vista. È evidente la messa in discussione quasi didascalica della certezza fondata sulla conoscenza sensoriale – un tema che la filosofia occidentale ha dibattuto sin dalle sue fasi più antiche.

Ma la decostruzione più eclatante è quella del parere del giurato n. 3, che non a caso rimane un convinto colpevolista anche quando tutti gli altri giurati hanno ormai cambiato idea. In questo caso, la convinzione colpevolista del giurato è chiaramente connessa al suo pregiudizio soggettivo, visto che l'uomo ha rapporti molto tesi con suo figlio, ed è pertanto incline a vedere in un giovane come l'imputato il più probabile assassino di suo padre. Attaccato ostinatamente alla sua opinione colpevolista, il padre deluso accusa gli altri giurati, sottolineando poco dopo ancora una volta il suo risentimento per l'ingratitudine dei figli.

Come si vede, la dinamica di *Twelve Angry Men* si conforma pienamente anche sul piano tematico alle aspirazioni veritative della letteratura, cui ho accennato sopra: quando la vicenda comincia, quasi tutti sono convinti che la verità sia già stata acclarata, mentre alla fine essa viene smontata pezzo a pezzo e sostituita dal ragionevole dubbio che porta all'assoluzione del ragazzo. In estrema sintesi: il dramma di Rose rappresenta la convinzione colpevolista come mera apparenza, e il ragionevole dubbio come una verità faticosamente conquistata. La tendenza del testo, in altre parole, implica una visione ottimistica dell'uomo, la cui colpevolezza in questo caso viene rappresentata come mera conseguenza di un errore prospettico. In questo senso, *Twelve Angry Men* è perfettamente allineato con altri *courtroom dramas* degli stessi anni, come il romanzo di Harper Lee *To Kill a Mockingbird*, pubblicato pochi anni dopo (1960) e trasposto per lo schermo da Robert Mulligan (Mulligan et al.). In quel caso la condanna dell'imputato



viene addirittura eseguita, ma lo sviluppo del racconto alimenta e corrobora nel destinatario la convinzione certa dell'innocenza di quell'uomo.

Quanto la temperie culturale possa aver influito sulla concezione – e poi sul successo – di *Twelve Angry Men* può essere dimostrato egregiamente dal confronto con un altro testo degli stessi anni, *Die Panne* di Friedrich Dürrenmatt. Il confronto è estremamente stringente, e sorprende che non sia mai stato esplorato in modo sistematico – tanto più che esso getta una luce di particolare interesse sulle dinamiche della trasmissione culturale. Anche perché questo testo, come *Twelve Angry Men*, conosce numerose trasposizioni transmodali e transmediali ad opera del suo stesso autore: *Die Panne*, scritto nel 1955 in versione narrativa e drammatica, e pubblicato dapprima come racconto (Dürrenmatt, *Die Panne*), nel 1956 viene trasmesso in due diverse occasioni come radiodramma, rielaborato nel 1957 come film per la televisione (Umgelter) e infine come commedia rappresentata a Wilhelmsbad il 13 settembre 1979 (Crockett 7-12). Da una versione all'altra Dürrenmatt inserisce anche importanti modifiche nella trama (soprattutto nel finale), che mantiene però inalterata la struttura di fondo (sulle diverse trasposizioni si veda Haffter). Poiché la mia analisi riguarda quest'ultimo aspetto, mi riferirò qui al solo testo del racconto.

Die Panne è un *courtroom drama* in senso lato: il processo non si svolge in un tribunale, ma intorno a una tavola imbandita, dove siedono un giudice, un pubblico ministero, un avvocato difensore e un boia, tutti ormai in pensione. Anche se solo per gioco, i vecchi amici si divertono a istruire un processo in piena regola che ha come imputato un commensale capitato lì per caso, il rappresentante di commercio Traps, che ha chiesto ospitalità dopo esser stato bloccato da un guasto della sua automobile. Gli uomini di legge cominciano l'istruttoria senza un preciso capo di imputazione, ma agiscono in base a una sorta di convinzione filosofica: che ogni individuo, *qualsiasi* individuo, se esaminato accuratamente, non potrà che essere riconosciuto colpevole di un crimine:

Der Textilreisende erkundigte sich neugierig nach dem Verbrechen, das ihm nun zugemutet würde.

