

# 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. 6 / Issue no. 6

Dicembre 2012 / December 2012

***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. 6) / External referees (issue no. 6)***

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma La Sapienza)

Laura Bandiera (Università di Parma)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Elisabetta Menetti (Università di Bologna)

Rocco Mario Morano (University of Toronto Mississauga)

Pasquale Voza (Università di Bari Aldo Moro)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Un libello di citazioni. I “Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici”  
e la polemica fra Pietro Verri e l’abate Chiari*  
VALERIA TAVAZZI (Università di Roma La Sapienza) 3-29
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare (prima parte)*  
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 31-52
- Incesto travestito. “Sei personaggi.com” di Edoardo Sanguineti*  
JOLE SILVIA IMBORNONE (Università di Bari Aldo Moro) 53-74
- “Civis romana sum”. La Londra intertestuale di  
Bernardine Evaristo*  
SAMANTA TRIVELLINI (Università di Parma) 75-91

### MATERIALI / MATERIALS

- Echoes of Hylas and the Poetics of Allusion in Propertius*  
MARIAPIA PIETROPAOLO (University of Toronto) 95-107
- I “gravissimi autori” del “Fuggilozio”*  
SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano) 109-122
- Le parole degli altri. Due libri religiosi nella biblioteca  
di Guido Morselli*  
FABIO PIERANGELI (Università di Roma “Tor Vergata”) 123-135
- Stupr e pré. Giovanni Testori riscrive Iacopone da Todi*  
DANIELA IUPPA (Università di Roma “Tor Vergata”) 137-148

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] *“A Myriad of Literary Impressions”.*  
*L’intertextualité dans le roman anglophone contemporain,*  
Sous la direction de E. Walezak & J. Dupont, Saint-Estève,  
Presses Universitaires de Perpignan, 2010  
MARIA ELENA CAPITANI 151-158
- [recensione/review] *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle  
Ages and Renaissance,* edited by Y. Plumley, G. Di Bacco and S. Jossa,  
*Volume One: Text, Music and Image from Machaut to Ariosto,* Exeter,  
University of Exeter Press, 2011  
LUCA MANINI 159-164





RINALDO RINALDI

**“QUASHED QUOTATOES”.**  
**PER QUALCHE CITAZIONE IRREGOLARE**  
**(PRIMA PARTE)\***

“He always found it painfully difficult to say something choice and out of the ordinary ; and yet what a wealth of remembered phrase, what apt new coinages were always surging through his mind!”

Aldous Huxley, *Green Tunnels*

“È difficile resistere alla fascinazione dei rapporti, anche se alcuni possono essere del tutto casuali.”

Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*

Una citazione “sérieuse, mesurée et fidèle”,<sup>1</sup> anche quando implicita, è teoricamente sempre riconoscibile, comprensibile e interpretabile.<sup>2</sup> I casi irregolari tuttavia, a partire dalla crisi del classicismo rinascimentale e dal

---

\* La seconda e la terza parte del saggio saranno pubblicate nei prossimi numeri.

<sup>1</sup> Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 378.

<sup>2</sup> Si veda *ivi*, pp. 71-75.

grande esempio di Montaigne,<sup>3</sup> sono così numerosi da trasformarsi a loro volta in ‘regola’ paradossale. Quella che Antoine Compagnon ha definito citazione “brouillée”<sup>4</sup> proprio perché confonde le sue tracce e rende difficilmente percorribili le piste della lettura, citazione incompleta o truccata, alterata o infedele, indistinguibile o inflazionata, deviante o capricciosa, non si può insomma relegare ai margini del sistema come una semplice anomalia<sup>5</sup> proprio perché rappresenta la prassi più importante di tutta la scrittura subentrata al classicismo, dalla sperimentazione barocca al modernismo, fino ai giochi del postmoderno. Borges e Joyce, che Compagnon alla fine del suo libro ci presenta come i grandi maestri di questa prassi perversa della citazione,<sup>6</sup> sono diventati ormai l’anormale norma. E anche in questo caso l’illeggibilità è solo relativa, poiché molto spesso i testi contengono degli strumenti di certificazione, che in gradi diversi garantiscono la pertinenza dei riferimenti occultati o deformati, in una sorta di auto-legittimazione del gesto di chi ha citato. Gli appunti che seguono esplorano alcuni esempi e altrettante categorie di questo esercizio irregolare della citazione, senza rinunciare alle possibilità di una verifica e al rischio di ‘una’ lettura.

### 1. *Dislocazione e ‘pastiche’: da Meredith a Beerbohm*

Pochi mesi dopo la morte di William Makepeace Thackeray, in una nota del suo romanzo *Can You Forgive Her?* (1864-1865), Anthony Trollope dichiara di aver preso a prestito il nome del personaggio Cinquebars dall’ammirato collega:

---

<sup>3</sup> Si veda ivi, pp. 284-313.

<sup>4</sup> Cfr. ivi, p. 357.

<sup>5</sup> Si veda ivi, pp. 362-364.

<sup>6</sup> Si veda ivi, pp. 370-382 e pp. 392-393.

"Ah, my friend [Thackeray], from whom I have borrowed this scion of the nobility! Had he been left with us he would have forgiven me my little theft, and now that he has gone I will not change the name."<sup>7</sup>

L'origine di questo nome parlante, ben adatto al gruppo di appassionati "sportsmen" qui descritto da Trollope,<sup>8</sup> risale dunque alle famose pagine di *Vanity Fair* e ancor prima al racconto del 1840 *A Shabby Genteel Story*, dove il giovane Lord Cinqbars incarnava già il tipo del vano aristocratico. La citazione esplicita è dunque un omaggio, che segnala la presenza di numerosi altri prestiti non dichiarati (soprattutto onomastici), in questo e in altri romanzi del cronista del Bassetshire.<sup>9</sup>

Altrettanto esplicita e diretta, nel medesimo *Can You Forgive Her?*, è una citazione inversa, rivolta cioè non all'ossequio bensì alla polemica, per capovolgere l'opinione del collega Nathaniel Hawthorne sulle donne inglesi non più giovani:

"She was tall and of fine proportion, though by no means verging to that state of body which our excellent American friend and critic Mr. Hawthorne has described as *beefy* and has declared to be the general condition of English ladies of Lady Monk's age. Lady Monk was not beefy. She was a comely, handsome, upright dame – one of whom, as regards her outward appearance, England might be proud [...]"<sup>10</sup>

Trollope si riferisce a una pagina dell'ultimo libro pubblicato dallo scrittore americano, *Our Old Home: A series of English Sketches* del 1863, scritto durante i suoi soggiorni consolari a Londra dal 1853 al 1858 e dal 1859 al 1860:

"I have heard a good deal of the tenacity with which English ladies retain their personal beauty to a late period of life; but [...] it strikes me that an English lady of fifty is apt to become a creature less refined and delicate, so far as her physique goes, than anything that we Western people class under the name of woman. She has an awful ponderosity of frame, not pulpy, like the looser development of our few fat women, but

---

<sup>7</sup> A. Trollope, *Can You Forgive Her?*, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1968, p. 203 (chapter XVI).

