

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 11 / Issue no. 11

Giugno 2015 / June 2015

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 11) / External referees (issue no. 11)

Franco Arato – Università di Torino

Giuseppe Chiecchi – Università di Verona

Fabio Fornier – Università di Verona

Mara Santi – Universiteit Gent

William Spaggiari – Università Statale di Milano

Anna Tylusińska-Kowalska – Uniwersytet Warszawski

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2015 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Ottocento

TESSERE DI TRAME. LA CITAZIONE NEL ROMANZO ITALIANO DELL'OTTOCENTO

a cura di Fabio Danelon

| | |
|---|---------|
| <i>Presentazione</i> | 3-15 |
| <i>Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis"</i> CECILIA GIBELLINI (Università di Verona) | 17-46 |
| <i>Citare (e non) nei "Promessi Sposi". Storia e invenzione</i> CORRADO VIOLA (Università di Verona) | 47-76 |
| <i>Il linguaggio degli affetti. "Fede e bellezza" e il romanzo di Gertrude</i> DONATELLA MARTINELLI (Università di Parma) | 77-96 |
| <i>Scrivere e riscrivere. Modi della citazione nelle "Confessioni d'un Italiano"</i> SARA GARAU (Università della Svizzera Italiana) | 97-121 |
| <i>"Mai, inteso nominare". La citazione in "Dio ne scampi dagli Orsenigo"</i> SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano) | 123-144 |
| <i>Citazioni e autocitazioni nel "Mastro-don Gesualdo"</i> GIAN PAOLO MARCHI (Università di Verona) | 145-166 |
| <i>Processi intertestuali nel "Piacere"</i> RAFFAELLA BERTAZZOLI (Università di Verona) | 167-192 |
| <i>Reminiscenze e citazioni letterarie in "Piccolo mondo antico"</i> TIZIANA PIRAS (Università di Trieste) | 193-210 |

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

| | |
|--|---------|
| [recensione/review] <i>Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance</i> , edited by G. di Bacco and Y. Plumley, Volume Two: <i>Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture</i> , Liverpool, Liverpool University Press, 2013 LUCA MANINI | 213-217 |
|--|---------|

[recensione/review] Antonio Liruti da Udine, *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri*, Edizione critica a cura di M. Lettieri e R. M. Morano, Prefazione di G. Bárberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014
CATERINA BONETTI

219-222



FABIO DANELON

PRESENTAZIONE*

Il numero di “Parole rubate / Purloined Letters” dedicato alla citazione nel romanzo italiano dell’Ottocento muove dall’idea (recentemente ribadita, tra gli altri, da Milan Kundera)¹ che il romanzo è caratterizzato da una straordinaria capacità d’inclusione e che quindi si apre naturalmente alla citazione, all’inserito nella forma continua della narrazione di materiali prelevati altrove: da altri romanzi, da altri generi letterari, da altri saperi. La citazione, nelle sue varie manifestazioni, può essere intesa, dunque, come una finestra segreta nel muro del romanzo.

Il progetto è di esaminare, attraverso approcci critico-metodologici differenti, le diverse modalità di riuso di materiali (soprattutto ma non solo letterari) – citazioni dirette e indirette, parodiche e non, volontarie e involontarie, echi, allusioni, vari tipi di intertestualità e riscrittura – in alcuni tra i maggiori romanzi italiani dell’Ottocento distribuiti lungo tutto il

* Si ringrazia la dottoressa Maddalena Rasesa per il prezioso aiuto nella revisione redazionale del fascicolo.

¹ Si veda M. Kundera, *Dialogo sull’arte del romanzo e Dialogo sull’arte della composizione*, in Id., *L’arte del romanzo*, trad. ital. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988, pp. 39-70 e pp. 103-140.

secolo. Lo scopo è documentare, nel secolo in cui il romanzo si afferma prepotentemente in Italia, i modi di riappropriazione della parola altrui, della sua risemantizzazione, della chiamata in causa di un testimone o di un'autorità per dare forza al proprio testo, della delega a un'altra voce, delle pratiche identificative del romanziere, del piacere della memoria esibita o celata al lettore.