Ein unwichtiger Punkt, antwortete der Staatsanwalt, das Monokel reinigend, ein Verbrechen lasse sich immer finden.

Alle lachten (Dürrenmatt, *Werkausgabe* 47).

(Il rappresentante di tessuti fu curioso di sapere di quale crimine sarebbe stato accusato. Questione irrilevante, rispose il pubblico ministero pulendosi il monocolo, un crimine si trova sempre. Tutti risero).³

Che un crimine si trovi sempre è quello che puntualmente si verifica durante la cena. Tra un bicchiere di vino e l'altro, l'imputato Traps è spinto a raccontare di come ha ottenuto la posizione dirigenziale che riveste nella sua ditta. Il suo predecessore, che era il suo diretto superiore, ha lasciato libero il posto morendo improvvisamente. Ma Traps non era del tutto estraneo a quella morte: pur sapendo dei problemi cardiaci del suo capo, e della sua gelosia, il giovane impiegato ne aveva sedotto la moglie, e aveva poi

³ La traduzione in italiano dal tedesco, qui e altrove, è mia.



fatto in modo che il capo lo venisse a sapere, causando così il suo attacco di cuore. Da un punto di vista strettamente tecnico Traps non ha commesso alcun reato; ma sul piano morale è chiaro che lui è colpevole – è chiaro che lui ha ucciso il suo predecessore per prenderne il posto.

Dal punto di vista narrativo, la struttura di questo testo è *identica* a quella di *Twelve Angry Men*: dopo un inizio fondato sulle false certezze, grazie a un dibattito approfondito degli indizi fattuali, si arriva a uno svelamento, che mostra il *vero* volto delle cose... Tuttavia la visione dell'umanità implicita nei due testi non potrebbe essere più diversa: nel testo americano ad essere apparente e depistante è la colpevolezza – l'imputato è innocente anche se tutti gli indizi *apparenti* puntano nella direzione contraria. Nel testo europeo, al contrario, l'innocenza dell'individuo è solo un'illusione ottica: anche l'apparenza più bonaria e positiva nasconde una verità fatta di sopraffazione al tempo stesso vigliacca e spietata.

È facile riconoscere nel tema del racconto un riflesso del trauma della Seconda guerra mondiale, vissuto dal particolare punto di vista dell'identità svizzera – neutrale, ma non estranea alle matrici economiche e culturali del conflitto. Dürrenmatt rappresenta simbolicamente questo coinvolgimento come una sorta di complicità passiva e indiretta, ma non per questo meno colpevole. Non è un caso che il tema della *Panne* sia in qualche modo una sorta di costante dell'opera di Dürrenmatt, che in tutto il suo macrotesto, da *Der Besuch der alten Dame* (1956) a *Die Physiker* (1961), da *Der Richter und sein Henker* (1950) a *Durcheinanderthal* (1989), problematizza le responsabilità e le colpe insite in quella che potrebbe sembrare solo un'irrepreensibile esistenza borghese. Per Rose, la verità è che l'uomo è innocente fino a prova contraria; nella filosofia sottesa al senso comune statunitense, l'azione dell'uomo volta alla sua affermazione e al suo progresso è in linea di principio positiva. Per Dürrenmatt è vero esattamente il contrario: l'uomo, *ogni* uomo, è colpevole anche quando sembra perfettamente in regola con la legge. Il pessimismo etico di Dürrenmatt si pone in linea di continuità tanto con un'idea cristiana di giustizia sociale quanto con la visione marxista, secondo cui il successo economico è strutturalmente legato a una forma di sopruso.

In questo caso il problema filosofico della verità, in special modo nella sua declinazione giudiziaria, si può considerare un portato della crisi delle certezze innescata alla fine della Seconda guerra mondiale, quando crolla il sistema di valori basato sulla fiducia in un mondo in cui sono possibili al tempo stesso l'espansione economica e la giustizia sociale. Agli intellettuali resta il compito di riflettere sulle responsabilità morali degli individui, e sull'affidabilità stessa dei criteri di giudizio morale.