<sup>8</sup> Un cancello a cinque barre, ostacolo destinato solo ai cavalieri provetti.

<sup>9</sup> Si veda R. H. Super, *The Chronicler of Bassetshire. A Life of Anthony Trollope*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 1988, pp. 164-168..

<sup>10</sup> A. Trollope, *Can You Forgive Her?*, cit., pp. 421-422 (chapter XXXIII). Sottolineatura nostra.

massive with solid *beef* and streaky tallow; so that (though struggling manfully against the idea) you inevitably think of her as made up of steaks and sirloins.”<sup>11</sup>

Se paragonati a questi due casi, chiari e netti, di citazione che comunica una sintonia o una dissonanza rispetto alla propria fonte, molti altri esempi esibiscono invece una forte dose di ambiguità proprio nel rapporto fra autore citante e autore citato. Il reimpiego può infatti essere obliquo e sfumato, oscillare fra positivo e negativo, anche quando una citazione appare esplicita e munita di regolamentari virgolette: uno scrittore, insomma, può impiegare solo in parte il testo altrui, trasformandone in vario grado la connotazione, spostando i significati d'origine su un altro piano o addirittura applicando le parole citate a un'intenzione semantica completamente estranea. In quest'ultima circostanza il procedimento rasenta la provocazione e al tempo stesso la parodia del testo citato, che non pare venga preso sul serio.

Un caso esemplare, anche perché questa scelta di arbitrario straniamento della citazione vi è apertamente dichiarata, è una pagina pubblicata da Max Beerbohm nel 1909<sup>12</sup> al penultimo posto della sua raccolta di articoli *Yet Again*: il pezzo si intitola 'Ho-Tei'. A *Coloured Drawing by Hokusai* ed appartiene alla seconda sezione del volume dedicata a elegantissime *ekphraseos* (*Words for Pictures*). Questo è il disegno<sup>13</sup> del famoso pittore giapponese Katsushika Hokusai<sup>14</sup> (1760-1849) descritto nel testo:

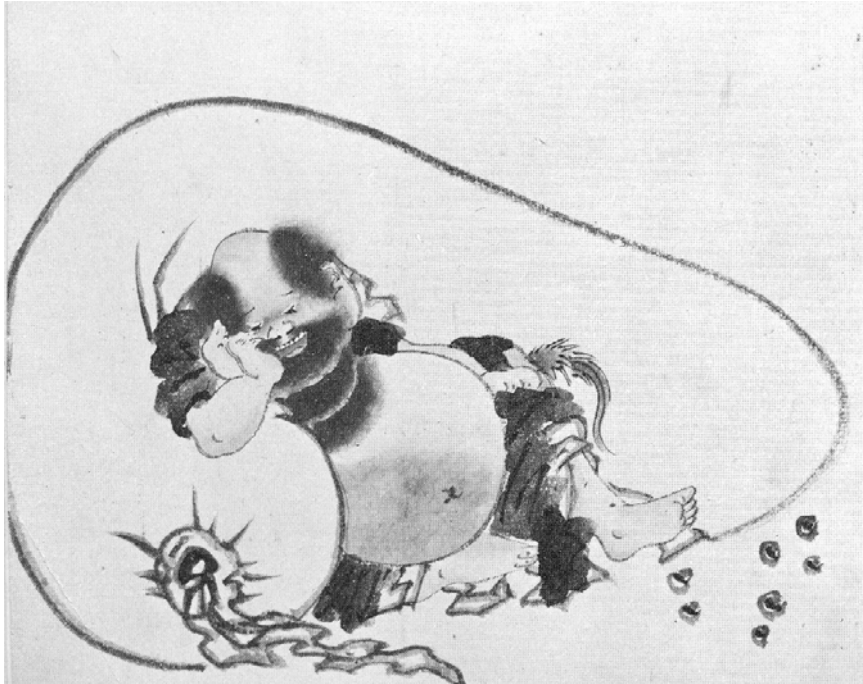
---

<sup>11</sup> N. Hawthorne, *Our Old Home: A Series of English Sketches*, Columbus, Ohio State University Press, 1970, p. 48 (sottolineatura nostra) e si veda ivi, pp. 48-50. La pagina rielabora, smussandone le punte più caricaturali, due passi dei diari inglesi dell'autore, in data 24 settembre 1853 e 26 settembre 1854. La pubblicazione parziale e postuma dei diari è successiva rispetto al romanzo di Trollope (nell'"Atlantic Monthly" del 1866 e in volume nel 1870), ma conviene ricordare anche il passo del 17 settembre 1855, dove si incontra l'esatto avverbio impiegato da Trollope: " [...] after becoming accustomed to the *beefy* rotundity and coarse complexions of the full-fed English dames". Cfr. Id., *The English Notebooks 1853-1856*, Edited by Th. Woodson – B. Ellis, Anna Arbor (Michigan), Ohio State University Press, 1997, p. 41, p. 133 e p. 345 (sottolineatura nostra).

<sup>12</sup> L'articolo era già stato pubblicato col titolo *Words for a Drawing by Hokusai* in *The May Book*, Compiled by Mrs. Aria [Eliza Davis], in aid of Charing Cross Hospital, Macmillan & Co., London, 1901. La versione definitiva presenta qualche variante significativa: si veda J. Felstiner, *The Lies of Art. Max Beerbohm's Parody and Caricature*, London, Victor Gollancz, 1973, p. 68.

<sup>13</sup> Citiamo l'immagine pubblicata ivi, p. 10 (IV). Il disegno è al Victoria and Albert Museum (London).