Sono stati coinvolti studiosi di più generazioni e di diversa formazione e inclinazione metodologica. Non si pretende di giungere, quindi, a conclusioni univoche o facilmente catalogabili in un ordinato inventario di voci, attraverso indagini condotte secondo varie prospettive d'avvicinamento al testo ed esaminando romanzi che occupano l'intero volgere di un secolo, dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* a *Piccolo mondo antico*, dal 1802 al 1895. Modulando, insomma, più armonie sulla tastiera critica, si attraversano stagioni e sensibilità letterarie assai differenti sia storicamente (basti dire che lo stato nazionale nasce poco più che a mezza via tra le due date liminari); sia nell'atteggiamento nei confronti del genere romanzo, marginale (se non proprio assente) nella nostra tradizione colta agli inizi del secolo, ormai cruciale strumento dell'espressione artistica in prosa quando esso volge alla fine; sia nell'uso delle forme della citazione. Tutto ciò riteniamo costituisca un punto di forza del presente fascicolo: come ha detto qualcuno, “la bellezza del cosmo è data non solo dall'unità nella varietà, ma anche dalla varietà nell'unità”.²

Partiamo dall'*Ortis*, naturalmente. Quello che Ugo Foscolo chiamerà “*il libro del mio cuore* [...] scritto col mio sangue” già nella lettera a Melchiorre Cesarotti del 12 settembre 1802,³ nasce libro composto “d'altrui

² Cfr. U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p. 24.

³ Cfr. U. Foscolo, *Epistolario*, vol. I (Ottobre 1794 – Giugno 1804), a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 147.

libri a mosaico”,⁴ come sottolinea Cecilia Gibellini. La penna dunque è sì intinta nel proprio sangue, ma quel sangue si è alimentato con proteine e vitamine di molte letture, variamente metabolizzate. Assimilazione e appropriazione meditata di testi altrui generano la fitta rete intertestuale con cui è tramato l’*Ortis*, chiamato a misurarsi sia con il problema dell’invenzione di una moderna prosa di romanzo italiana sia con quello dei rapporti con la vivace tradizione europea del genere epistolare (questione che non si può esaurire certo con lo sbrigativo tradizionale rimprovero mosso a Foscolo di fare il verso a Goethe e a Rousseau, al *Werther* e alla *Nouvelle Héloïse*).⁵ È da aggiungere, come problema a quest’ultimo correlato, quello del filtrato travaso di missive personali di Ugo nel romanzo. In esso si condensa sia la specifica caratura letteraria dell’epistolario sentimentale di Foscolo, che scrive passionali lettere private già pensando a un loro riuso pubblico (e per inciso merita d’essere ribadito che Foscolo è uno dei più bravi scrittori di lettere d’amore di tutta la letteratura italiana), sia la confusione tra documenti di Ugo e documenti di Jacopo. Qualcosa di molto diverso, certo, ma comunque attinente la citazione o il riuso di materiale personale e biografico ritroveremo nelle pagine di *Piccolo mondo antico*. La vita dello scrittore resta il più importante deposito di materiali nella pratica artistica: quando si cita, in fondo, si cita sempre se stessi.

Tornando al mosaico “d’altrui libri”, merita attenzione il mutare del canone di riferimento tra 1798 e 1817, cioè tra la prima e l’ultima stesura dell’*Ortis*. E invero, lo mostra bene Gibellini, mutano anche l’intertestualità interna e nel complesso i procedimenti autocitatori. Nel

⁴ Cfr. Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 349 (ed. 1817).

⁵ Si veda, indicativamente, J. Rousset, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in Id., *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, trad. it. di F. Giaccone, Torino, Einaudi, 1976, pp. 81-120.