Da queste premesse è sorretto anche il terzo testo del nostro percorso, *Ein Wildermuth*, un racconto di Ingeborg Bachmann pubblicato nel 1961 all'interno della raccolta *Das dreißigste Jahr*. Ancora una volta un *courtroom drama* in forma di racconto. Ancora una volta, soprattutto, una riflessione filosofica approfondita sulla crisi della verità come criterio assoluto di distinzione e di azione politica e morale.



Al centro della vicenda c'è la figura del giudice Anton Wildermuth, che dal suo omonimo padre ha appreso il culto della verità come obbligo e criterio assoluto di azione professionale e umana:

(Mein Vater) war der Erfinder des Wortes "Wahr" in allen seinen Bereitschaften, mit allen seinen Verbindungs- und Verknüpfungsmöglichkeiten. "Wahrhaftig", "Wahrhaftigkeit", "Wahrheit", "das Wahre", "wahrheitsgetreu", "Wahrheitsliebe" und "wahrheitsliebend" – diese Worte kamen von ihm, und er war der Urheber der Verwunderung, die diese Worte in mir auslösten von kleinauf (Bachmann 197).

(Mio padre è stato l'inventore della parola 'vero' in tutti i modi di impiegarla, con tutte le possibilità di combinazione e di collegamento. 'Verace', 'veracità', 'verità', 'il vero', 'aderente al vero', 'amor di verità' e 'amante della verità' – era da lui che provenivano tutte queste parole, ed è stato lui l'artefice dello stupore che esse hanno suscitato in me sin dall'infanzia).

Il racconto segue un'azione giudiziaria di Wildermuth, che si trova a giudicare un caso di omicidio, commesso da un uomo che per una strana coincidenza porta il suo stesso cognome. L'imputato Josef Wildermuth ha ucciso suo padre, e anche se inizialmente ha confessato, ha poi ritrattato la confessione, rendendo estremamente difficile valutare il suo gesto, le sue motivazioni e la sua colpa morale. Di fronte a un imputato così particolare, il giudice Wildermuth ha una crisi radicale, che si traduce in un attacco di panico in aula, e nel rifiuto di continuare a svolgere la professione.

La struttura bipartita del racconto si sviluppa come *pars destruens* e *construens* di uno stesso confronto: nella prima viene esplorata la crisi radicale del concetto di verità geometrica, che culmina nella crisi del giudice Wildermuth; nella seconda si dà voce, invece, all'atteggiamento del tutto alternativo incarnato dalla moglie del giudice, che non ha una concezione geometrica ma emozionale ed empatica della verità. Curiosamente, anche questa rara contrapposizione si trova già in un altro testo del canone novecentesco, un romanzo di G.K. Chesterton intitolato *The Club of Queer Trades* (1905). Anche lì il protagonista è un giudice in crisi con il concetto di 'verità', concetto che egli arriva a respingere totalmente nella sua accezione geometrica per rivalutare invece una forma di verità più aperta alla componente esistenziale:

He accused criminals from the bench, not so much of their obvious legal crimes, but of things that had never been heard of in a court of justice, monstrous egoism, lack of humor, and morbidity deliberately encouraged (Chesterton 9).

Non è un caso che la trama del romanzo sia basata sulla contrapposizione tra il giudice Basil Grant e suo fratello, convinto seguace di Sherlock Holmes e fervido sostenitore della possibilità di decifrare senza residui il mondo a partire dagli indizi, su una base di rigorosa elaborazione inferenziale. Anche qui, come negli altri testi, l'esplorazione di questioni morali si fonde insomma con una vera e propria riflessione filosofica sui fondamenti della conoscenza.



'VERITÀ E PARRICIDIO' COME NUCLEO SIMBOLICO

Come si intuisce da questo piccolo *corpus*, negli anni Cinquanta la crisi della verità come criterio dell'azione morale torna ad affiorare più volte come tema letterario, in contesti e in forme anche molto diversi. Non c'è dubbio che possiamo attribuire la consonanza tra questi testi allo *Zeitgeist*, segnato appunto da una crisi che è facile delineare in termini storico-culturali, e che mina i fondamenti della gnoseologia e della morale.