E questa è l'*ekphrasis* che apre la prosa di Beerbohm, convinto come il suo maestro Oscar Wilde che “all works of art are either poems or pictures, and the best both at once”:<sup>15</sup>

“What monster have we here? Who is he that sprawls thus, ventrivotund, against the huge oozing wine-skin? Wide his nose, narrowly-slit his eyes, and with little teeth he smiles at us through a beard of bright russet – a beard soft as the russet coat of a squirrel, and sprouting in several tiers according to the several chins that ascend behind it from his chest. Nude he is but for a few dark twists of drapery. One dimpled foot is tucked under him, the other cocked before him. With a bifurcated fist (such is his hand) he pillows the bald dome of his head. He seems to be very happy, sprawling here in the twilight. The wine oozes from the wineskin ; but he, replete, takes no heed of it. On the ground before him are a few almond-blossoms, blown there by the wind. He is snuffing their fragrance, I think.”<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Il 22 giugno 1901 Beerbohm aveva dedicato un articolo alla “brief season” dell’“Imperial Court Theatre of Tokio” in scena al Criterion. Si veda M. Beerbohm, *Almond Blossom in Piccadilly Circus*, in Id., *Around Theatres*, London, Rupert Hart-Davis, 1953<sup>3</sup> (1<sup>a</sup> ed. 1924), pp. 155-158.

<sup>15</sup> Cfr. O. Wilde, *The Letters*, edited by R. Hart-Davis, London, Rupert Hart-Davis, 1962, p. 576 (lettera a Beerbohm del 28 maggio 1897).

<sup>16</sup> Id., ‘*Ho-Tei*’. *A coloured drawing by Hokusai*, in Id., *Yet Again*, London, William Heinemann, 1923<sup>2</sup>, p. 292.

L'autore respinge subito la natura tradizionalmente divina del personaggio ("god of increase, god of the corn-fields and rice-fields") poiché gli sembra "far too fat to care for humanity, too gross to be divine";<sup>17</sup> e preferisce vedere in "this glutton [...] not less admirable than Pheidias' Hermes or the Discobolus himself"<sup>18</sup> la quintessenza ovvero "the perfect type of fatness":

"It is the beauty of real fatness – that fatness which comes from within, and reacts on the soul that made it, until soul and body are one deep harmony of fat ; that fatness [...] which makes a man selfish, because there is so much of him, and venerable, because he seems to be a knoll of the very globe we live on [...]."<sup>19</sup>

Lo spunto era già in una pagina del *Piacere* di Gabriele D'Annunzio (1889) che Beerbohm non cita, anche se era probabilmente nota al futuro autore della caricatura *Paderewski signor D'Annunzio Moon Stars*<sup>20</sup> e all'ammirato visitatore del Vittoriale.<sup>21</sup> D'Annunzio, infatti, aveva modellato sullo stesso disegno di Hokusai (citandolo) un personaggio di giapponese caratterizzato dalla pinguedine e dal vino:

"Era un segretario della Legazione giapponese, piccolo di statura, giallognolo, con i pomelli sporgenti, con gli occhi lunghi e obliqui, venati di sangue, su cui le

---

<sup>17</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 293.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 294 e sopra cfr. p. 295. La fascinazione per il grasso 'mostruoso' sarà ripresa altrove: "Most of the men, by some subtle stress of their ruling passion, have grown so monstrously fat, and most of the women so harrowingly thin. The rest of the women seem to be marked out for apoplexy, and the rest of the men to be wasting away. One feels that anything thrown at them would be either embedded or shattered, and looks vainly among them for a person furnished with the normal amount of flesh. Monsters they are, all of them, to the eye [...]" (cfr. *Id.*, *James Pethele* (1912), in *Id.*, *Seven Men and Two Others*, With an Introduction by Lord D. Cecil, C.H., London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1966, pp. 97-98.

<sup>20</sup> Si veda *Id.*, *A Survey*, London, Heinemann, 1921.

<sup>21</sup> La visita avvenne all'inizio del 1938: si veda J. Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio. Arcangelo ribelle*, trad. ital. Roma, Carocci, 1999, p. 379.

palpebre battevano di continuo. Aveva il corpo troppo grosso in paragon delle gambe troppo sottili; e camminava con le punte de' piedi in dentro, come se una cintura gli stringesse forte le anche. [...]

Andrea si mise a ridere.

– Cavaliere Sakumi, noi siamo i taciturni. Scuotiamoci!

All'asiatico scintillarono di malizia i lunghi occhi, ancor già rosseggianti sul rossor fosco che i vini gli accendevano ai pomelli. Fino a quel momento, egli aveva guardato la duchessa di Scerni, con l'espressione estatica d'un bonzo che sia nel conspetto della divinità. La sua larga faccia, che pareva uscita fuori da una pagina classica del gran figuratore umorista O-kou-sai, rosseggiava come una luna d'agosto, tra le catene de' fiori."<sup>22</sup>

Invece di ricordare D'Annunzio, Beerbohm inserisce nel suo testo una fitta rete di riferimenti alla pittura (*Monna Lisa*, Velasquez), alla scultura (Fidia, il *Discobolo*) alla letteratura (Sancho Panza) e persino alla politica (Bismarck), associando questa sua interpretazione beffardamente allegorica del disegno giapponese alla maniera raffinatissima di Walter Pater.<sup>23</sup> Il testo cita infatti una famosa pagina di *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* dedicata proprio a *Monna Lisa*:

“It is a beauty,’ like that of Mona Lisa, ‘wrought out from within upon the flesh, the’ *adipose* ‘deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions.’ It is the beauty of real fatness—that fatness which comes from within, and reacts on the soul that made it, until soul and body are one deep harmony of fat [...].”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> G. D'Annunzio, *Il piacere*, in Id., *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1968<sup>7</sup>, vol. I, p. 44 e p. 49.

<sup>23</sup> Per il rapporto di Beerbohm con Pater, a cominciare dagli scatti parodici di *A Defence of Cosmetics* (1894) e dal “diminuendo” di *Be it Cosiness* (1896), si veda J. G. Riewald, *Sir Max Beerbohm Man and Writer. A Critical Analysis with A Brief Life and a Bibliography*, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1953, pp. 49-50, p. 71, p. 178; e D. Cecil, *Max. A Biography*, London, Constable, 1964, pp. 149-150, p. 373.

<sup>24</sup> M. Beerbohm, *'Ho-Tei'. A coloured drawing by Hokusai*, cit., pp. 293-294 (sottolineatura nostra). La citazione tra virgolette è di W. Pater, *Leonardo da Vinci, "homo minister et interpret naturae"* (1<sup>a</sup> ed. 1869), in Id., *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1<sup>a</sup> ed. 1873), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1980, p. 98.