processo di continua ricostruzione del “libro del *suo* cuore” è significativo che il ruolo della letteratura di fine Settecento si ridimensioni in favore di un recupero degli scrittori antichi, perseguendo un disegno di classica eroicizzazione del personaggio e di eroica classicizzazione del romanzo. Certo, alcuni autori e alcune opere restano costantemente presenti con ruolo di punta in tutti gli *Ortis* (Dante, Petrarca, la Bibbia), e i riferimenti ad essi sono affatto funzionali alla narrazione, con alcune notevolissime rivisitazioni. Per ricordare un caso solo, non forse tra i più famosi: quando Foscolo scrive dello Jacopo del 1798 che legge a Teresa, nel corso d’un temporale, il passo dei *Dialoge des Diogenes von Sinope* di Christoph Martin Wieland⁶ sulla morte di Gliceria, fa qualcosa di più che una trasparente allusione all’episodio dantesco di Paolo e Francesca (e *en abîme* a tutta la letteratura di libri galeotti). Egli propone una rivisitazione originale, una variazione sul tema, che rispetto al passo dell’*Inferno* mette quasi specularmente ‘in situazione’ il ricordo di *eros* e *thanatos*. Pone una firma originale su una scena che si è ripetuta millanta volte, sempre uguale e sempre diversa.

Corrado Viola delimita il suo intervento entro i confini delle citazioni esplicite nei *Promessi sposi* (con occhio sempre attento al *Fermo e Lucia*). Una scelta per molti versi consentanea all’opzione intenzionalmente anticlassicistica di Alessandro Manzoni, quella del “libro per tutti”,⁷ capace di segnare, nella scrittura prosastica italiana, una cesura netta rispetto al passato nella chiave di una più larga capacità comunicativa, ridimensionando drasticamente e per principio i riferimenti d’ogni tipo alla tradizione letteraria. È eloquente che la medesima parola ‘citazione’

⁶ Tradotto in italiano col titolo *Socrate delirante o sia Dialoghi di Diogene di Sinope da un antico manoscritto*, traduzione dal tedesco, Colonia (ma Venezia), s. e., 1781.

⁷ Cfr. V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su “I Promessi Sposi”*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

compaia una sola volta in tutto il romanzo e con il ruolo, diciamo così, di metafora ironica sul valore stesso della citazione. Nel capitolo XIII, quando incontra e saluta “l’ufiziale” dei soldati spagnoli che hanno portato “il soccorso di Pisa”, Ferrer, infatti, *non* pronuncia una possibile citazione, ciceroniana e proverbiale, che evoca invece il narratore: “Era veramente il caso di dire: *cedant arma togae*; ma Ferrer non aveva in quel momento la testa a citazioni: e del resto sarebbero state parole buttate via, perché l’ufiziale non intendeva il latino”.⁸ La citazione non viene in mente al personaggio, il suo interlocutore non l’avrebbe capita: il narratore denuncia – ironicamente sì, ma fino a un certo punto – la vanità della citazione stessa.

In tale prospettiva la citazione dichiarata, elemento forte d’intenzionalità letteraria, assume nei *Promessi sposi* un ruolo particolare. Viola distingue due tipi di citazioni, a seconda che pertengano alla storia (nozionali, denotative), parecchie e nel complesso ascrivibili al “saggismo storiografico” del narratore, o all’invenzione (emozionali, connotative), meno numerose e invero più complesse. Mi soffermo rapidamente solo su queste ultime. Emblematico, certo, è il noto caso della ripresa del giudizio di Voltaire su Shakespeare, “un barbaro che non era privo d’ingegno”,⁹ che intende risuonare per “i venticinque lettori”¹⁰ netta presa di distanza dall’illuminista francese in sintonia con le posizioni filo-shakespeariane e antivoltairiane romantiche (August Wilhelm von Schlegel in testa). Ma forse è più interessante il caso di citazioni all’apparenza gratuite, come quella di un verso dei *Lombardi alla prima Crociata* di Tommaso Grossi,

⁸ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, Collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della Colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, p. 268 (XIII).

⁹ Cfr. *ivi*, p. 136 (VII).

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 25 (I).

“Leva il muso, odorando il vento infido”,¹¹ per un paragone tra il Griso inviato a Monza da don Rodrigo e un lupo affamato, timoroso e sospettoso a un tempo. Il paragone è ribadito iconograficamente nella Quarantana dalla vignetta di Francesco Gonin che precede immediatamente la citazione stessa e che Viola, persuadendoci, legge anche come emblema, caricaturale certo, del Griso (nome che è quasi perfetto anagramma, per inciso, di Grossi).¹²