Ma c'è un elemento in apparenza secondario che istituisce un legame sotterraneo e tuttavia specifico e fortissimo fra i testi di Rose, di Dürrenmatt e di Bachmann. Si tratta di un elemento cruciale, ed è importante valutarlo con attenzione. In tutti e tre questi testi, infatti, il delitto intorno al quale ruotano l'azione giudiziaria e la riflessione filosofica è lo stesso: l'uccisione del padre. Nel testo di Rose e in quello di Bachmann il parricidio è letterale, mentre in *Die Panne* il parricidio è solo simbolico: Traps uccide il suo capo, che però è il suo diretto predecessore in un ordine lineare. Traps, più giovane e inesperto, prende il posto del morto – rispetto al quale aveva già i connotati di un erede, di un figlio simbolico. Possiamo quindi dare per assodato che questi *courtroom dramas* parlano tutti e tre dello stesso delitto, il parricidio. Una coincidenza saliente, che peraltro non basterebbe ad alimentare alcuna ipotesi di contatto tra questi testi. In fondo il parricidio è un tema culturalmente cruciale, cosa che ne spiega la diffusione in letteratura, anche in capolavori universali come *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij (1879-1880).

C'è però un secondo elemento da considerare, cosa che rende il confronto molto più intrigante: in tutti e tre questi testi, infatti, il parricidio è associato a un percorso di crisi delle certezze e di ricerca della verità. Anche nei *Fratelli Karamazov* l'uccisione del vecchio Karamazov determina una ricerca della verità, ma in quel contesto l'accertamento della colpa non è il punto principale della trama. Nel *corpus* selezionato invece il percorso di accertamento della verità si associa a un elemento ulteriore: esso porta a un rovesciamento delle opinioni date in partenza per acquisite, e investe la stessa identità dei soggetti coinvolti. In Rose, quello che sembrava un assassino conclamato è ora un ragazzo accusato forse ingiustamente; in Dürrenmatt, il florido e innocuo rappresentante di commercio si rivela uno spietato omicida; in Bachmann, il giudice finisce per non distinguersi più dal parricida imputato nel processo.

La cooccorrenza di elementi così specifici non può essere liquidata come priva di significato. A corroborare questo assunto possiamo invocare un principio metodologico della psicocritica di Charles Mauron (1963), che, seppure in una prospettiva teorica diversa da quella di questo ragionamento, si rivela qui particolarmente utile e pertinente. Secondo Mauron è possibile studiare i sistemi metaforici degli autori, ma se si vuole far leva su di essi per accedere a contenuti profondi (che nella sua prospettiva sono i contenuti dell'inconscio autoriale) non ci si può limitare alla ricorrenza di metafore singole. Le scelte metaforiche semplici possono essere infatti consapevolmente pianificate dagli autori e non esprimere alcun contenuto della loro psiche inconscia. Ciò che invece Mauron considera significativo sono le ricorrenze multiple di *associazioni* metaforiche. Quando due o più elementi irrelati tornano più



volte in cooccorrenza, essi si possono considerare indizi pregnanti di contenuti inconsci, che gli autori stanno lasciando affiorare in maniera inconsapevole.

Uscendo dalla prospettiva psicocritica, direi che la cooccorrenza di tre elementi irrelati (1. il parricidio 2. la ricerca della verità 3. il rovesciamento delle presunzioni iniziali) meriti di essere considerata un tratto significativo delle strutture simboliche profonde dei testi che ho qui messo a confronto. La mia tesi è che in questo trinomio si manifesti poligeneticamente l'affioramento memoriale di un elemento del repertorio, che viene poi declinato in modo specifico in ciascuno dei tre testi. Certamente, è difficile considerare questo affioramento come una semplice, consapevole ripresa di un testo precedente; esso però non va nemmeno ridotto a generica espressione di un universale culturale, da indagare solo con gli strumenti della psicoanalisi o dell'antropologia.