L'intenzione evidentemente parodica – sovrapporre il sublime Leonardo a una personificazione della “real fatness” – è clamorosamente segnalata dall’inserimento della parola “adipose”<sup>25</sup> nel bel mezzo della frase di Pater: questa minima deformazione della fonte citata, secondo le buone regole della parodia, si fa gioco dell’*ekphrasis* leonardesca riprendendola quasi letteralmente ma spostandola su un altro piano semantico.<sup>26</sup> L’effetto di straniamento inoltre si accentua, se consideriamo l’immagine del “self-centered sage”<sup>27</sup> Ho-Tei come una maligna allusione alla “complacent aesthetic appreciation” dello stesso Pater e di George Moore, secondo un brillante suggerimento di John Felstiner.<sup>28</sup>

Qualcosa di simile, ma con provocazione infinitamente maggiore nella misura in cui egli dichiara apertamente la sua indifferenza alla fonte, Beerbohm realizza nella seconda (ma nell’ordine è la prima) citazione di ‘Ho-Tei’. *A Coloured Drawing by Hokusai*. È un frammento del romanzo di George Meredith *Beauchamp’s Career* (1897), che anche in questo caso l’articolo esibisce con tanto di virgolette (e con qualche lieve differenza), associando Ho-Tei a un oggetto contemplato dalla coppia dei protagonisti durante una gita in barca:

“Looking at him, one is reminded of that over-swollen monster gourd which to young Nevil Beauchamp and his Marquise, as they saw it from their river-boat, ‘hanging heavily down the bank on one greenish yellow cheek, in prolonged contemplation of its image in the mirror below,’ so sinisterly recalled M. le Marquis. But to us this ‘self-adored, bald Cupid’ has no such symbolism, and we revel as whole-

---

<sup>25</sup> Citando nel titolo di un suo articolo la frase di un collega, Beerbohm ha commentato: “This phrase was not coined by me; I never alliterate” (cfr. M. Beerbohm, “*The Drama of the Dustbin*”, in Id., *Around Theatres*, cit., p. 122). E in effetti, anche nel caso di Pater, la giocosa allitterazione “adipose ‘deposit’” sembra nascere in modo perversamente parassitario dal corpo stesso dell’autore citato.

<sup>26</sup> Si veda, per questa definizione di parodia, G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 24.

<sup>27</sup> Cfr. M. Beerbohm, ‘Ho-Tei’. *A coloured drawing by Hokusai*, cit., p. 292.

<sup>28</sup> Cfr. J. Felstiner, *The Lies of Art. Max Beerbohm’s Parody and Caricature*, cit., p. 68 (in particolare su Pater si veda p. 62 e pp. 66-71).

heartedly as he in his monstrous contours. 'I am very beautiful,' he seems to murmur. And we endorse the boast."<sup>29</sup>

In Meredith la bella Renée, grande e unico amore del protagonista Nevil, dovrà sposare per convenienza l'anziano marchese de Rouaillout. Nel capitolo VIII (*A Night on the Adriatic*) gli innamorati stanno per iniziare un'escursione in laguna per passare la notte e vedere all'alba Venezia dal largo; il peschereccio è appena salpato quando sul pontile appare il marchese, reduce da un lungo viaggio per incontrare la fidanzata ma non abbastanza pronto a imbarcarsi:

"The marquis was clad in a white silken suit, and a dash of red round the neck set off his black beard; but when he lifted his broad straw hat, a baldness of sconce shone. There was elegance in his gestures [...] He had the habit of balancing his body on the hips, as if to emphasize a juvenile vigour, and his general attitude suggested an idea that he had an oration for you [...] the youthful standard he had evidently prescribed to himself in his dress and his ready jerks of acquiescence and delivery might lead a forlorn rival to conceive him something of an ogre straining at an Adonis."<sup>30</sup>

Questa rapida istantanea del rivale colta dal mare, mentre la barca scivola via, si ripete nel capitolo XXV citato da Beerbohm (*The Adventure of the Boat*), con perfetto parallelismo. È passato del tempo, Nevil e Renée si rivedono, la donna è ormai sposata ma gioca col fuoco accettando le *avances* del giovane conte Henri d'Henriël; quest'ultimo, al momento di salire in barca per traversare un fiume, cerca di sostituirsi a Nevil come accompagnatore della dama e finisce in acqua, mentre la barca anche questa volta scivola via portando con sé gli innamorati.<sup>31</sup> E a questo punto, mentre Nevil rema con furia per allontanarsi dal luogo dell'incidente e Renée si fa travolgere dal senso di colpa (ci sarà un duello), appare l'oggetto incongruo eppure perfettamente pertinente alla situazione:

<sup>29</sup> M. Beerbohm, 'Ho-Tei'. A coloured drawing by Hokusai, cit., p. 293.

<sup>30</sup> G. Meredith, *Beauchamp's Career*, London, Constable, 1909, pp. 64-65.

<sup>31</sup> Si veda ivi, pp. 229-230.

“Beauchamp gave up rowing. As he rested on the sculls, his head was bent and turned toward the bank. Renée perceived an over-swollen monster gourd that had strayed from a garden adjoining the river, and hung sliding heavily down the bank on one greenish yellow cheek, in prolonged contemplation of its image in the mirror below. Apparently this obese Narcissus enchained his attention. [...]

‘It was exactly here,’ said he, ‘that you told me you expected your husband return.’”<sup>32</sup>

Meredith indugia lungamente su quello che Beerbohm chiamerà un sinistro simbolismo, legato alla *silhouette* e alla vanità del vecchio marchese:

“He set the boat swaying from side to side, and at once the hugeous reflection of that conceivably self-enamoured bulk quavered and distended, and was shattered in a thousand dancing fragments, to re-unite and recompose its maudlin air of imaged satisfaction.

She began to have a vague idea that he was indulging grotesque fancies.

Very strangely, the ridiculous thing, in the shape of an over-stretched likeness, that she never would have seen had he indicated it directly, became transfused from his mind to hers by his abstract, half-amused observation of the great dancing gourd – that capering antiquity, lumbering volatility, wandering, self-adored, gross bald Cupid, elatest of nondescripts! [...] and when he amazed her with a straight look into her eyes, and the words, ‘Better let it be a youth – and live, than fall back to that!’ she understood him immediately [...].”<sup>33</sup>

Niente di tutto questo in ‘*Ho-Tei*’, se non appunto la brutale negazione del significato del testo di origine (“to us this ‘self-adored, bald Cupid’ has no such symbolism”) e insieme il suo adattamento forzoso all’occasione di partenza tutta diversa, il disegno di Hokusai interpretato come un mistico archetipo di “fatness” (“we revel as whole-heartedly as he in his monstrous contours. ‘I am very beautiful,’ he seems to murmur. And we endorse the boast”). Beerbohm non solo occulta il probabile spunto offerto da D’Annunzio, ma trasforma la citazione di Meredith in qualcosa

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 232.