Il caso di *Fede e bellezza*, opera singolare e senza eredi, si rivela cruciale all’altezza degli anni Quaranta anche riguardo all’argomento che qui c’interessa: e non credo mi faccia velo la passione di tommaseista. D’un canto perché nel romanzo di Niccolò Tommaseo agisce vigorosa non meno che in Foscolo (anzi, anche con ascendenza più o meno inconfessata nella prosa foscoliana) la memoria puntuale dei classici, italiani e latini in ispecie, con riguardo speciale a Virgilio e Dante; d’altro canto perché vi si presentano numerosi i prelievi dall’uso vivo toscano, particolarmente popolare e del contado, in chiave espressiva e non comunicativa come invece intende fare Manzoni con il fiorentino parlato dai colti nell’ultima edizione dei *Promessi sposi*, perfettamente coeva alla prima di *Fede e bellezza*: quei prelievi, per intendersi, riguardo ai quali Carlo Cattaneo punzecchiò beffardamente Tommaseo nella stroncatura di *Fede e bellezza* comparsa sul “Politecnico”.¹³

Risulta perciò preziosa l’indagine di Donatella Martinelli, che, compulsando con attenzione le postille fatte dal dalmata alla Ventisettana, incentra il suo contributo proprio sugli echi e sui prelievi, anche di singole

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 227 (XI).

¹² L’amico Viola mi perdonerà se rendo pubblica tra parentesi questa sua riflessione, che, per scrupolo e rigore, non ha voluto affidare allo scritto.

¹³ Si veda C. Cattaneo, *Fede e bellezza di Nicolò Tommasèo* (1840), in *Id.*, *Opere scelte*, A cura di D. Castelnuovo Frigessi, Torino, Einaudi, 1972, vol. II (*Scritti 1839-1846*), pp. 89-100.

tessere linguistiche, dai *Promessi sposi*. Tommaseo manifesta un tormentato rapporto col romanzo manzoniano, diviso fra l'ammirazione e il rifiuto di certe soluzioni narrative e linguistiche, oscillante tra emulazione e presa di distanza. La studiosa valorizza allora, con fini e originali riscontri specialmente riguardo alle pagine su Gertrude, il debito dialettico che Tommaseo contrae con *I promessi sposi* soprattutto nel primo libro di *Fede e bellezza* (l'autobiografia di Maria), perché per lui “i *Promessi sposi* non sono il romanzo di Renzo e Lucia, ma di Gertrude e del Principe”.

Sara Garau affronta le *Confessioni d' un Italiano* di Ippolito Nievo prestando attenzione alle strategie intertestuali del romanzo, con un occhio di riguardo alla questione, strettamente correlata a quella della citazione, delle differenti biblioteche di Nievo e del suo protagonista, Carlo Altoviti, cioè alle letture dell'autore e a quelle del personaggio-narratore. Alcuni punti meritano particolare attenzione: innanzi tutto i prelievi spregiudicati dagli storici (Giuseppe Cappelletti, Carlo Botta, Giuseppe Pecchio) condotti da Nievo. Si tratta di un reimpiego assai differente da quello nozionale-denotativo che opera Manzoni con la storiografia secentesca: l'operazione di Nievo, infatti, è volta a riscrivere un'intera cultura. Ciò richiama una *quaestio, vexata* sì ma sempre rilevante, che qui possiamo solo nominare: quella delle ragioni storiche e letterarie del più moderato successo del capolavoro di Nievo rispetto al romanzo manzoniano, tra le quali un ruolo non secondario hanno proprio i modi di riuso del materiale storico.

Parche risultano invece nelle *Confessioni* le citazioni letterarie, pur se di letteratura è tramato l'intero romanzo. Anzi, Garau rammenta che esso “aperto nel nome di Dante, si chiude [...] su quello di Foscolo”: un paradigma, diciamo così, nel quale non pare illecito ravvisare i termini di quell'ideale canone diacronico che fotograferà da par suo Francesco De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*, l'opera che qualcuno