Mi sembra possibile ipotizzare che in questi testi la combinazione di parricidio, ricerca della verità, e rovesciamento delle apparenze vada ricondotta alla persistenza di uno specifico 'engramma culturale'. Sia ben chiaro che uso qui il termine 'engramma' in senso solo metaforico. Nell'ambito delle neuroscienze il termine engramma si riferisce infatti alla traccia organica dell'esperienza, vale a dire all'iscrizione memoriale degli eventi esperiti nella fisiologia dell'individuo (Lashley; Josselyn et al.). Un uso traslato – e per molti versi problematico – associa gli engrammi anche al problema dell'ereditarietà dei tratti acquisiti (Devan e McDonald). Ma nel nostro caso la metafora è utile, perché permetterebbe di definire la particolare traccia memoriale lasciata ai livelli più profondi del repertorio da un archetipo testuale tanto concreto quanto fondante nella cultura occidentale – l'*Edipo re* di Sofocle.

L'*Edipo re*, infatti, si può considerare anche in termini architestuali un antesignano del poliziesco e del *courtroom drama*, come mostra ad esempio il fatto che tra le sue riscritture possiamo annoverare veri e propri thriller come *Les gommés* di Alain Robbe-Grillet (1953). Certo, le *Eumenidi* di Eschilo sono il primo testo occidentale cui è possibile pensare come a un capostipite del *courtroom drama*, ma proprio le differenze tra le *Eumenidi* e l'*Edipo re* aiutano a capire in che senso il nostro *corpus* presupponga quest'ultimo e non la tragedia di Oreste all'Areopago. Ciò che manca in Eschilo, infatti, oltre all'uccisione del padre, cui corrisponde invece un matricidio che ha precisamente lo scopo di *vendicare* la morte del padre, è la ricerca della verità e la trasformazione che essa produce nell'idea che abbiamo del colpevole. Il giudizio di Oreste e la sua purificazione hanno una rilevanza rituale e *istituzionale*, perché non è mai in dubbio che lui abbia commesso il matricidio. Il punto delle *Eumenidi* non è l'accertamento della responsabilità di Oreste, ma la decisione su come trattare la sua azione in termini giudiziari, e dunque sociali.

L'*Edipo re* corrisponde invece molto più da vicino al *courtroom drama* attestato nel nostro *corpus*, dove il delitto deve ancora essere indagato, e la colpevolezza acclarata. Anche se questa tragedia non si colloca nel contesto istituzionale di un tribunale, essa rappresenta comunque un percorso funzionalmente equivalente al giudizio, dato che il rendere giustizia è appunto una delle funzioni definitorie della regalità nelle culture antiche – e sottolineata anche nel caso di *Edipo re* di Tebe. E in effetti l'azione dell'*Edipo re* consiste precisamente in un'indagine comandata dall'oracolo di Delfi, che ha come



obiettivo l'identificazione e la punizione dell'assassino di Laio (Sofocle, *Edipo re*, vv. 96-104: Sophocles et al. 124-125).

La tragedia è quindi la drammatizzazione di un'indagine, se non di un dibattimento giudiziario, un'indagine in cui la funzione iniziale di Edipo è quella del giudice. Lo sviluppo incalzante dell'azione, che passa attraverso una serie di false piste di volta in volta smentite e rovesciate, porta invece alla scoperta che tutti gli imputati suggeriti dagli indizi sono innocenti, mentre il giudice e il vero colpevole sono la stessa persona. L'*Edipo re*, insomma, presenta una drammatizzazione del parricidio mitico di Edipo fondata su un'accanita ricerca della verità, sul rovesciamento delle presunzioni come mera apparenza, e sulla conquista di una certezza che consiste nella coincidenza di giudice e colpevole. Non è forse azzardato ipotizzare che nella triade di testi considerati sopra si manifesti una risorgenza di questa precisa costellazione simbolica.

In favore di questa ipotesi possiamo addurre prove interne ai tre testi, ma anche esterne (cioè provenienti dal contesto e dal macrotesto degli autori). Tra le prove interne possiamo senz'altro annoverare la dinamica competitiva del parricidio in *Die Panne*, dove Traps elimina il predecessore e ne prende il posto avviando una relazione amorosa con sua moglie. L'adulterio e l'omicidio sono sì temi assai comuni, ma la particolare declinazione in cui il giovane elimina il vecchio per sposarne la moglie ha connotati innegabilmente 'edipici'. Ancora più stringente è il confronto con *Ein Wildermuth*, dove la crisi della verità nel giudice è innescata dal suo rispecchiamento con la figura del suo omonimo imputato parricida. Siamo tutti parricidi, sembra l'implicazione universalistica suggerita dall'identità del cognome; in termini più circoscritti, però, l'omonimia di giudice e imputato enfatizza precisamente un'omologia fondata sul rapporto problematico di entrambi con la paternità. Per il giudice Wildermuth il padre è una figura particolarmente autoritaria, indissolubilmente legata alla nozione di verità oggettiva e ai suoi addentellati morali. La verità oggettiva è ciò che permette di distinguere i colpevoli dagli innocenti, i prevaricatori dai prevaricati, i giudici dagli imputati. Ma, esattamente come nell'*Edipo re*, colui che si illude di essere il giudice della colpa altrui finisce per contemplare con orrore la *propria* colpa, che è in primo luogo una colpa di chiusura all'altro, e di reificante mancanza di empatia. Allo stesso modo, in termini non letterali ma metaforici, l'omonimia tra il giudice e l'imputato favorisce il riconoscimento empatico tra Anton Wildermuth, il giudice oppresso dall'autorità paterna, e Joseph Wildermuth, l'imputato che ha scelto di liberarsi col delitto dal vincolo di un'autorità paterna insostenibile.

Se queste addotte finora sono prove interne ai testi, possiamo menzionarne un'altra – non più interna, ma esterna, e comunque fortissima. Si tratta del racconto di Dürrenmatt *Das Sterben der Pythia, La morte della Pizia*, del 1976. Il racconto costituisce infatti uno dei più originali rifacimenti ipertestuali dell'*Edipo re* (i termini sono sempre quelli di Genette, *Palimpsestes*), la cui vicenda viene raccontata spostando la focalizzazione sull'anziana Pizia di Delfi. Il racconto mostra pertanto che l'*Edipo re* di Sofocle non è presente in questo autore solo come engramma memoriale, come si potrebbe ipotizzare per *Die Panne*, ma come diretto, esplicito ipotesto. Siamo insomma autorizzati a ritenere che anche per questo autore la tragedia di Sofocle si sia sedimentata nella memoria come un correlato del problema della colpa individuale,



istituendo un nesso inscindibile tra l'esigenza della conoscenza certa, le fallacie della conoscenza apparente, e il parricidio.

In sintesi: Il nesso parricidio/verità mi sembra un nucleo simbolico sufficientemente specifico da poterlo ricondurre a una sorta di trasmissione memoriale profonda che non dipende dall'emergere di un universale metastorico ma procede da un preciso, illustre archetipo testuale – l'*Edipo re* di Sofocle.

ENGRAMMA E CRIPTOTESTO

La dinamica di trasmissione memoriale che procede dall'*Edipo Re* di Sofocle e innerva la struttura simbolica di testi in apparenza irrelati esemplifica una sorta di 'tradizione engrammatica'. La peculiare semantica del termine 'engramma' ne fa infatti il perfetto *trait d'union* tra il carattere universale dell'esperienza nella sua componente fisiologica, e la particolarità dell'esperienza come dato individuale storicamente determinato. Per questo motivo l'engramma è la metafora più adatta ad esprimere la natura ambivalente di questa forma di persistenza memoriale. Il nucleo simbolico che ho evidenziato nel *corpus* si colloca infatti su un piano intermedio tra un elemento universale (il confronto intergenerazionale, che, tematizzato come parricidio, affiorerebbe poligeneticamente nelle forme della cultura) e il contesto particolare dei singoli testi, in cui la memoria di concreti modelli fondativi come l'*Edipo Re* continua ad operare anche in assenza di espliciti richiami intertestuali (cioè citazioni o allusioni univocamente riconoscibili).