<sup>33</sup> Ibidem.

d'altro sotto i nostri occhi: la usa né più né meno come una finta citazione o meglio un *pastiche* di Meredith.<sup>34</sup>

Questa irriverenza nei confronti del grande romanziere è del resto spiegata, se non giustificata, da qualche precedente. Sulle pagine della "Saturday Review" Beerbohm pubblica nel 1896 uno dei suoi primi *pastiches* e lo dedica all'autore di *The Egoist*, ripubblicandolo con qualche ampliamento e variazione con il titolo *Euphemia Clashthought: An Imitation of Meredith* (in rivista l'eroina si chiamava Aphasia Gibberish)<sup>35</sup> nel volume del 1912 *A Christmas Garland* che raccoglie sue vecchie e nuove parodie.<sup>36</sup> Mentre dichiara in quest'occasione di aver seguito l'esempio del giovane Stevenson, che "in one of his essays, tells us how he 'played the sedulous ape' to Hazlitt, Sir Thomas Browne, Montaigne, and other writers of the past";<sup>37</sup> l'autore fa tuttavia un'eccezione proprio per Meredith, accompagnando la parodia a un rispettoso gesto di omaggio sia pure distanziato nel tempo.<sup>38</sup> La pagina infatti, l'ultima della serie, è introdotta da questa nota:

---

<sup>34</sup> Alla citata miscellanea del 1901, che ospitava l'*ekphrasis* di Hokusai firmata da Beerbohm, aveva collaborato lo stesso Meredith insieme ad altri autori parodiati dal giovane Max, come Henry James e Thomas Hardy.

<sup>35</sup> Si veda M. Beerbohm, *The Victory of Aphasia Gibberish*, in "Saturday Review", First Illustrated Supplement, Christmas 1896, pp. 11-11.

<sup>36</sup> Una parodica allusione a Meredith è anche nell'unico romanzo di Beerbohm uscito nel 1911: si veda Id., *Zuleika Dobson*, London, Heinemann, s. d. (la nota prefatoria di questa edizione è datata 1946), p. 47.

<sup>37</sup> Cfr. Id., *A Christmas Garland* (1<sup>a</sup> ed. 1912), New York, Dutton, 1922, p. 1. Il riferimento è a R. L. Stevenson, *Memories and Portraits*, in Id., *Memories and Portraits, Memoirs of Himself, Selections from his Notebook*, London, Heinemann, 1924, p. 29.

<sup>38</sup> Un'altra parodia inserita nel volume (*The Mote in the Middle Distance*) è dedicata a un autore ammirato dal parodista: Henry James. Per le opinioni critiche di Beerbohm su Meredith si veda J. G. Riewald, *Sir Max Beerbohm Man and Writer. A Critical Analysis with A Brief Life and a Bibliography*, cit., p. 177 e soprattutto D. Cecil, *Max. A Biography*, cit., pp. 209-210 e p. 260.

“It were not, as a general rule, well to republish after a man's death the skit you made of his work while he lived. Meredith, however, was so transcendent that such skits must ever be harmless, and so lasting will his fame be that they can never lose what freshness they may have had at first. So I have put this thing in with the others, making improvements that were needed.— M.B.”<sup>39</sup>

Qualche anno dopo, peraltro, Beerbohm inserirà nel suo *Felix Argallo and Walter Ledgett*, scritto nel 1927 e destinato a completare la raccolta di ritratti immaginari *Seven men* (uscita nel 1919 e ripubblicata nel 1950 col titolo appunto *Seven men and two others*), un brillante *pastiche* ispirato alle lettere di Meredith che erano state pubblicate qualche anno prima a cura del figlio. Il pezzo, splendida rappresentazione umoristica dell'ambiente letterario londinese e oxfordiano “in the 'nineties”,<sup>40</sup> racconta la storia dello scrittore Ledgett che raggiunge il successo grazie alla pubblicazione di alcune lettere elogiative che il suo amico Beerbohm scrive e fa firmare all'illustre collega Argallo. Questi falsi intendono rispondere alla pubblicazione degli epistolari di personaggi famosi come Robert Stevenson, Coventry Patmore, Henry Irving e appunto Meredith, che rivelano una “constant persecution of Ledgett by the mighty dead”.<sup>41</sup> Ma anche le lettere denigratorie (debitamente citate) sono una falsificazione, non più del Beerbohm personaggio ma del Beerbohm autore che le ha confezionate appunto come dei *micro-pastiches*. Ecco il magistrale frammento *à la manière de Meredith*:

“ [...] I began now to believe there was a conspiracy among the Fates that all Ledgett's failures to please great men should ultimately brought to light. I wished great men would not die. I wished the if die they must their letters should be destroyed. And when, in the Spring of 1912, the Letters of George Meredith were given to us, it was with a deep groan that I beheld these words at the end of a letter written in 1889 to Leslie Stephen: — ‘Yesterday an eager homunculus named L—— struck foot across this

<sup>39</sup> M. Beerbohm, *A Christmas Garland*, cit., p. 189.

<sup>40</sup> Cfr. Id., *Felix Argallo and Walter Ledgett*, in Id., *Seven Men and Two Others*, cit., p. 161.

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, p. 167.



threshold, sputtering encomiastic cackle. He wanted me to be guest of honour at some festal junket in town. Such are the signs that England has heard of one's existence. I salaam'd him off, but he was not an easy goer."<sup>42</sup>

Non troppo diversa era stata la delicata irrisione che Beerbohm aveva affidato qualche anno prima all'immagine, inserendo nella sua famosa serie di caricature *Rossetti and His Circle* (1922) quella intitolata *Rossetti insistently exhorted by George Meredith to come forth into the glorious sun and wind for a walk to Hendon and beyond*:<sup>43</sup>



<sup>42</sup> Ivi, pp. 166-167.

<sup>43</sup> Citiamo l'indirizzo <[www.victorianweb.org/authors/mb/dgcircle13.html](http://www.victorianweb.org/authors/mb/dgcircle13.html)>. Una precedente caricatura a colori di Meredith risale al 1896: si veda Id., *Our First Novelists*, in "Vanity Fair", supplement 24 september 1896 (ristampata in Id., *Max's Nineties*, With an Introduction by O. Lancaster, London, Rupert Hart-Davis, 1958).