provocatoriamente (ma neppure troppo, a ben vedere) ha definito uno dei maggiori romanzi del nostro Ottocento.¹⁴ Si pensi inoltre al Foscolo personaggio delle *Confessioni*, costruito con un “ridimensionamento diseroicizzante”¹⁵ rispetto al mito, e comunque alle memorie e reminiscenze foscoliane di cui è intessuto il romanzo, documento di un rapporto problematico con il poeta di Zante. E ricordiamo anche certi dettagli all’apparenza minori come il Carlino che legge Ariosto e la *Gerusalemme liberata* tra le mani di Clara, o la presenza nel canone nieviano di Giuseppe Giusti (“ingegno veramente dantesco”),¹⁶ la cui allora popolarissima poesia era ben presente agli orecchi dei lettori, come documentano gli stessi riscontri nel fogazzariano *Piccolo mondo antico*. Carlino, del resto, studia Virgilio animato da una vera e propria “religione dantesca”¹⁷ e proprio Dante è l’autore più citato nell’epistolario nieviano.¹⁸ Dante e Virgilio sono nomi che abbiamo già pronunciato riguardo a Foscolo e Tommaseo. Rispetto all’*Ortis* e a *Fede e bellezza* c’è però qui uno scarto, che è indizio d’un passaggio storico: soprattutto per quanto riguarda Dante, nella scrittura di Nievo sembra operare un citazionismo riconducibile principalmente a quella “memoria collettiva” dantesca¹⁹ che ritroveremo (sia pure meno accentuata) nel *Piccolo mondo antico* fogazzariano.

¹⁴ Si veda R. Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 17 e p. 20.

¹⁵ Cfr. G. Nicoletti, *Ugo Foscolo ‘personaggio’ fra Rovani e Nievo*, in Id., *Il ‘metodo’ dell’“Ortis” e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 197.

¹⁶ Cfr. I. Nievo, *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, in Id., *Scritti giornalistici*, a cura di U. M. Olivieri, Palermo, Sellerio, 1996, p. 76.

¹⁷ Cfr. Id., *Le Confessioni d’un Italiano*, edizione critica a cura di S. Casini, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1999, p. 633.

¹⁸ Si veda P. V. Mengaldo, *L’epistolario di Nievo: un’analisi linguistica*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 247-248.

¹⁹ Cfr. G. Contini, *Un’interpretazione di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 377.

Con *Dio ne scampi dagli Orsenigo* di Vittorio Imbriani si può ben dire che le varie declinazioni della citazione e del riuso si fanno elementi strutturali del romanzo, come emerge dal puntuale intervento di Sandra Carapezza. Imbriani cita molto, cita nei modi più diversi, cita davvero e cita per finta, riusa, forzandoli, codici e sottocodici linguistici, esibendo una varia e multiforme erudizione, ammiccante e straniante, ironica e in fondo pure autoironica, che non si limita alla dimensione letteraria. Pesca nei più diversi mari del sapere, coinvolgendo nella narrazione riferimenti alti e bassi, a testi durevoli ed effimeri, sublimi e infimi, spesso accostati per ottenere deflagrazioni espressionistiche. Anzi, se le citazioni letterarie per lo più non risultano necessarie al corso diegetico rientrando nel circuito d'affabulazione dell'io narrante, al contrario le citazioni non letterarie, vere e false, in ispecie da periodici, come per deliberato paradosso, agiscono attivamente nel racconto anche in chiave metaromanzesca. La rete fitta e intricata di 'parole rubate', letterarie e non solo, è uno degli strumenti principali con i quali Imbriani si confronta, anzi sfida il genere principe della modernità, il romanzo appunto. E lo fa da compiaciuto e arguto bastian contrario qual è, avverso a ogni moda e a ogni sciatta referenzialità, isolando il narratore in una sorta d'iperuranio tignoso rispetto alla materia narrata.

Riguardo alla forma romanzo, non solo il narratore gioca (molto) con la matrice appendicistica francese, quella cioè di maggiore successo di pubblico in quel volgere d'anni (*L'affaire Clémenceau* di Dumas fils è, per certi versi, una sorta di ipotesto del romanzo di Imbriani), ma, più sottilmente, mi pare, mette in discussione, più o meno consapevolmente, pure l'archetipo manzoniano. Imbriani stravolge il modello anche nella dinamica della relazione tra narratore e lettore. Riguardo a quest'ultima, infatti, la citazione è volta non a istituire un rapporto di complicità, simpatetico o fiduciario, tra narratore e lettore, ma di aperta presa in giro di

quest'ultimo. La citazione, cioè, oltre a fungere da “antidoto all'immedesimazione”, a far rifuggire da qualsiasi concessione a qualsivoglia patetismo, si fa strumento di esplicita ‘prevaricazione’ del narratore sul lettore: sottolinea e ribadisce beffardamente l'imperiosa superiorità dell'io narrante con ironica protervia.