Nell'analisi del nostro *corpus* si potrebbe senz'altro addurre la straordinaria rilevanza culturale del parricidio o della rivalità 'edipica' come struttura metastorica della psiche (anche se si potrebbe osservare, circolarmente, che il carattere universale e metastorico che la teoria freudiana attribuisce al complesso di Edipo dipende a sua volta dalla tragedia di Sofocle e dalla sua ricezione letteraria: Paduano), ma questo non aiuterebbe a spiegare la rilevanza che in tutti e tre i testi assume il nesso tra il parricidio e la ricerca della verità, e soprattutto l'esito di questa ricerca in un rovesciamento del giudizio morale sul soggetto. L'analisi del nostro *corpus*, pertanto, potrebbe aiutare a impostare in modo più approfondito e preciso sia il problema della trasmissione del patrimonio mitico, sia – soprattutto – la tassonomia delle forme di rapporto transtestuale. La presenza dell'*Edipo re* di Sofocle nel repertorio culturale non è quella di una costante antropologica, anche se può manifestarsi sul piano testuale come una sorta di implicito fantasmatico, che organizza gli elementi simbolici di un testo in modo da mantenere solo il nucleo simbolico profondo del modello.

L'ambivalenza costitutiva dell'engramma, che collega il dato particolare dell'esperienza alla fisiologia universale della memoria, richiama l'ambivalenza costitutiva del criptotesto, come lo abbiamo definito nel par. 1: anche in quel caso la relazione transtestuale è sospesa tra un percorso particolare e individuato, come quello che lega un testo a un preciso modello inter/ipotestuale, e un percorso meno definito, come quello che lega un testo alla memoria di un repertorio tradizionale. Il concetto di engramma aiuta dunque a fornire una definizione più precisa di criptotesto: la relazione



criptotestuale è quella che sussiste tra un testo e un testo precedente che viene recepito non tanto come preciso intertesto o ipotesto ma come risorgenza di un engramma culturale. In tal modo è possibile, mi sembra, integrare la tassonomia genettiana delle forme di transtestualità.

Come già ricordato sopra, Genette usa il termine transtestualità come iperonimo di una serie di specifici rapporti intertestuali, che classifica come segue, in un ordine che va dal più specifico al più generico:

- L'intertestualità ⇒ relazione di citazione, allusione, richiamo tra un testo e uno specifico testo anteriore
- paratestualità ⇒ relazione del testo con un testo secondario che lo accompagna al margine come complemento informativo (didascalia, titolo, prefazione, ecc.)
- metatestualità ⇒ relazione del testo con un altro testo rispetto al quale svolge funzioni di commento, di esegesi
- ipertestualità ⇒ relazione di trasformazione (riscrittura), e pertanto di dipendenza sostanziale da uno specifico ipotesto anteriore (l'oggetto vero e proprio di *Palimpsestes*)
- architestualità ⇒ relazione di dipendenza del testo non da un altro testo concreto ma da un modello astratto di forma testuale: nelle parole di Genette, si tratta "d'une relation tout à fait muette [...] de pure appartenance taxinomique" (Genette, *Palimpsestes* 12)

Il concetto di engramma permette, mi sembra, di individuare nella criptotestualità un ulteriore tipo di rapporto transtestuale, che va collocato tra i casi 4 e 5 dello schema. In esso la relazione con il modello non è specifica come quelle di consapevole citazione (tipo 1) o di riscrittura (tipo 4), ma non è nemmeno del tutto astratta come quella che i testi intrattengono con i loro codici formali, cioè con i generi letterari che presuppongono (tipo 5).

Considerare l'*Edipo re* come un 'engramma culturale' aiuta quindi a riconoscere nei tre testi del nostro *corpus* la presenza di un criptotesto evocato tramite i suoi connotati più astratti, ma presupposto comunque come lo stimolo di una memoria testuale assolutamente concreta.

BIBLIOGRAFIA

Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press, 2011.

Bachmann, Ingeborg. *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*. Piper, 1961.

Beretta Anguissola, Alberto. *Proust e la Bibbia*. San Paolo, 1999.

Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace, 1994.



- Bongiovanni Bertini, Mariolina. *À l'ombre de Vautrin: Proust et Balzac*. Classiques Garnier, 2019.
- Chesterton, Gilbert Keith. *The Club of Queer Trades*. Harper & Bros, 1905.
- Conte, Gian Biagio. *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. 1. ed. riv. e aggiornata, Einaudi, 1985.
- Crockett, Roger Alan. *Understanding Friedrich Dürrenmatt*. Univ. of South Carolina Press, 1998.
- Curtius, Ernst Robert. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Curato da Roberto Antonelli, Quodlibet, 2022.
- Devan, Bryan D., e Robert J. McDonald. "Editorial: The Emergent Engram: Multilevel Memory Trace Components and the Broader Interactions." *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, vol. 16, 2022.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Die Panne: eine noch mögliche Geschichte*. Verlag der Arche. ---. *Werkausgabe: in siebenunddreißig Bänden. Bd. 21. Der Hund*. Diogenes, 1998.
- Frye, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Seuil, 1979.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982.
- Goujon, Francine. *Allusions littéraires et écriture cryptée dans l'oeuvre de Proust*. Honoré Champion éditeur, 2020.
- Haffter, Peter. "Transcodification in Dürrenmatt. The Example of *Die Panne*." *Journal of Literary Studies (Pretoria, South Africa)*, vol. 1, n. 4, 1985, pp. 64–76.
- Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge University Press, 1998.
- Houppermans, Sjef. *Mille et une nuits dans La recherche*. Rodopi, 2004.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press, 1978.
- Josselyn, Sheena A., et al. "Finding the Engram." *Nature Reviews. Neuroscience*, vol. 16, n. 9, Sept. 2015, pp. 521–34.
- Jullien, Dominique. *Proust et ses modèles: les Mille et une nuits et les Mémoires de Saint-Simon*. J. Corti, 1989.
- Jung, Carl Gustav. *Opere di C.G. Jung. 9.1, Gli archetipi e l'inconscio collettivo*. Ristampa, Bollati Boringhieri, 2008.
- Kristeva, Julia. *Σημειωτική*. Éditions du Seuil, 1969.
- Lashley, K. S. "In Search of the Engram." *Physiological Mechanisms in Animal Behavior. (Society's Symposium IV.)*, Academic Press, 1950, pp. 454–82.
- Levi, Ross D. *The Celluloid Courtroom: A History of Legal Cinema*. Bloomsbury Publishing USA, 2005.
- Lumet, Sidney, et al. *12 Angry Men*. Two-DVD special ed, Criterion Collection, 2011.
- Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsédantes Au Mythe Personnel: Introduction à La Psychocritique*. Librairie José Corti, 1963.
- Moretti, Franco. *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Einaudi, 2003.
- Mulligan, Robert, et al. *To Kill a Mockingbird*. Special ed. Universal, 2005.



Paduano, Guido. *Lunga Storia di Edipo Re: Freud, Sofocle e il teatro occidentale*. Einaudi, 1994.

Proust, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto*. A cura di Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria. Mondadori, 1983-1993.

Rosenberg, David. *The Book of J*. Faber & Faber, 1990.

Rosenzweig, Phil. *Reginald Rose and the Journey of 12 Angry Men*. Fordham University Press, 2021.

Sarat, Austin, et al. *Trial Films on Trial: Law, Justice, and Popular Culture*. University of Alabama Press, 2019.

Sophoclis fabulae: recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt Hugh Lloyd-Jones et Nigel G. Wilson. Oxford University Press, 1990.

Umgeltinger, Fritz. *Die Panne*; Regie: Fritz Umgeltinger. Mit Peter Ahrweiler, Kurt Horwitz, Carl Wery, Harry Hardt, Willy Rösner, Nora Minor. Bayerischer Rundfunk, 1957.

Alessandro Grilli è professore associato di Filologia classica e insegna Storia comparata delle letterature classiche e Ermeneutica e retorica all'Università di Pisa. Ha scritto soprattutto sul dramma antico e la tradizione delle letterature classiche. I suoi interessi di ricerca si estendono alla teoria letteraria, alla retorica applicata, al cinema e agli studi di genere. Ha pubblicato monografie e saggi su autori antichi e moderni (da Eschilo a Proust, da Catullo a Walter Siti), nonché su problemi di teoria dell'argomentazione e di analisi del film. Tra i suoi progetti in corso ci sono studi sull'estetica dell'orrore e una monografia sulla pragmatica della letteratura. La sua monografia più recente è dedicata al teatro di Aristofane: *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Ets, 2021.

<https://orcid.org/0000-0001-5748-6994>

alessandro.grilli@unipi.it