Questa caricatura non fa che riprendere un frammento dell'incompiuto romanzo *The Mirror of the Past*,<sup>44</sup> iniziato da Beerbohm nel 1913 e riesumato tardivamente nel 1955:

“ [...] Rossetti, the very sedentary Rossetti, found Meredith, with his great love of wind and weather, rather a trial. Rossetti had said one day dolefully, ‘He’s always coming in early in the afternoon, just as I’m beginning to paint well. – “Glorious weather, Rossetti!” he cries. “Come out for a stretch with me – do you all the good in the world!” He always seems to be going to Hendon, and he always brings out the name as though it were a name to conjure with – something sacred, irresistible; Mecca: the Promised Land. – I say to him, Meredith, if you brought Hendon to me in your hand, I wouldn’t look at it. – Or I say, Look here, my dear fellow: this is an easel, this is a canvas, this is a palette, and this is *me* – just getting into my stride. Go and get into yours, by all means. *I don’t* ask you to sit down and help me paint this picture. Why should you want me to assist you in trapesing to Hendon? Once and for all, Meredith, Hendon be damned! – For a moment he has a puzzled look, then he throws back his head, laughs that great laugh of his, and swings out the studio, banging the door behind him. I never dare ask him not to bang the door, because then he’d tell me that if I took exercise I shouldn’t have nerves. And I should have to explain that I’d much rather jump an inch or two off my chair than walk ten miles or whatever the confounded distance to Hendon is.’”<sup>45</sup>

Ma a sua volta la pagina è una citazione discretamente velata, poiché la passione per le passeggiate all’aria aperta e le raccomandazioni igienistiche a Rossetti risultano anche da una lettera del gennaio 1909 che Meredith aveva scritto a “the Editor of the ‘English Review’”, compresa nell’epistolario del 1912 già ricordato e perversamente imitato da Beerbohm:

“What I must have said to some friend was that Rossetti habits were ruinous for his health, and I mentioned the plate of thick ham and fried eggs, taken at once on the descent from his bedroom. I ventured to speak to him of the walk of at least a mile

---

<sup>44</sup> Sul quale si veda J. Felstiner, *The Lies of Art. Max Beerbohm’s Parody and Caricature*, cit., pp. 72-74.

<sup>45</sup> M. Beerbohm, *Hethway Speaking (Sunday, 25 December, 1955)*, in Id., *Mainly on the Air*, New enlarged edition, London – Melbourne – Toronto, Heinemann, 1957 (1<sup>a</sup> ed. 1946), pp. 110-111.

before this trying meal. But he disliked physical exercise, and he was wilful, though he could join in a laugh at his ways. The main point is that he came down with a head full of his work, and, not to be disturbed during the day, he chose a dish that would sustain him through it. The system could not continue for long, of which I had the sorrowful prognostic. Devotion to his work in contempt of our nature killed him."<sup>46</sup>

Non è allora un caso se nel 1942 il più bel volume autobiografico di Sigfried Sassoon, *The Weald of Youth*, si apre sulla nostalgica reminiscenza di una passione adolescenziale e puramente letteraria per la poesia e i romanzi di Meredith ("The magnetism of Meredith"),<sup>47</sup> raccontando poi l'analoga infatuazione per la prosa di Pater, "by whom Meredith had been pervasively superseded" nel "capricious microcosm"<sup>48</sup> intellettuale dell'autore; ma culmina proprio sull'evocazione affettuosa ed entusiastica di *A Christmas Garland* durante una serata in casa di Edmund Gosse. Passando dal 1910 al 1914 e dall'appassionato Meredith al "dear delicious Max",<sup>49</sup> è tutto un mondo che scompare mentre un altro emerge alla luce: la modernità è incarnata dal tragico eroismo bellico ma al tempo stesso dal sorriso della parodia, non dall'ambiguità metafisica di Proust o di Joyce (abborriti dall'anziano Gosse) ma da quella più distaccata dell'elegantissimo Beerbohm.<sup>50</sup> Poiché d'ora in poi la letteratura non può essere altro che la

---

<sup>46</sup> G. Meredith, *Letters*, Collected and edited by His Son, London, Constable, 1912, vol. II (1882-1909), pp. 631-632

<sup>47</sup> Cfr. S. Sassoon, *The Weald of Youth*, London, Faber and Faber, 1942, p. 30 (su Meredith si veda pp. 29-32 e p. 176).

<sup>48</sup> Cfr. *ivi*, p. 332 (su Pater si veda pp. 32-35).

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, p. 182 (su Beerbohm si veda pp. 181-182). Una scena esattamente identica è rievocata da Sassoon nel suo diario per l'anno 1922: si veda *Id.*, *Diaries 1920-1922*, Edited and introduced by R. Hart-Davis, London – Boston, Faber and Faber, 1981, p. 165.

<sup>50</sup> Qualcosa del genere avviene anche nell'evoluzione del giudizio dello stesso Beerbohm sulla narrativa di Meredith, come testimonia una bella lettera del 18 maggio 1920 all'amico Reggie Turner: la rilettura di *The Adventurs of Harry Richmond* dopo venticinque anni conferma infatti l'entusiasmo giovanile a spese del povero Henry James ("What a book! What swiftness and beauty and strength! It is the flight of a young golden eagle high across seas and mountains – beholding which, one likens H.J. to a very old mole burrowing very far down under a very poky back-garden in South Kensington"); ma l'ultima maniera del romanziere è condannata senza appello, proprio

tentazione irresistibile della riscrittura, dove la replica di una pagina non è mai separata dalla deformazione, in un continuo processo di spostamento e alterazione del dato originario, sempre riconoscibile eppure sempre sul punto di non essere più riconosciuto.

## 2. Citazione negata: Compton-Burnett e i poeti

Una variante abbastanza frequente di questa citazione esplicita ma distanziata, affermata e negata nello stesso tempo, si verifica quando il commento che ha la funzione di sfumare o incrinare l'univocità del significato originario non è attribuito all'autore o al narratore (come avveniva in Beerbohm), ma a una voce diversa: solitamente quella di un personaggio, con effetto ancora maggiore di ambiguità e ondeggiamento semantico dovuto proprio alla diffrazione dei punti di vista.

Il fenomeno, per esempio, è ben visibile nel finale di *A Father and His Fate*, un romanzo di Ivy Compton-Burnett uscito nel 1957. La spirale ipnotica del dialogo fra i protagonisti e le sue innumerevoli delicate sfumature (come sempre in questa scrittrice) producono già in partenza una certa relativizzazione del senso; ma è proprio il gioco delle citazioni a sottolineare con maggiore evidenza (e feroce ironia) questa incertezza dei valori e delle verità. Miles e Ellen Mowbray lasciano le tre figlie (Audrey, Constance e Ursula) per un viaggio, la nave fa naufragio, la madre scompare in mare e solo il padre fa ritorno. Quasi subito dopo Miles manifesta il suo interesse per la giovane Verena Gray (ospite e quasi figlia

---

in nome del tempo che è passato, dell'impossibilità di ripetere ciò che è stato ("I turned from *Harry Richmond* to *Diana of the Crossways* [...] oh, the difference! – oh the tedious, crack-jaw, arid intellectual snobbery of *Diana*! [...] Meredith ought to have stuck to romance and let who would be clever. But of course a man cannot be romantic in his later age"). Cfr. M. Beerbohm, *Letters to Reggie Turner*, edited by R. Hart-Davis, London, Rupert Hart-Davis, 1964, p. 249.

adottiva della cognata Eliza), comunicando alla famiglia che intende sposarla. Una settimana prima delle nozze giunge però l'annuncio che Ellen non è morta e ha differito il suo ritorno, in preda a dubbi penosi dopo aver saputo delle intenzioni matrimoniali di Miles (questi conosceva il segreto e aveva continuato a mandarle del denaro per tenerla lontana). Ma la rediviva torna in famiglia, "the old obligations return"<sup>51</sup> e la superficie delle convenzioni si ricompone intorno ai personaggi (" – My husband, you are still that to me? – My wife, I should always have been so in my heart");<sup>52</sup> anche se resta il dubbio sulla paternità della figlia che nascerà dopo il matrimonio di Verena con Malcom, uno dei nipoti di Miles.