Il lavoro di Gian Paolo Marchi insiste specialmente sull'intertestualità interna del *Mastro-don Gesualdo*, richiamando innanzi tutto le novelle *Rusticane* come “cartoni preparatori del grande affresco del *Mastro*”, senza dimenticare riferimenti puntuali ad altre novelle e al *Marito di Elena*. Una vera squisitezza del contributo di Marchi, critico verghiano di lungo corso, sta nell'individuazione della fonte del privilegio dei Traho della sepoltura “*una cum regibus*”²⁰ in un testo municipale siciliano di metà ottocento, le *Osservazioni sopra la storia di Catania cavate dalla storia generale di Sicilia del cavaliere Vincenzo Cordaro Clarenza*: nuova testimonianza della profonda e minuta cultura siciliana del narratore. Non meno rilevante è il ritornare di Marchi sulla discussione relativa al rapporto fra il testo di Verga e *Le anime morte* di Nikolaï Gogol e, diversamente – per parallelismo contrastivo – con *La morte di Ivan Il'ič* di Lev Tolstoj. Si tratta di questioni che implicitamente chiamano in causa un tema critico assai importante: quello dell'apertura europea procurata dal Verga maggiore alla nostra tradizione romanzesca, un'apertura che, altrimenti declinata, troviamo pure in D'Annunzio.

Particolarmente notevole, per l'assunto del nostro discorso, è l'individuazione di una tessera manzoniana (da aggiungersi a quella che si rinviene in *Pane nero* con riferimento ai celebri capponi di Renzo): “la ‘grembiata di fave’ che Bianca regala alla gna Grazia, considerata

²⁰ Cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1988, p. 1056.

eccessiva da don Ferdinando che rimprovera la sorella brontolando” è “più che probabile allusione” alla scena in cui fra Galdino si presenta per la cerca delle noci in casa di Agnese e Lucia nel capitolo III dei *Promessi sposi*. Il che, tra l’altro, risulta indicatore importante di come il romanzo manzoniano funzioni da vero e proprio ipotesto nella tradizione romanzesca italiana della seconda metà del secolo, svolgendo una funzione archetipica e di modello col quale confrontarsi in chiave emulativa, per analogia o per contrasto.

La questione dell’intertestualità, della citazione e del plagio è essenziale nella prosa romanzesca dannunziana, come ben evidenzia Raffaella Bertazzoli nel suo contributo, che muove appunto dalle accuse morali ed estetiche di plagio avanzate da Enrico Thovez per passare poi al *Mastro dei plagi dannunziani* compilato da Gian Pietro Lucini. Un’accusa, quella di plagio, che d’Annunzio non tanto respinge ma assorbe, rivendicando per sé, proprio nel *Piacere*, la necessità estetica dell’*imitatio*. Non sarebbe stato possibile, per eccesso di intertestualità, esaurire l’esemplificazione citazionistica nel *Piacere* e Bertazzoli opta allora per un’oculata scelta di esempi accuratamente calibrati, ripercorrendo la stessa storia compositiva del romanzo.

È una vertigine citazionistica, quella del *Piacere*, che non riguarda solo la letteratura ma anche le opere d’arte visiva, i trattati di storia e critica d’arte, le opere musicali. Con alcune speciali predilezioni, ove la musività risulta particolarmente funzionale alla narrazione: si pensi al ruolo del collezionismo orientaleggiante di Edmond e Jules de Goncourt (o al Paul Bourget di *Mensonges*) nelle descrizioni d’interni, o della pittura dei primitivi e dei primitivisti nei ritratti, del *Voyage en Italie* di Hippolyte Taine e dello stesso *Baedeker* per gli esterni. Nel romanzo di D’Annunzio, forse più che in ogni altro dell’Ottocento, gli strumenti della citazione nella più vasta gamma di manifestazioni sono esaltati al massimo grado nella

loro funzionalità espressiva e al tempo stesso narrativo-romanzesca.