La situazione del vecchio padre autoritario e colpevole insieme alle tre figlie, come si vede, ricorda quella di Lear e non mancano appositi rinvii per ricordarci che "it is a Shakespearean state of affairs"<sup>53</sup> ("If you impersonate King Lear, Father,' said Constance, 'you must be prepared to see us in the other characters'").<sup>54</sup> Ma altre sono le citazioni evocate e al tempo stesso negate, di cui dicevamo, quasi a segnare in tal modo contraddittorio la situazione 'falsa' dei protagonisti:

"Aunt Eliza is silent,' said Constance. 'She would be more help, if she talked in her usual way.'

'I think it is Mother who troubles her,' said Audrey. 'She watches her all the time.'

'And I do not wonder,' said Ursula. 'One sees what someone meant, when he thanked the gods that dead men rise up never.'

'Well, I would not do that,' said Miles. 'I thank them for a different thing. I am one of the rare people who have had it happen.'

'So Father has been singled out,' said Audrey. 'And it is natural that he should be.'

---

<sup>51</sup> Cfr. I. Compton-Burnett, *A Father and His Fate*, London, Victor Gollancz, 1984, p. 162.

<sup>52</sup> Cfr. *ivi*, p. 147.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, p. 125.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, p. 14 (si veda anche *ivi*, p. 19). Malcom, si ricordi, porta il nome dell'eroe purificatore nel *Macbeth*.

‘It was Swinburne who wrote the words,’ said Constance.  
 ‘Well, Swinburne is wrong as far I am concerned,’ said Miles.  
 ‘It was a wise thing to say,’ said Verena.  
 ‘No, no, it was not. It was written for effect, and too sound wise by being unexpected. I don’t say it has no truth.’  
 ‘It must either have the whole truth or none.’  
 ‘Is that so? I do not follow. I shall have another daughter who bewilders me.’  
 ‘Uncle is good at manipulating relationships,’ said Nigel.”<sup>55</sup>

La citazione è un verso di *The Garden of Proserpine*, un poemetto inserito da Swinburne nei *Poems and Ballads* del 1865 per celebrare il mito classico dell’Oltretomba come luogo di pace dopo la faticosa vicenda dell’esistenza. “I am weary of days and hours”, dichiara il poeta, affascinato da questo luogo fuori dal tempo “where the world is quiet” e dove regna “the sleep eternal / In an eternal night”.<sup>56</sup> E ringrazia gli Dei che non hanno permesso eternità alla vita umana, concedendole il riposo nella morte:

“From too much love of living,  
 From hope and fear set free,  
 We thank with brief thanksgiving  
 Whatever gods may be  
 That no life lives for ever ;  
 That dead men rise up never ;  
 That even the weariest river  
 Winds somewhere safe to sea.”<sup>57</sup>

Il verso di Swinburne oscilla dunque, in Compton-Burnett, fra la sua perfetta corrispondenza alla situazione precedente (Ellen è morta, i morti non resuscitano e Miles può ringraziare gli Dei) e la contraddizione che fa scattare con il nuovo stato di cose (Ellen resuscita e tutti devono accettare

---

<sup>55</sup> I. Compton-Burnett, *A Father and His Fate*, cit., pp. 169-170. Nigel è un altro nipote di Miles, fratello di Malcom.

<sup>56</sup> Cfr. A. Ch. Swinburne, *The Garden of Proserpine*, in Id., *Poems and Ballads*, in Id., *Collected Poetical Works*, London, Heinemann, 1924, vol. I, p. 169 (v. 1) e p. 172 (vv. 95-96).

<sup>57</sup> Ivi, p. 171 (vv. 81-88).

questo miracoloso ritorno). Ma nel primo caso la citazione è impiegata a rovescio, poiché si riferisce non alla pace definitiva del mondo dei morti bensì ai “Desires and dreams and powers”<sup>58</sup> del mondo dei vivi, alla necessità – incarnata da Miles – che i vivi continuino a vivere sotto il segno del loro egoismo. E nel secondo caso “it has no truth”, poiché si è verificato precisamente il contrario di quanto predicato da Swinburne; e Miles, affermando che “Swinburne is wrong” e che lui dovrà ringraziare gli Dei “for a different thing”, sembra accettare serenamente il ritrovato amore della moglie ma insinua anche una sfumatura di ipocrita ironia e di rancore in quel suo ringraziamento. Se Verena è l’unica a dire la verità, poiché sarebbe stato meglio che i morti non resuscitassero, Miles è precisamente colui che afferma e nega la pertinenza della citazione, oscillando fra verità e non-verità come nella sua vita familiare (“– I don’t say it has no truth. – It must either have the whole truth or none. – Is that so? I do not follow”). E quando conclude, come ha già fatto in precedenza, trattando Verena – la sua moglie mancata – da figlia che si può aggiungere alle altre e rimuovendo quindi una volta per tutte l’accaduto (“I shall have another daughter who bewilders me”), il commento del nipote è un giudizio inappellabile (“Uncle is good at manipulating relationships”).

L’ambiguo gioco, contemporaneamente, di legittimazione e falsificazione di un frammento citato si ripete nell’ultimo capitolo del romanzo. In questo caso la citazione poetica è per così dire involontaria e apparentemente condivisa da chi la pronuncia, ancora una volta il padre, che ribadisce la sua equivoca manipolazione dell’accaduto fingendo il ristabilimento della normalità:

---

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, p. 169 (v. 15).

“‘Ah, this is a great day to me,’ said Miles. ‘The day when my daughter returns to the house where she will rule when I have left it. Pleasure is deepest when it depends on our dear ones rather than ourselves. I look to the end of my life with a settled mind. I shall live on in my grandchildren, here where I was born, bred, look to die——’

‘You are quoting a poem, Father,’ said Constance.

‘No, I am not. The words came into my head of their own accord. And I never quote other people. I use my own words or none. I should have thought you would know that.’

‘We believed we did,’ said Audrey. ‘And we were surprised to find our mistake. That does surprise people.’

‘Well, I suppose the poet and I said the same thing. We might easily do that. I mean we might by chance. I don’t suppose there is so much difference between poets and ordinary — and other people. Well, we see there is not.’”<sup>59</sup>

Anche in questo caso la citazione è rifiutata (e dalla persona stessa che la pronuncia), ma non per i buoni sentimenti che essa comunica bensì per la sua stessa natura di citazione. Miles non vuole ammettere di aver usato parole altrui, quelle di Christina Rossetti nell’esordio del suo famoso “*Italia, io ti saluto*” compreso in *A Pageant and Other Poems* del 1881:

“To come back from the sweet South, to the North  
Where I was born, bred, look to die ;  
Come back to do my day’s work in its day,  
Play out my play—  
Amen, amen, say I.”<sup>60</sup>

E quando viene a sapere che il testo citato è di una donna, le obiezioni di Miles sono ancora più forti, per confermare (in nome della sua ignoranza) l’autorità del maschio in una famiglia composta interamente di personaggi femminili:

“‘It is a woman in this case,’ said Constance.

‘A poetess?’ said Miles, as though hardly accepting this as an authentic term. ‘Well, of course I was not quoting her. I am sure I was not.’

‘Have you any objection to quoting a woman?’ said Miss Gibbon.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> I. Compton-Burnett, *A Father and His Fate*, cit., p. 205.

<sup>60</sup> Ch. Rossetti, “*Italia, io ti saluto*”, in Id., *The Works*, with an Introduction by M. Corner, and Bibliography, Ware, Wordsworth Poetry Library, 1995, p. 312 (vv. 1-5).



'I should not quote anyone. And naturally I should not quote a woman. What man would?'

'A man did,' said Audrey.<sup>62</sup>

'Would a woman quote a man, Mr. Mowbray?'

'Well, I suppose so, if she quoted anyone. She would not quote another woman. We can be sure of that.'

'So women have not much success in the matter of quotation.'

'Well, they have other kinds of success.'

'And in this case this one, Mr. Mowbray.'

'Yes, the poet was Christina Rossetti, Father,' said Constance.

'Rossetti was a man,' said Miles, in a manner of meeting success himself.

'Christina was his sister.'

'Oh, he had a sister? Well, that was different. I suppose it ran in the family. That proves what I said.'<sup>63</sup>

Il rifiuto o meglio la rimozione della citazione diventa allora il sigillo definitivo di un romanzo dedicato proprio alla copertura della verità, al mascheramento degli istinti e della violenza sotto il velo rassicurante delle convenzioni sociali. La donna che scrive il romanzo e che cita la Rossetti per bocca del suo insopportabile protagonista può davvero ironicamente dichiarare: "women have not much success in the matter of quotation". E la conclusiva rivendicazione, da parte del padre, dell'assoluto dominio della propria parola nell'ambito del cerchio familiare trasforma ancora una volta la realtà (e il dono sublime della poesia) in un tessuto di brutalità e di menzogne.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Miss Gibbon (anche lei ha un nome parlante) è la governante della famiglia Mowbray.

<sup>62</sup> Allude ironicamente allo stesso Miles, che l'ha appena citata. È nota peraltro la citazione di un verso della Rossetti ("Knowledge is strong but love is sweet") inserita nel poemetto di Gerard Manley Hopkins *A Voice from the World* (1864-1865), che rispondeva al poemetto di lei *The Convent Threshold* (compreso in *Goblin Market and other Poems* del 1862). Cfr. G. M. Hopkins, *A Voice from the World*, in Id., *The Poems*, Fourth Edition... Edited by W. H. Gardner and N. H. MacKenzie, Oxford – Toronto – Melbourne – New York, Oxford University Press, 1970, p. 125 (v. 154).

<sup>63</sup> I. Compton-Burnett, *A Father and His Fate*, cit., pp. 205-206.

<sup>64</sup> David Herbert Lawrence aveva già impiegato un'analogia distanziamento ironica dei materiali citati (per bocca dei suoi personaggi) nel suo primo romanzo *The White Peacock* (1911), evocando quasi ad ogni pagina i nomi di scrittori, pittori e musicisti come Omar Khayam, Anton Cechov, Gabriele D'Annunzio, Prosper Merimée, Guy de Maupassant, Henry Wadsworth Longfellow, Christina Rossetti, George Herbert

---

Wells, Aubrey Beardsley, Edward Burne-Jones, Albert Moore, Richard Wagner, Claude Debussy. Pensiamo per esempio al capitolo VII della prima parte, che mette in scena una coppia di fidanzati e comunica il loro punto di vista in una vivace schermaglia di citazioni. La giovane Lettie, ancora incerta sui propri sentimenti, vede delle cornacchie dalla finestra e cita una *nursery rhyme* sugli uccelli premonitori del futuro (*One for sorrow, two for joy*), evocando poi due liriche dedicate all'invalicabile separazione degli amanti: il famoso *refrain* di Edgar Allan Poe (“– He won’t even say ‘Nevermore’ [...] He has more sense [...] Better say ‘Nevermore’ than ‘Evermore’”) e il titolo altrettanto famoso di una poesia e dell’omonimo quadro di Dante Gabriel Rossetti (“I a ‘Blessed Damosel’ and you kicking the brown beech leaves below thinking——”). Anche il personaggio di Lawrence, come si vede, formula antifrasticamente le sue citazioni, prima capovolgendo il ritornello di *The Raven* poiché la permanenza di un temuto matrimonio può essere peggio della divisione imposta dalla morte; poi cancellando il motivo rossettiano dell’unione in cielo e insistendo con un sorriso maligno sullo spazio che nel dipinto allontana l’innamorato vivo dalla donna angelicata. Non diverso, nella stessa scena, è il gioco di Cyril, che è invece fermamente intenzionato a sposare Lettie, suggerisce dunque una lettura ‘carnale’ di Rossetti (“With a warm bosom——!”, pensando all’ottava stanza del poemetto) e chiude il duello con l’unica allusione non ironizzata: gli ultimi due versi del carme I, 23 di Orazio, dove il poeta invita la timorosa fanciulla amata “to leave his mother, and venture into a warm embrace”. Si veda D. H. Lawrence, *The White Peacock*, Geneva, Heron Books, 1968, pp. 80-87 (cfr. pp. 81-82 e p. 85).

Copyright © 2012

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