Con *Piccolo mondo antico* siamo alla fine del secolo, ma i conti con Manzoni non sono ancora chiusi. Bene fa Tiziana Piras a partire dal discorso *Un'opinione di Alessandro Manzoni*, che è anche una riflessione sul genere romanzo, con evidenti ricadute proprio su *Piccolo mondo antico*. Fogazzaro, infatti, nel discorso non si limita a distinguere il suo modo di far romanzo rispetto a quello manzoniano relativamente alla rappresentazione dell'amore; egli riflette proprio sulle caratteristiche e le potenzialità del genere. L'argomentazione di Piras, perciò, verte essenzialmente su citazioni e allusioni a situazioni narrative che rimandano soprattutto a Manzoni, oltre che ad alcuni scrittori patriottici. Ma la studiosa rammenta pure i debiti verso la musica e il melodramma ottocenteschi (basti ricordare la *Pietra del paragone* di Gioacchino Rossini e Luigi Romanelli), fornendo non trascurabili documenti della fortuna del melodramma nel costituirsi di una memoria nazionale collettiva.

Di memoria collettiva credo si possa anche parlare riguardo alle citazioni di personaggi biblici in *Piccolo mondo antico*: una delle maggiori abilità di Fogazzaro è quella di porsi in sintonia con la sensibilità e la cultura del suo pubblico d'elezione, attraverso il riuso di conoscenze largamente condivise. Sono poi notevoli le sintonie con Nievo in chiave ironico-parodica (sulle quali agisce probabilmente la prossimità geografico-culturale) e quelle con il Foscolo dell'*Ortis* (si pensi alla prosa della corrispondenza di Franco all'interno del romanzo). Ed è presente Giusti, i cui versi Franco esplicitamente imita, come pure è presente Leopardi e, *si parva licet*, Alearo Aleari; mentre esplicita è la citazione di versi di Luigi Carrer, documento forse di cultura veneta prima che risorgimentale. Opportunamente, poi, Piras ricorda la citazione dei primi versi del popolare canto risorgimentale di Carlo Alberto Bosi *Addio, mia bella, addio (Il canto del volontario toscano)*. Si tratta infatti di una citazione fortemente

suggestiva, che fu tra l'altro abilmente ripresa da Mario Soldati nella sua riscrittura cinematografica del 1941: nel finale del film lo stacco d'inquadratura ripetuto tra Franco (Massimo Serato) che canta con i commilitoni sulla barca in partenza, e Luisa (Alida Valli) sulla riva del lago, sottolinea proprio i versi "Io non ti lascio sola, / ti resta un figlio ancor: / nel figlio ti consola / nel figlio dell'amor!" (assenti nel romanzo), annunciando la gravidanza di lei e quel "germe vitale"²¹ a cui lo scrittore solo accenna, nella chiusa del romanzo.

E poiché siamo all'ultima luce del tramonto del secolo, a un lustro dall'uscita della *Traumdeutung* di Sigmund Freud, (quella psicoanalisi che, come rileva argutamente Svevo scrivendo a Valerio Jahier il 10 dicembre 1927, è importante "più per i romanzieri che per gli ammalati"),²² registriamo in conclusione una apparentemente involontaria citazione autobiografica di Fogazzaro. Il nome anagrammato di Franco Maironi, "Mariano Fornic", che compare in un angolo del frontespizio del volume di "*Poesie italiane tratte da una stampa a penna*" di Giusti "stampato colla falsa data di Bruxelles, anzi di *Brusselle*",²³ è il nome del padre di Antonio, Mariano Fogazzaro appunto. È una piccola citazione privata a margine di un libro citato in un altro libro, che apre uno squarcio ermeneutico e ci fornisce un insegnamento metodologico, alla fine della nostra indagine a più voci sull'uso della citazione nel romanzo italiano dell'Ottocento.

²¹ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, edizione critica a cura di T. Piras, Venezia, Marsilio, 2014, p. 503.

²² Cfr. I. Svevo, *Epistolario*, Milano, dall'Oglio, 1966, p. 857.

²³ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 216.

Copyright © 2015

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies