

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 Forner – 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

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

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. ital. 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 Ventisettena, 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 Niccolò 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, *Studia 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*, Aleardo Aleardi; 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.



CECILIA GIBELLINI

**FOSCOLO TRA ANTICHI E MODERNI.
LA CITAZIONE NELLE “ULTIME
LETTERE DI JACOPO ORTIS”**

1. *Un libro composto “d'altrui libri a mosaico”*

Nella prima parte delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nella lettera datata 29 aprile, Jacopo, parlando del proprio uso di segnare annotazioni e pensieri sui margini del libro prediletto – il “mio Plutarco” – ammette: “ma così si fanno de' libri composti d'altrui libri a mosaico”.¹ Questa considerazione, che serve a introdurre il *Frammento della storia di Lairetta*, riscrittura foscoliana di un brano di *A Sentimental Journey* di Laurence Sterne, può essere letta come una rivelazione dello stesso Ugo Foscolo sul proprio metodo di scrittura. Un metodo compositivo “a mosaico” o a intarsio, in cui tessere provenienti da svariati testi, in prosa ma anche in versi, vengono inserite e gradualmente armonizzate nel tessuto

¹ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, Firenze, Giunti, 1997, p. 66 (29 aprile).

narrativo. Ne risulta un romanzo estremamente composito e stratificato, al centro di una fitta rete intertestuale, in cui il dialogo con le altre opere può prendere le forme della citazione esplicita, dell'allusione, della riscrittura – intesa nell'ampia gamma che va dalla classica *imitatio* all'*aemulatio* al plagio – ma si allarga anche ai problemi di architestualità,² in particolare per due aspetti fondamentali: da una parte la scelta del genere romanzo epistolare e il rapporto con i suoi principali modelli europei,³ dall'altra il problema cruciale dell'invenzione di una prosa di romanzo assente nella tradizione italiana.⁴

Dunque un romanzo dalla struttura composita, che risulta ulteriormente complicata dal suo carattere dinamico. Com'è noto, l'elaborazione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* dura vent'anni: a più riprese infatti, e in momenti cruciali della sua vita, Foscolo sentì l'esigenza di tornare su quello che chiamava “il libro del mio cuore”,⁵ il “diario aperto’ di un lungo tratto di vita, il libro ripreso in mano [...] a intervalli d’anni, per registrarvi di volta in volta la sua storia più recente”.⁶ Dell'intricata vicenda redazionale dell'*Ortis* qui conta ricordare semplicemente le tre tappe principali: la prima stampa del romanzo, realizzata a Bologna da Jacopo Marsigli, foscoliana solo fino alla lettera

² Si veda G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³ Si veda, in particolare per i rapporti con la *Nouvelle Héloïse* e *Die Leiden des jungen Werther*, E. Neppi, *Il dialogo dei tre massimi sistemi: Le “Ultime lettere di Jacopo Ortis” fra “La nuova Eloisa” e il “Werther”*, Napoli, Liguori, 2014.

⁴ Si veda M. A. Terzoli, *Correzione e scrittura d'autore: invenzione della prosa di romanzo*, in *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a cura di E. Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 117-133.

⁵ Per esempio nella lettera a Melchiorre Cesarotti del 12 settembre 1802: cfr. U. Foscolo, *Epistolario*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1970, vol. I (ottobre 1794 – giugno 1804), p. 147.

⁶ Cfr. D. Isella, *Foscolo e l'eredità pariniana*, in M. Berengo – D. Isella – C. Dionisotti – D. De Robertis – G. Orelli – M. Luzi, *Lezioni sul Foscolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 24.

XLV e per il resto frutto della riscrittura di Angelo Sassoli (*Ortis 1798*);⁷ l'edizione milanese, uscita nell'ottobre 1802 per il Genio Tipografico (*Ortis 1802*); infine quella londinese, stampata da John Murray nel 1817 (*Ortis 1817*). Farò inoltre qualche rinvio all'edizione zurighese del 1816 (recante falsa indicazione di luogo e data: Londra, 1814), ben nota perché recante in appendice la *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, importante scritto autocritico e autoapologetico in cui Foscolo esamina il romanzo a tutti i livelli, illustrandone la complessa storia editoriale, la fortuna, il rapporto con i presunti modelli di Johann Wolfgang von Goethe e Jean-Jacques Rousseau, e dandone infine una valutazione morale.

A ciascuna di queste tre fasi corrisponde un uso diverso della citazione: in ognuno di questi passaggi – ma in maniera più radicale e vistosa in quello dall'*Ortis 1798* all'*Ortis 1802* – cambia il canone degli autori citati, e soprattutto cambiano le forme e i modi di citare, alludere e utilizzare testi altrui. Cercherò qui di seguito di dare qualche esempio concreto di tali forme d'intertestualità in movimento, indicando qualche linea interpretativa.

2. *Un canone in movimento*

Una rassegna anche rapida delle citazioni presenti nelle diverse redazioni del romanzo, così come l'esame degli altri rapporti intertestuali (trapianti non dichiarati da altri autori, allusioni, testi che fungono da modello per genere, struttura o stile) conferma sostanzialmente ciò che gli studiosi hanno rilevato anche per la produzione poetica foscoliana: cioè il

⁷ Si veda M. A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale fra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004.

progressivo affrancamento dell'autore dalla letteratura di fine Settecento, che invade letteralmente la prima redazione del romanzo e che viene sottoposta, nelle edizioni successive, a una rigorosa selezione, cedendo il passo ai 'classici'. Nella costruzione del proprio canone, e nella scelta degli *auctores* in cui rispecchiarsi e a cui fare esplicito omaggio, Foscolo tende sempre più, nel tempo, a privilegiare gli antichi sui moderni. Alla linea sostanzialmente classico-italica celebrata dal Foscolo maturo – la Bibbia e Omero, Lucrezio, Dante Alighieri e Francesco Petrarca, Niccolò Machiavelli e Torquato Tasso, tra i moderni Giuseppe Parini e Vittorio Alfieri oltre a Ossian, Goethe e Sterne – si contrappone il variegato coro di voci moderne ed europee a cui nel primo *Ortis* Foscolo lascia ampio spazio.

Si tratta innanzitutto dei modelli canonici del genere, cioè dei tre grandi autori di romanzi epistolari – Samuel Richardson, Rousseau e Goethe – già indicati da Foscolo tra le sue letture imprescindibili nel *Piano di studi* del 1796.⁸ Il problema del rapporto tra l'*Ortis* e questi modelli, in particolare il *Werther* di Goethe, è complesso e di primaria importanza: Foscolo stesso sentì il bisogno di scagionarsi dall'accusa di plagio dal romanzo tedesco in più luoghi, tra cui la *Notizia bibliografica*, la lunga a Jakob Salomon Bartholdy e l'*Essay on the Present Literature of Italy*.⁹ Certo il *Werther* rappresenta nel romanzo foscoliano il modello primario non solo per lo sviluppo narrativo ma soprattutto per la struttura – in particolare per la fondamentale innovazione dell'unico destinatario delle

⁸ Si veda U. Foscolo, *Piano di studi*, in Id., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 5.

⁹ Si veda rispettivamente Id., *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, cit., pp. 257-313; Id., *Epistolario*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1952, vol. II (Luglio 1804 – Dicembre 1808), pp. 486-491 (lettera del 29 settembre 1808); Id., *Essay on the Present Literature of Italy*, in Id., *Saggi di letteratura italiana*, edizione critica a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, p. II, pp. 468-470.

lettere che trasforma il romanzo epistolare in un libro-confessione – e per una serie di elementi tematici: vero e proprio “romanzo-guida [...] e non limitatamente alla storia, [...] quanto alla struttura e alle forme della narrazione”.¹⁰

In realtà sono molti i romanzi settecenteschi chiamati in causa nel primo *Ortis*. Foscolo, del resto, ritrae i protagonisti del romanzo come appassionati lettori di romanzi, dai *Dialoge des Diogenes von Sinope* di Christoph Martin Wieland a *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre, dall'*Amelia* di Henry Fielding alla *Clarissa* di Richardson, al *Werther* di Goethe. Si veda l'ultima lettera della prima sezione del romanzo (quella interamente foscoliana), in cui Jacopo dà il suo addio a Teresa raccomandandole le loro letture predilette:

“Tu frattanto accogli il *Werther*; l'*Amalia*, la *Virginia* e la *Clarissa*. Questi libri che sono stati i compagni della nostra solitudine t'ispireranno una dolce malinconia, e ti faranno spargere sull'infelice giovane un sospiro di rimembranza.”¹¹

Jacopo legge libri insieme a Teresa, porta un proprio volume di versi alla dama padovana nel cui salotto vede “alcuni romanzi francesi che stavano aperti qua e là”,¹² dopo la morte lascia sullo scrittoio “le *Tombe* d'Hervey, i drammi d'Arnaud, le tragedie di Voltaire ed il suo Plutarco” e “pochi altri libri di sentimento e di poesia, fra i quali il Petrarca ed il *Werther*”.¹³ I libri e nella fattispecie i romanzi, fanno spesso da specchio alle situazioni narrative, come quando Jacopo, mentre infuria una tempesta, legge ad alta voce a Teresa il passo del *Socrate delirante* (la traduzione

¹⁰ Cfr. G. Nicoletti, *Strategie di scrittura nell'“imago” romantica di Jacopo Ortis*, in U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, cit., pp. XXIV-XXV.

¹¹ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, Bologna, Millennium, 2006, p. 62 (XLV).

¹² Cfr. *ivi*, p. 26 (XVII).

¹³ Cfr. *ivi*, p. 107.

italiana di Wieland) sulla morte di Gliceria provocando nei due un'intensa commozione o quando la lettura tormentata del *Paul et Virginie* prepara l'annuncio della partenza del protagonista dai Colli Euganei.¹⁴

Ai romanzi moderni si aggiungono i versi dei poeti antichi e moderni, che vengono analogamente letti o recitati dai protagonisti o più semplicemente inseriti per interrompere il tessuto della narrazione: Dante, Petrarca e Alfieri ma soprattutto la tradizione più recente della poesia idillico-campestre e preromantica – soprattutto Vincenzo Monti, che agisce anche da tramite per il *Werther* con i *Pensieri d'amore* e gli sciolti *Al principe Sigismondo Chigi*, e Melchiorre Cesarotti traduttore di Ossian¹⁵ e dell'*Elegy Written in a Country Church-Yard* di Thomas Gray. Una tessera lirica può essere all'origine di un'intera lettera, come quella del 5 maggio che sarà soppressa nell'*Ortis* milanese, tutta costruita intorno ai versi 406-408 del primo canto del *Fingal*, opportunamente ritoccati:¹⁶

“Forse! ... quante donne nelle sventure de' loro amanti sfortunati non altro alimentano che una compiacenza orgogliosa! – Ma forse ancora

...Ella commosso
sentesi il cor per l'infelice amante,
benché pur non amato.*
* Ossian.”¹⁷

¹⁴ Si veda ivi, pp. 35-36 (XXVI) e pp 60-61 (XLIV).

¹⁵ Sull'uso della fonte ossianesca nell'*Ortis*, si vedano D. Martinelli, *Ancora sulle fonti dell'“Ossian” nell'“Ortis”*, in “Otto/Novecento”, VII, 1983, 5-6, pp. 37-74; E. Farina, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Milano, Cisalpino-La Goliardica, 2002, vol. II, pp. 597-617.

¹⁶ Così suona il testo originale: “ella commosso / sentiasi il cor dall'infelice amante, / benché pur non amato” (cfr. *Poesie di Ossian Figlio di Fingal Antico Poeta Celtico Ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, E da quella trasportate in verso Italiano Dall' abate Melchior Cesarotti*, Bassano, Remondini, 1795, p. 142).

¹⁷ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 44 (XXXIII).

A partire dall'edizione milanese, molte di queste citazioni vengono eliminate e altre, si vedrà fra poco, trasformate in prosa. A essere sacrificati o per lo meno ridimensionati sono generalmente proprio gli autori moderni, Monti e Cesarotti: le lunghe citazioni poetiche che costellavano l'*Ortis* 1798 sono espunte o inglobate nel tessuto narrativo. Valga come esempio la lettera datata 10 maggio, che diventerà nell'edizione 1802 la lettera del 25 maggio. Nella prima redazione la lettera è segnata da una forte presenza dell'*Elegy* di Gray, alla base del brano sull'"eredità d'affetti" in cui figura la sentenza "Geme la natura per fin nella tomba" la cui traduzione latina, "Naturae clamat ab ipso vox tumulo" fa da epigrafe a tutte le edizioni dell'*Ortis*. Si paragoni la versione in sciolti del Cesarotti:

“Perché chi tutta mai cesse tranquillo
 in preda a muta obblivion vorace
 questa esistenza travagliosa e cara?
 Chi del vivido giorno i rai sereni
 abbandonò, senza lasciarsi addietro
 un suo languente e sospirato sguardo?
 Ama posar su qualche petto amato
 l'alma spirante, e i moribondi lumi
 chieggono altrui qualche pietosa stilla:
 fuor della tomba ancor grida la voce
 della natura, e fin nel cener freddo
 degli usati desir vivon le fiamme”,¹⁸

al testo foscoliano:

“E chi mai cede a una eterna obblivione questa cara e travagliata esistenza? Chi mai vide per l'ultima volta i raggi del sole, chi salutò la natura per sempre, chi abbandonò i suoi dilette, le sue speranze, i suoi inganni, i suoi stessi dolori senza lasciar dietro a sé un desiderio, un sospiro, uno sguardo? Le persone a noi care che ci sopravvivono, sono parte di noi. I nostri occhi morenti chiedono altrui qualche stilla di pianto, e il nostro cuore ama che il recente cadavere sia sostenuto dalle braccia amorose

¹⁸ *Elegia inglese del signor Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna trasportata in verso italiano dall'A[bate] M[elchior] C[esarotti]*, Padova, Comino, 1772, p. 19 (133-144).

di chi sta per raccogliere l'ultimo nostro sospiro. – Geme la natura per fin nella tomba, e il suo gemito vince il silenzio e l'oscurità della morte.”¹⁹

Nella stessa lettera, il passaggio è seguito dalla descrizione di Jacopo che affacciato al balcone contempla il calare delle tenebre, abbandonandosi all'immaginazione della propria tomba compianta dall'amico, dalla madre e da Teresa. La fantasticheria cede immediatamente il passo a una lunga citazione in versi, che stavolta dichiara in Gray la sua fonte. Si tratta dei versi quasi immediatamente successivi a quelli sopra citati, ma gli endecasillabi foscoliani introducono notevoli varianti rispetto alla traduzione cesarottiana, configurandosi come una vera e propria riscrittura creativa. Si confronti il testo di Cesarotti:

“Spesso il vedemmo all'albeggiar del giorno
 scuoter le fresche rugiadoso stille
 con frettoloso passo e farsi incontro
 sull'erma spiaggia a' primi rai del Sole.
 Sotto quel faggio che in bizzarri scherzi
 con le barbe girevoli serpeggia
 sdrajar sollevasi trascuratamente
 in sul meriggio, muto muto e fiso
 lì su quell'onda che susurra e passa.
 Presso quel bosco or con sorriso amaro
 già seco stesso borbottando arcani
 fantastici concetti, or s'aggirava
 mesto, languido, pallido: l'aresti
 detto uom per doglia trasognato, o folle
 per cruda sorte o disperato amante.
 Spuntò un mattin, sopra l'usato poggio,
 lungo la spiaggia, sotto il faggio amato
 più non si scorse; altro mattin succede,
 né sul rio, né sul balzo, né sul bosco

¹⁹ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., pp. 47-48 (XXXV). Il testo del 1802 è pressoché identico a quello del 1798, fatta eccezione per la seconda frase che asciuga leggermente la riscrittura ridondante dei versi cesarottiani. Cfr. Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, in Id., *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, t. I, p. 623 (25 maggio): “Chi mai vide per l'ultima volta i raggi dilette, le sue speranze, i suoi inganni, i suoi stessi dolori senza lasciar dietro a sé un desiderio, un sospiro, uno sguardo?”.

più non apparve:

il terzo giorno alfine
con mesta pompa e con dovuti ufizj
a lenti passi per la strada al tempio
il vedemmo portar: t'accosta e leggi
(che ciò solo a te lice) il verso inciso
su quel sasso colà ch'è mezzo ascosto
da quel folto spineto:

'Il capo stanco
qui della terra in grembo un garzon posa
alla Fortuna ed alla Fama ignoto''";²⁰

con quello di Foscolo:

"No! La morte non è dolorosa. – Che se il solitario vecchio seduto sull'imbrunir della sera al limitar della chiesa risponderà que' versi di Gray:

Spesso fu visto frettoloso all'erbe
scuoter col piè le rugiadose stille
poggiando al monte a salutar l'aurora.
Sotto quel gelso, che a gran cielo co' densi
rami predea, sul fervido meriggio
sdrajar soleasi trascuratamente
e muto muto contemplar le fresche
onde inquiete del limpido lago.
Quando la notte addormentava il mondo
mesto su quella rupe erma sede
intento al cupo fremere dell'acque
o al mormorar de' venti. Or lo vedresti
presso l'ombra del bosco disdegnoso
sorridente aggirarsi, or borbottando
quasi per doglia trasognato, o vinto
da cruda sorte, o disperato amante.
Spuntò il mattino, e su l'usato balzo,
e del lago alle sponde, e appiè del gelso
più non apparve: altro mattin succede,
e il colle invano, e invan l'aspetta il bosco:
al terzo dì portar lento si vide
con tetra pompa per le strade al tempio:
a fama ignoto ed a fortuna, eterno
sonno sotterra il giovinetto dorme."²¹

²⁰ *Elegia inglese del signor Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna trasportata in verso italiano dall'A[bate] M[elchior] C[esarotti]*, cit., p. 21.

²¹ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., pp. 48-49 (XXXV).

Nell'*Ortis* 1802 l'intero passo sarà soppresso, e alla languida fantasticheria preromantica sul giovinetto morto prematuramente si sostituirà un accorato appello di Jacopo a Lorenzo, una riflessione asciutta e sentenziosa sul giudizio che gli toccherà dopo la morte:

“No! La morte non è dolorosa. Che se taluno metterà le mani nella mia sepoltura e scompiglierà il mio scheletro per trarre dalla notte in cui giaceranno, le mie ardenti passioni, le mie opinioni, i miei delitti... forse; non mi difendere, Lorenzo; rispondi soltanto: *egli era infelice*.”²²

Più complesso è il rapporto con Alfieri, riconosciuto come maestro da Foscolo con assoluta continuità dagli anni del noviziato a quelli dell'esilio. All'Alfieri tragico e trattatista libertario l'*Ortis* rende omaggio già dalle prime righe, con l'allusione al dialogo *Della virtù sconosciuta* che apre l'avviso *Al lettore* di Lorenzo; e un incremento di tratti alfieriani nella figura di Jacopo è stato rilevato dalla critica a partire dall'edizione del 1802.²³ Viceversa, nel passaggio dalla redazione bolognese a quella milanese, Foscolo riduce le citazioni dall'Alfieri lirico. Nella lettera dell'*Ortis* 1798 che racconta il pellegrinaggio ad Arquà, Petrarca è celebrato attraverso il sonetto alfieriano *O cameretta, che già in te chiudesti*, dapprima con la perifrasi ritagliata dai versi 2 e 4:

“Noi proseguimmo il nostro breve pellegrinaggio fino a che ci apparve biancheggiante da lungi la casetta che un tempo accolse

Quel grande alla cui fama è angusto il mondo,
per cui Laura ebbe in terra onor celesti.”²⁴

²² Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 623 (25 maggio)

²³ Si vedano G. Nicoletti, *Strategie di scrittura nell'“imago” romantica di Jacopo Ortis*, cit., pp. XXIX-XXXVIII; S. Gentili, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 45-69.

²⁴ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 18 (X). Cfr. V. Alfieri, *O cameretta, che già in te chiudesti*, in Id., *Rime*, edizione critica a

Poco oltre, Teresa recita l'intera chiusa del sonetto, di cui viene scolasticamente indicato l'autore:

“Odoardo disegnò il ritratto di Laura che sta affumicato su quelle screpolate muraglie, meravigliando dell'irreligione de' proprietarj che lasciavano inonorato l'albergo di quel sommo Italiano. Teresa allora recitò col soave entusiasmo suo proprio le terzine del sonetto che Vittorio Alfieri dedicava nello stesso luogo al Petrarca:

Prezioso diaspro, agata ed oro
fòran debito fregio e appena degno
di rivestir sì nobile tesoro:

ma no; tomba fregiar d'uom ch'ebbe regno
vuolsi, e por gemme ove disdice alloro;
qui basta il nome di quel divo ingegno.”²⁵

La seconda citazione scompare nell'*Ortis 1802*, dove lo spunto polemico che nella prima redazione era appena accennato e delegato ai versi alfieriani – l'“irreligione” per cui la casa del sommo italiano è lasciata in rovina – viene sviluppato direttamente da Jacopo, che pronuncia sdegnato un'invettiva contro l'Italia:

“La sacra casa di quel sommo italiano sta crollando per la irreligione di chi possiede un tanto tesoro. Il viaggiatore verrà invano di lontana terra a cercare con meraviglia divota la stanza armoniosa ancora dei canti celesti del Petrarca. Piangerà invece sopra un mucchio di ruine coperto di ortiche e di erbe selvatiche fra le quali la volpe solitaria avrà fatto il suo covile. Italia! placa l'ombre de' tuoi grandi. – Oh! io mi risovvengo col gemito nell'anima, delle estreme parole di Torquato Tasso. Dopo d'essere vissuto quaranta sette anni in mezzo a' dileggi de' cortigiani, le noje de' saccenti, e l'orgoglio de' principi, or carcerato ed or vagabondo, e tuttavia melancolico, infermo, indigente; giacque finalmente nel letto della morte, e scriveva, esalando l'eterno sospiro: *Io non mi voglio dolere della malignità della fortuna, per non dire*

cura di F. Maggini, Asti, Casa dell'Alfieri, 1954, p. 54 (1-4): “O cameretta, che già in te chiudesti / Quel grande, alla cui fama angusto è il mondo; / Quel sì gentil d'amor mastro profondo, / Per cui Laura ebbe in terra onor celesti”.

²⁵ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., pp. 18-19 (X).

della ingratitudine degli uomini, la quale ha pur voluto aver la vittoria di condurmi alla sepoltura mendico.”²⁶

L’invettiva si chiude con una nuova citazione, quella (a memoria) dalla famosa lettera inviata dal Tasso ad Antonio Costantini poco prima della morte, nell’aprile 1595. Foscolo bilancia così l’omaggio al primo maestro Alfieri con quello al poeta rinascimentale, già assunto, come poi nella cultura del pieno Romanticismo, a paradigma del genio infelice e perseguitato; e in questo modo crea una piccola galleria di “grandi” – Petrarca, Alfieri, Tasso – che anticipa quella di Santa Croce nei *Sepolcri*.

Anche il verso alfieriano citato per indicare il suo amore doloroso nella lettera XV dell’*Ortis* 1798:

“Esagero forse? tu che l’hai prima di me conosciuta, o Lorenzo, tu puoi ben dire
Che a ben laudarla lagrimar conviene”;²⁷

è sostituito nel 1802 da un appello diretto a Teresa:

“Era Teresa... – come poss’io immaginarti, o celeste fanciulla, e chiamarti dinanzi a me in tutta la tua bellezza, senza la disperazione nel cuore! Pur troppo! Tu cominci a bere i primi sorsi dell’amaro calice della vita, ed io con questi occhi ti vedrò infelice, né potrò sollevarti se non piangendo! ... io, io stesso ti dovrò per pietà consigliare a pacificarti con la tua sciagura.”²⁸

Il tema del pianto si sgancia dalla tradizione stilnovistico-petrarchesca concretizzandosi nei termini “disperazione”, “infelice”,

²⁶ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 581 (20 novembre).

²⁷ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 23 (XV). Cfr. V. Alfieri, *È questo il nido, onde i sospir tuoi casti*, in Id., *Rime*, cit., p. 55 (11): “Onde, a laudarla, lagrimar conviene”.

²⁸ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 584 (3 dicembre).

“sciagura”, e alla citazione dalle rime alfieriane si sostituisce l’allusione evangelica dell’*“amaro calice della vita”* (Matteo, 26, 39).

In questo canone dinamico gli autori che rimangono fissi, confermandosi come i ‘classici’ di Foscolo, sono innanzitutto Dante e Petrarca, gli autori che saranno privilegiati anche dal Foscolo critico. Le citazioni dai due poeti non sono mai esornative. I loro versi sono resi vivi e attuali dall’esperienza diretta di Jacopo, il ritorno ai Colli Euganei:

“In tanto io
 sento l’aura mia antica, e i dolci colli
 veggo apparir! *
 *Petrarca”,²⁹

o la dolorosa esperienza dell’esilio:

“ [...] ma colui che giunse a salire le scale del ricco, tosto benché tardi s’avvede
 come sa di sale
 lo pane altrui. *
 *Dante.”³⁰

Ed è significativo che nella lettera del 17 marzo, che rappresenta l’innovazione più importante dell’ultimo *Ortis*,³¹ queste due citazioni campeggino a segnare i momenti di più alta tensione drammatica della dolorosa riflessione politica di Jacopo:

²⁹ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 30 (XX) e Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 595 (3 gennaio). Il riferimento è a F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXX, 1-2.

³⁰ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 38 (XXVII) e Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 603 (17 aprile). Il riferimento è a D. Alighieri, *Paradiso*, XVII, 58-59.

³¹ La lettera, che contiene un’aperta condanna dell’operato di Napoleone, appare per la prima volta nell’edizione zurighese del 1816, in sostituzione di una precedente a Teresa.

“Ma s’io scrivessi intorno a quello ch’io vidi, e so delle cose nostre, farei cosa superflua e crudele ridestando in voi tutti il furore che vorrei pur sopire dentro di me: piango, credimi, la patria – la piango secretamente, e desidero,

Che le lagrime mie si spargan sole.*

* *Petrarca*

[...]

Non accuso la ragione di stato che vende come branchi di pecore le nazioni: così fu sempre, e così sarà: piango la patria mia,

Che mi fu tolta, e il modo ancor m’offende.**

** *Dante, Inf.*, canto V”.³²

Come un classico funziona anche la Bibbia, che esercita una fondamentale influenza tematica e stilistica sulla scrittura foscoliana e sull’*Ortis* in particolare.³³ Citazioni e allusioni alla Scrittura sono ben presenti già nell’*Ortis* 1798, come quella di *Ecclesiastes*, 2, 24 (“*Non è dunque meglio goder del presente, pascersi, bere, e compiacersi del frutto dalle proprie fatiche*”)³⁴ o quella che chiude la lettera XI (“*Né Dio sta sempre nella sua maestosa tranquillità, ma s’involge fra gli aquiloni e passeggia con le procelle*”) seguita dalla nota “Quest’è un verso della Scrittura; ma non ho saputo precisamente trovare donde fu tratto. L’Editore”.³⁵ In realtà la frase combina più luoghi biblici (*Psalms*, 103, 3 e *Isaias*, 14, 13-14) con *An Essay on Man* di Alexander Pope (“Nor God alone in the still calm we find, / He mounts the storm, and walks upon the

³² U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, cit., p. 49 e p. 51 (17 marzo). I riferimenti sono a F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XVIII, 14 e a D. Alighieri, *Inferno*, V, 102.

³³ Si veda M. A. Terzoli, *Il Libro di Jacopo. Scrittura sacra nell’“Ortis”*, Roma, Salerno Editrice, 1988, *passim*.

³⁴ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 30 (XX). La citazione fu soppressa nell’edizione 1802.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 21 (XI). La citazione torna con minime varianti nell’edizione 1802.

wind”),³⁶ oltre che con l’ode giovanile foscoliana *La Croce* (“per i negri campi / Delle tempeste, l’alto Dio passeggia”).³⁷

La presenza biblica conosce un notevole incremento a partire dall’edizione del 1802. Si pensi alla prima lettera, in cui l’esclamazione che fa da *incipit* nel 1798 (“Sia dunque così!”) cede il passo alla lapidaria sentenza “Il sacrificio della patria nostra è consumato”, che riecheggia il “Consummatum est” di *Giovanni*, 19, 30.³⁸ Il richiamo evangelico inaugura così il motivo sacrificale che si sviluppa per tutto il romanzo, adempiendosi nel suicidio di Jacopo. Il potenziamento dei caratteri cristologici di Jacopo nella revisione del 1816 e 1817³⁹ si traduce anche nell’incremento dei calchi scritturali, con un’attenzione lessicale che trasforma gli echi in vere e proprie citazioni. Per esempio, nell’*Ortis 1802* è descritto Jacopo che, di fronte al padre di Teresa, “rivolse gli occhi al cielo; e dopo molta ora: O Teresa, esclamò”.⁴⁰ Il passo riecheggia *Giovanni*, 17, 1 (“Haec locutus est Iesus: et sublevatis oculis in caelum, dixit: Pater, venit hora”) e nell’*Ortis 1817* la correzione di “rivolse” in “alzò”⁴¹ trasforma la ripresa evangelica in una traduzione quasi letterale.

³⁶ Cfr. A. Pope, *An Essay on Man in Four Epistles*, in Id., *Poetical Works*, Edited by H. Davis, New Introduction by P. Rogers, Oxford – London – New York, Oxford University Press, 1978, p. 253 (II, 109-110). Si veda G. A. Camerino, *L’infelicità e motivi affini nell’elaborazione dell’“Ortis”*, in Id., *Dall’età dell’Arcadia al “Conciliatore”: aspetti teorici, elaborazioni, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 191-193.

³⁷ Cfr. U. Foscolo, *La Croce*, in Id., *Versi giovanili e altre poesie*, in Id., *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bézzola, Firenze, Le Monnier, 1961, p. 307 (64-65).

³⁸ Cfr. Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 5 (I) e Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 569 (11 ottobre).

³⁹ Si veda M. A. Terzoli, *Il Libro di Jacopo. Scrittura sacra nell’“Ortis”*, cit., pp. 128-208.

⁴⁰ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 632. Sottolineature nostre, anche sotto.

⁴¹ Cfr. Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, cit., p. 189.

Nella *Notizia bibliografica*, riflettendo sul rapporto fra il suo romanzo e il modello del *Werther*, Foscolo insiste sulle differenze nella modalità e nell'ambientazione del suicidio dei due protagonisti: a quello moderno e romantico di Werther, che muore "con le cervella sparpagliate" dopo aver vagato tra rupi e precipizi "in una notte burrascosa di verno", si contrappone quello fuori dal tempo e sacrale di Jacopo, che "si trafigge" dopo aver trovato consolazione vagando per le campagne "in una notte serena di primavera". Su un punto insiste Foscolo, sui libri lasciati sullo scrittoio dai due suicidi: Werther ha "una tragedia aperta su lo scrittojo", la moderna *Emilia Galotti* di Gotthold Ephraim Lessing (1772), mentre Jacopo "ha sul tavolino la Bibbia chiusa".⁴² Si è visto come lo Jacopo del 1798 avesse lasciato sul suo scrittoio molti libri moderni, fra cui tragedie straniere e lo stesso *Werther*; sostituendo a questo variegato canone giovanile il libro unico della Bibbia, impareggiabile modello di poesia primitiva e sublime, Foscolo dà anche conto del suo mutato atteggiamento nei confronti dei libri e delle loro suggestioni.

3. *Forme di intertestualità interna*

Fra le tessere usate per comporre il suo romanzo-mosaico, un ruolo primario giocano quelle che Foscolo ritaglia da altri suoi scritti. Anche queste forme di intertestualità interna mutano nel tempo. In ogni fase il romanzo dialoga con testi diversi, con modalità che evolvono: la prima redazione si serve soprattutto dei versi giovanili, la seconda recupera ampie parti delle coeve prose autobiografiche – il *Sesto tomo dell'io* e le lettere ad Antonietta Fagnani Arese –, mentre nella terza fase gli scambi più intensi

⁴² Cfr. Id., *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 304.

sono quelli tra la già citata lettera del 17 marzo e i discorsi *Della servitù d'Italia*.

Nell'*Ortis 1798* Foscolo attribuisce a Jacopo versi propri, ad esempio una sua traduzione da Saffo (già presente in una versione più estesa nella raccolta Naranzi del 1794) che viene cantata da Teresa:

“Ora ponti nel mio cuore, quand’udiva a cantar da Teresa quella strofetta di Saffo volgarizzata da me con l’altre due odi; unici avanzi delle poesie di quella veramente amorosa fanciulla, che la caligine dell’età non ha cancellato:

Sparir le plejadi,
 sparì la luna,
 è a mezzo il corso
 la notte bruna;
 io sola intanto
 mi giaccio in pianto.”⁴³

I versi sono espunti nell'*Ortis 1802*, in cui mutano anche le parole dedicate a Saffo che diventa “quella amorosa fanciulla, immortale come le muse”.⁴⁴ Alla notazione un po’ scolastica sui pochi frammenti di Saffo sopravvissuti, Foscolo sostituisce il solenne epiteto all’antica, già presente nel *Sesto tomo dell’io*,⁴⁵ che è una fedele traduzione dal *Temple de Gnide* di Charles-Louis de Secondat de Montesquieu (“ [...] la tendre Sapho. Immortelle comme les Muses”).⁴⁶

Più nota è la trasformazione degli sciolti *Al Sole* pubblicati sull’“Anno poetico” del 1797:

⁴³ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., pp. 23-24 (XV) e si veda Id., *Frammento (di Saffo)*, in Id., *Versi giovanili e altre poesie*, cit., p. 278.

⁴⁴ Cfr. Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 584 (3 dicembre).

⁴⁵ Si veda Id., *Sesto tomo dell’Io*, in Id., *Prose varie d’arte*, edizione critica a cura di M. Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 27.

⁴⁶ Cfr. Ch.-L. de Secondat de Montesquieu, *Le Temple de Gnide*, in Id., *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par R. Caillois, Paris, Gallimard, 1949, vol. I, p. 402.

“ [...] Tutto si cangia!
 Tutto pere quaggiù! Ma tu giammai,
 eterna lampa, non ti cangi? mai?
 Pur verrà dì che ne l’antiquo voto
 cadrai del nulla, allor che Dio suo sguardo
 ritirerà da te: non più le nubi
 corteggeranno a sera i tuoi cadenti
 raggi su l’Oceàno; e non più l’alba
 cinta di un raggio tuo verrà su l’orto
 ad annunziar che sorgi. Intanto godi
 di tua carriera: oimè! ch’io sol non godo
 de’ miei giovani giorni, io sol rimiro
 gloria e piacere, ma lugubri e muti
 sono per me, che dolorosa ho l’alma.
 sul mattin della vita io non mirai
 pur anco il sole; e omai son giunto a sera
 affaticato; e sol la notte aspetto
 che mi copra di tenebre e di morte”;⁴⁷

nella prosa della lettera del 19 gennaio:

“o Sole, diss’io, tutto cangia quaggiù! ma tu giammai, eterna lampa, non ti cangi? mai! Pur verrà dì che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu ancora cadrai nel vuoto antico del caos; né più allora le nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti; né più l’alba inghirlandata di celesti rose verrà cinta di un tuo raggio sull’oriente ad annunziar che tu sorgi. Godi intanto della tua carriera. L’uomo solo non gode de’ suoi giorni, e se talvolta gli è dato di passeggiare pe’ floridi prati d’aprile, dee pur sempre temere l’infocato aere dell’estate, e ’l ghiaccio inclemente del verno.”⁴⁸

Nella chiusa di questa pagina Foscolo sposta efficacemente su un piano universale il destino di dolore che nei versi è attribuito all’Io del poeta (“ch’io sol non godo / de’ miei giovani giorni”). E il passaggio dalla poesia alla prosa attenua gli echi dai wertheriani *Pensieri d’amore* di Monti:

“Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque
 e verrà tempo che da voi l’Eterno

⁴⁷ U. Foscolo, *Al Sole*, in Id., *Versi giovanili e altre poesie*, cit., pp. 315-316 (49-66).

⁴⁸ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 22 (XXII).

ritiri il guardo, e tanti Soli estingua?
 [...]
 Tutto père quaggiù. Divora il Tempo
 l'opre, i pensieri [...]”;⁴⁹

così come quelli dal *Cartone* della traduzione cesarottiana dell'*Ossian*:

“Ma tu forse, chi sa? sei pur com'io
 sol per un tempo, ed avran fine, o Sole,
 anche i tuoi dì: tu dormirai già spento
 nelle tue nubi senza udir la voce
 del mattin che ti chiama. Oh dunque esulta
 nella tua forza giovenile: oscura
 ed ingrata, è l'età, simile a fioco
 raggio di Luna, allor che splende incerto
 tra sparse nubi, e che la nebbia siede
 su la collina: aura del Nord gelata
 soffia per la pianura, e trema a mezzo
 del suo viaggio il peregrin smarrito.”⁵⁰

L'*Ortis* 1802 dialoga invece con le contemporanee scritture autobiografiche di Foscolo. Gli importanti motivi tematici ricavati dall'incompiuto esperimento di romanzo autobiografico del *Sesto tomo dell'io* (l'episodio della dama padovana che riprende quello di Temira, o le parole di Parini che riecheggiano quelle di Diogene)⁵¹ hanno anche la funzione di inserire nel romanzo un nuovo registro stilistico e una nuova rete intertestuale:

“ [...] è certo possibile parlare di prosa raffinata ma studiatamente colloquiale e disincantata (da intendersi come incunabolo del sofisticato registro didimeo), ottenuta

⁴⁹ Cfr. V. Monti, *Pensieri d'amore*, in Id., *Versi dell'abate Vincenzo Monti a S. E. il Sig. Conte D. Luigi Braschi Onesti nipote di N. S.*, Siena, Nella Stamperia di Vincenzo Pazzini Carli e Figli, 1783, p. 28 e p. 32 (VIII, 9-11 e X, 1-2).

⁵⁰ *Poesie di Ossian Figlio di Fingal Antico Poeta Celtico Ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, E da quella trasportate in verso Italiano Dall' abate Melchior Cesarotti*, cit., p. 76 (608-619).

⁵¹ Si veda U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzoni, cit., pp. 586-588 (11 dicembre), pp. 653-655 (4 dicembre) e Id., *Sesto tomo dell'io*, cit., pp. 6-8, pp. 14-21.

da un'abile contaminazione, oltre che degli abituali additivi classico-poetici, anche di tutta una campionatura narrativa tratta dalla più affermata tradizione settecentesca e cioè da Swift a Sterne, dal Montesquieu erotico di *Le temple de Gnide* al Barthélemy del fortunato *Voyage de jeune Anacharsis*.⁵²

Al diverso registro della passione si ascrivono invece i numerosi brani passati all'*Ortis 1802* dalle lettere di Foscolo ad Antonietta Fagnani Arese: emblemi dell'intenso scambio tra letteratura e vita che lega l'epistolario foscoliano alle opere.⁵³ Si veda per esempio la lettera dell'*Ortis 1802* datata 9 febbraio (nelle edizioni di Zurigo e Londra sarà soppressa e sostituita da quella del 17 marzo):

“Eccomi sempre con te: sono ormai cinque giorni, ch'io non posso vederti, e tutti i miei pensieri sono consecrati a te sola, a te consolatrice del mio cuore. È vero; io non ti posso fare felice. Quel mio Genio, di cui spesso ti parlo, mi condurrà al sepolcro per la via delle lagrime. Io non posso farti felice... e lo diceva stamattina a tuo padre, che sedea presso al mio letto e sorrideva delle mie malinconie: ed io gli confessava, che fuori di te nulla di lusinghiero, e di caro mi resta in questa povera vita. Tutto è follia, mia dolce amica; tutto pur troppo! E quando questo mio sogno soave terminerà, quando gli uomini, e la fortuna ti rapiranno a questi occhi, io calerò il sipario: la gloria, il sapere, la gioventù, le ricchezze tutti fantasmi, che hanno recitato fino ad ora nella mia commedia, non fanno più per me: io calerò il sipario, e lascerò che gli uomini s'affannino per fuggire i dolori di una vita che ad ogni minuto si accorcia, e che pure que' meschini se la vorrebbero persuadere immortale. Addio, addio”;⁵⁴

e la si confronti con questa lettera alla Fagnani Arese:

“Eccomi sempre con te: sono stato tutt'oggi in casa, e tutti i miei pensieri sono con la mia Antonietta; ho incominciato a studiare più volte, ma mi pare perduto ogni momento che non sia consecrato a te sola, a te, amica del mio cuore. [...]

⁵² G. Nicoletti, *Strategie di scrittura nell'“imago” romantica di Jacopo Ortis*, cit., p. XXXIX.

⁵³ Cfr. L. Caretti, *Sulle lettere di Foscolo all'Arese*, in Id., *Foscolo. Persuasione e retorica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, p. 131: “Foscolo aveva sempre pensato, anche nell'attimo stesso in cui le scriveva (e le scriveva certo con molto minore trasporto e con assai più vigile calcolo letterario di quanto non immagini il candido lettore), di utilizzarle un giorno per un suo nuovo romanzo”.

⁵⁴ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., pp. 598-599 (9 febbraio).

È vero... io non ti posso dar tutto, io sono melanconico, perseguitato da chi non mi conosce, e sommamente infelice; sì, infelice perché possiedo un cuore che mi rende la vita tempestosa e dolente, e che mi condurrà al sepolcro per la via delle lagrime... è vero; non ti posso fare felice, ma io ti do tutto quello che ho; io t'amo e appunto t'amo estremamente perché, fuori di te, cosa mi resta di lusinghiero e di dolce in questa misera vita? Tutto è follia, mia tenera amante, tutto, purtroppo! e quando anche il soave sogno de' nostri amori terminerà, credimi, io calerò il sipario; la gloria, il sapere, le ricchezze, tutti fantasmi che hanno recitato fino ad ora nella mia commedia, non fanno più per me. Io calerò il sipario, e lascerò che gli uomini si affannino per fuggire i dolori di un'esistenza che non sanno troncargli."⁵⁵

Già saccheggiato nell'*Ortis*, il carteggio rappresentava dunque per Foscolo un prezioso bacino testuale a cui attingere in futuro, come confermano le iterate raccomandazioni all'amata:

“Serba le mie lettere; quando più né l'amore, né alcun dolce sentimento ti parleranno per me, quando ti saranno indifferenti quelle carte ch'io scrissi nel sommo dolore e nel sommo piacere della mia anima, io ti prego di serbarle almeno come deposito confidato a te dall'amicizia. Presento che un giorno mi saranno necessarie. [...] Conserva le mie lettere... e massime questa ultima ch'io quasi direi di averti scritto col sangue del mio cuore. Conservale: tu me le ridarai quando l'età e il mio cuore logorato non sentiranno più le passioni che ora sento, e che allora avrò forse bisogno di dipingere.”⁵⁶

Quanto al terzo *Ortis*, l'innovazione più evidente ovvero la lettera del 17 marzo, aggiunta in sostituzione di quella a Teresa sopra citata, è costruita da Foscolo attraverso la ripresa di interi periodi e passi dei suoi discorsi *Della servitù d'Italia*, avviati nel marzo 1815 ma rimasti incompiuti, anche perché impubblicabili per motivi di prudenza politica.⁵⁷ Il rapporto con questi scritti della maturità, segnati da un tono amaro e al tempo stesso pacato, differenzia stilisticamente la lettera dalle altre, tanto che nella conclusione Jacopo stesso lo fa presente a Lorenzo: “Eccoti con

⁵⁵ Id., *Carteggio con Antonietta Fagnani Arese (1801-1803)*, in Id., *Epistolario*, cit., 1949, vol. I (ottobre 1794 – giugno 1804), pp. 333-334 (LXXVIII).

⁵⁶ Ivi, p. 310 (LXX) e p. 320 (LXXI).

⁵⁷ Si veda Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, cit., pp. 47-56 e Id., *Della servitù dell'Italia*, in Id., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, edizione critica a cura di L. Fassò, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 151-281.

l'usato disordine, *ma con insolita pacatezza* risposto alla tua lunga affettuosissima lettera".⁵⁸

4. *L'invenzione di una prosa di romanzo*

La tradizione lirica è il patrimonio a cui Foscolo attinge per costruire la prosa dell'*Ortis*. Già nell'*Ortis 1798*, come si è visto, molte citazioni in versi vengono trasformate in prosa e inserite nel tessuto delle lettere. A partire poi dalla redazione milanese del 1802 la sistematica riscrittura in prosa di citazioni in versi presenti nel primo *Ortis* rivela il modo in cui Foscolo tentò di far fronte al problema della mancanza di modelli narrativi di ampio respiro nella tradizione letteraria italiana, e dunque di fondare quasi *ex novo* una prosa di romanzo: "più facile", infatti, era "allora scrivere correttamente in versi, che in prosa".⁵⁹

Un caso esemplare è quello della lettera già citata che racconta il pellegrinaggio ad Arquà. Nella prima redazione la lettera si presenta come un centone di citazioni: si è già parlato di quelle del sonetto alfieriano, ma in *Ortis 1798* campeggiano altre due lunghe citazioni, incorniciando all'inizio e alla fine il racconto della visita ad Arquà: sono entrambe tratte dal secondo canto del *Prometeo* di Monti, allora praticamente inedito ma noto a Foscolo direttamente o per tramite dell'editore Marsigli.⁶⁰ Se Foscolo nel 1802, ridimensionando le citazioni e in particolare quelle in

⁵⁸ Cfr. Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, cit., p. 55 (17 marzo). Sottolineatura nostra.

⁵⁹ Cfr. C. Dionisotti, *Venezia e il noviziato poetico del Foscolo*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 38.

⁶⁰ Marsigli infatti, dopo aver pubblicato nel 1797 il primo canto del *Prometeo*, stampò anche i primi 392 versi del secondo. La stampa non ebbe però diffusione e fu resa nota al pubblico solo con l'edizione delle *Opere* di Monti, Italia (ma Bologna), 1821.

versi,⁶¹ sacrifica la seconda che nel 1798 chiudeva la pagina con una descrizione del tramonto:

“... Già stanche in occidente
piegava il sol le rote, e raccogliendo
dalle cose i colori, all’inimica
notte del mondo concedea la cura.
Ed ella del regal suo velo eterno
spiegando il lembo raccendea negli astri
la morta luce, e la spegnea ne’ fiori.

Ed eccoci alfine dopo due ore e mezzo di cammino nuovamente alla villa”;⁶²

conserva invece la prima, che interrompeva *ex abrupto* la narrazione per descrivere l’aurora e il sorgere del sole:

“Arquà è discosto come tu sai quattro miglia dalla mia casa, e noi per accorciare il cammino prendemmo la via dell’erta. Io me ne andava dinnanzi, Teresa veniva appresso con Odoardo, e la ragazza ci tenea dietro in braccio all’ortolano.

Era l’ora che il sol (poiché la notte
fugge, e lei seguon le fredde ombre e gli astri)
delle nugole straccia il fosco velo
e più bella nel ciel mostra la fronte
che tutto allegra del suo riso il mondo.
Lieti allora i fioretti alzano il capo
dalla brina chinato, e cristalline
fan contro il sole tremolar le perle
di che tutti van carichi e rugiadosi:
rasciugano coll’ale i zefiretti
l’umor soverchio all’erbe e agli arboscelli;
e tra il rumor che dolce in un confuso
fan le selve, gli augei, gli armenti, i rivi,
dalle valli e dai monti invia la terra
al raggio che l’avviva il suo profumo,
e tutta esulta di piacer natura”;⁶³

⁶¹ Cfr. M. A. Terzoli, *Correzione e scrittura d’autore: invenzione della prosa di romanzo*, cit., p. 123: “se conservati [*scil.* i versi], assumono un nuovo valore, di suggello alto della pagina o di controcanto lirico rispetto al tono più basso della prosa”.

⁶² U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 19 (X) e si veda V. Monti, *Prometeo*, in Id., *Opere del cavaliere Vincenzo Monti*, Italia, 1821, vol. I, p. 173 (II, 202-208).

ma trasforma gli endecasillabi montiani in un brano di prosa:

“Arquà è discosto, come tu sai, quattro miglia dalla mia casa; ma per più accorciare il cammino prendemmo la via dell’erta. S’apriva appena il più bel giorno d’autunno. Parea che la Notte seguita dalle tenebre e dalle stelle fuggisse dal Sole, che usciva nel suo immenso splendore dalle nubi d’oriente, quasi dominatore dell’universo; e l’universo sorridea. Le nuvole dorate e dipinte a mille colori salivano su la volta del cielo che tutto sereno mostrava quasi di schiudersi per diffondere sopra i mortali le cure della Divinità. Io salutava a ogni passo la famiglia de’ fiori e dell’erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina. Gli alberi susurrando soavemente, facevano tremolare contro la luce le gocce trasparenti della rugiada; mentre i venti dell’aurora rasciugavano il soverchio umore alle piante. Avresti udito una solenne armonia spandersi confusamente fra le selve, gli augelli, gli armenti, i fiumi, e le fatiche degli uomini: e intanto spirava l’aria profumata delle esalazioni che la terra esultante di piacere mandava dalle valli e da’ monti al Sole, ministro maggiore della Natura.”⁶⁴

La riscrittura comporta innanzitutto la presentazione della scena attraverso il filtro percettivo di Jacopo (“Parea [...] Io salutava [...] Avresti udito”); e una serie d’interventi sintattico-linguistici volti a ridurre l’eccesso di ornato dei versi montiani: termini arcaizzanti sono sostituiti da un lessico più neutro (“augei” > “augelli”, “rivi” > “fiumi”); sono ridotti i perbati e anastrofi (“capo / Dalla brina chinato” > “capo chinato dalla brina”) ed eliminati sia gli aggettivi puramente esornativi (“carchi”, “rugiadosi” > “della rugiada”) sia i diminutivi propri della tradizione lirica di ascendenza petrarchesca (“zefiretti” > “venti dell’aurora”, “arboscelli” > “piante”). Se si allontana dalla tradizione di ascendenza petrarchesca, Foscolo risale direttamente al modello sostituendo ai “fioretti” la “famiglia de’ fiori e dell’erbe”.⁶⁵ Analogamente, in chiusura, la pagina innesta sulla

⁶³ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 16 (X) e si veda V. Monti, *Prometeo*, cit., p. 168 (II, 35-50).

⁶⁴ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., pp. 576-577 (20 novembre).

⁶⁵ Cfr. F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCX, 2: “e i fiori e l’erbe, sua dolce famiglia”. Lo spunto è ripreso in U. Foscolo, *Dei sepolcri*, in Id., *Poesie e carmi*,

riscrittura montiana una citazione dantesca: “Lo ministro maggior de la natura”.⁶⁶

5. *Occultamento, allusione, svelamento, rovesciamento*

Entro le linee di tendenza sopra tracciate, l’uso foscoliano della citazione si configura di volta in volta in maniera diversa e può essere utile distinguere concretamente fra dispositivi intertestuali.

Talvolta Foscolo procede nella direzione di un progressivo occultamento, come nel caso dei frammenti poetici prima citati e poi rifusi in prosa. Esempio è in tal senso la pagina che descrive l’incontro galante di Jacopo con la dama padovana, nella lettera inviata da Padova e datata 11 dicembre in tutte le redazioni del romanzo. La scena, ironica descrizione di una seduzione mancata, è la riscrittura amplificata di un brano dei *Dialoge des Diogenes von Sinope* di Wieland che Foscolo leggeva in una traduzione anonima pubblicata a Venezia nel 1781.⁶⁷ Poche ma significative sono le modifiche che il passo subisce da una redazione all’altra dell’*Ortis*: nel 1798, infatti, Jacopo si rivolge direttamente a Senocrate, cioè al maestro del giovane protagonista di Wieland (“O Senocrate, se tu non avessi, com’io, veduto Teresa, nell’atteggiamento medesimo [...]”);⁶⁸ nel 1802, invece, l’appello che rivelava la fonte viene eliminato e sostituito da

a cura di F. Pagliai – G. Folena – M. Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, p. 125 (5): “Bella d’erbe famiglia e d’animali”.

⁶⁶ Cfr. D. Alighieri, *Paradiso*, X, 28.

⁶⁷ Si veda W. Binni, *Il “Socrate delirante” del Wieland e l’“Ortis” del Foscolo*, in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 121-145.

⁶⁸ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., p. 26 (XVII) e *Socrate delirante o sia Dialoghi di Diogene di Sinope da un antico manoscritto*, traduzione dal tedesco, Colonia (ma Venezia), s. e., 1781, p. 17: “Essa giaceva piegata alquanto indietro, sopra un piccol trono di guanciali, e scherzava, come dissi, col suo cagnolino. Dirimpetto sedeva un giovinetto, del quale la natura prometteva molto, – e che aveva udito da Senocrate, che bisogna chiudere gli occhi, se uno non si sente tanto gagliardo, da affrontare una bella tentazione a occhi aperti”.

un'invocazione a Lorenzo, ripristinando la finzione epistolare ("O! ... se tu avessi, com'io [...] ").⁶⁹ L'occultamento dell'ipotesto è tuttavia bilanciato da una considerazione metatestuale di Jacopo, che segnala la natura letteraria della missiva: ("T'accorgerai che questa lettera è copiata e ricopiata perch'io ho voluto sfoggiare *lo bello stile*"): sorta di ammiccante invito al lettore a riconoscere la fonte originaria di questo sfoggio stilistico.⁷⁰

Dal romanzo di Wieland, del resto, Foscolo preleva un altro passo e ne inserisce la riscrittura nella lettera dell'11 aprile: si tratta del frammento elegiaco con il compianto su Gliceria, la fanciulla amata dal protagonista Diogene. Stavolta la citazione si presenta come tale ma la fonte non è dichiarata, bensì allusa: sta al lettore riconoscere qual è il libro che Jacopo toglie di mano a Teresa per leggere, aprendolo a caso, il passo che li commuoverà violentemente:

"Io le sedeva vicino muto muto con gli occhi fissi su la sua mano che tenea semichiuso un piccolo libro. [...] Le tolsi di mano il libretto, e aprendolo a caso lessi:

La tenera Gliceria lasciò su queste mie labbra l'estremo sospiro! Con Gliceria ho perduto tutto quello che poteva mai perdere. La sua fossa è il solo palmo di terra ch'io degni di chiamar mio. Niuno, fuori di me, ne sa il luogo. Io l'ho coperta di folti rosai i quali fioriscono come un giorno fioriva il suo volto, e diffondono l'odore soave che spirava il suo seno. Ogni anno nel mese delle rose io visito il sacro boschetto. Mi assido su quella tomba e... sto meditando: *Tal tu fioristi un dì!* – Prendo a spicciolare una rosa e ne sparpaglio le foglie... rammento quel dolce sogno de' nostri amori: una lagrima stilla su l'erba che spunta sulla sua sepoltura e appaga l'ombra amorosa."⁷¹

È una vera e propria trascrizione-riscrittura della pagina di Wieland, con una tendenza all'accentuazione sentimentale, denunciata dall'uso degli

⁶⁹ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 587 (11 dicembre).

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 588 (11 dicembre).

⁷¹ *Id.*, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., pp. 35-36 (XXVI).

esclamativi e dei puntini di sospensione:

“La tenera Gliceria più non è – seco perdei tutto quel ch’io potea mai perdere. La sua tomba, è l’unico palmo di terra in questo mondo, ch’io degno di chiamar mio. Nessun altro fuor di me, ne sa il luogo. Io l’ho coperto di folte piante di rose, le quali fioriscono rigogliose al par del suo seno, né in altro luogo tramandano odor sì soave. Ognanno nel mese delle rose fo visita al sacro luogo. – M’assido sulla sua tomba, colgo una rosa, e sto meditando, – tal tu fioristi un dì; prendo a spicciolar la rosa, e ne spargo le foglie sulla sua tomba. – Poscia mi rammento quel dolce sogno della mia gioventù, ed una lacrima che stilla giù sulla sua tomba, appaga l’ombra diletta.”⁷²

In altri casi la fonte alla base della riscrittura è oggetto di un progressivo svelamento. Si pensi al *Frammento della storia di Lauretta*, sorta di romanzo nel romanzo, frutto dell’elaborata riscrittura dei capitoli dedicati a *Maria* in *A Sentimental Journey* di Sterne, come Foscolo stesso ammette nella *Notizia bibliografica*: “quel frammento di *Lauretta*, che in sé è poca cosa, e pare imitazione della *Maria* di Sterne”.⁷³ Nell’*Ortis 1798* la storia di *Lauretta* compare *ex abrupto* e senza alcuna didascalia; a partire dalle redazioni milanesi, invece, essa è distinta dalle lettere, fornita di titolo e presentata come opera di Jacopo (“Ho incominciata la storia di *Lauretta* per mostrare al mondo in quella sfortunata lo specchio della *fatale* infelicità dei mortali. T’includo quel po’ che ho scritto”).⁷⁴ Ma è solo con l’edizione zurighese che Foscolo sente la necessità di riconoscere apertamente il proprio debito nei confronti di Sterne; e se nel 1808, scrivendo a Bartholdy, dichiara che “stralcerebbe que’ frammenti della *Storia di Lauretta* perché sentono l’inopportunità dell’episodio e l’imitazione della *Maria* di Lorenzo

⁷² *Socrate delirante o sia Dialoghi di Diogene di Sinope da un antico manoscritto*, cit., p. 64.

⁷³ Cfr. U. Foscolo, *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 287.

⁷⁴ Cfr. Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di F. Gavazzeni, cit., p. 606 (29 aprile) e si veda Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di V. Vianello, cit., pp. 41-43 (XXX).

Sterne”,⁷⁵ ora premette al brano una serie di riflessioni autocritiche, compresa quella sui libri composti “a mosaico”:

“E a me pure, fuor d’intenzione, è venuto fatto un mosaico. – In un libretto inglese ho trovato un racconto di sciagura; e mi pareva a ogni frase di leggere le disgrazie della povera Lauretta – il Sole illumina da per tutto ed ogni anno i medesimi guai su la terra! – Or io per non parere di scioperare mi sono provato di scrivere i casi di Lauretta, traducendo per l’appunto quella parte del libro inglese, e togliendovi, mutando, aggiungendo assai poco di mio, avrei raccontato il vero, mentre forse il mio testo è romanzo.”⁷⁶

Foscolo può infine citare delle pagine altrui mutandone radicalmente il senso, attraverso la collocazione nel nuovo contesto. È il caso del brano che Lorenzo trova fra le carte lasciate da Jacopo prima di suicidarsi, da lui trascritto in calce a due dei suoi libri prediletti:

“Ma il passo seguente, non so se suo o d’altri quanto alle idee, bensì di stile tutto suo, era stato da lui scritto in calce al libro delle Massime di Marco Aurelio, sotto la data 3 Marzo 1794 – e poi lo trovai ricopiato in calce all’esemplare del Tacito Bodoniano sotto la data 1 Gennaio 1797 – e presso a questa, la data 20 Marzo 1799, cinque dì innanzi ch’egli morisse – eccolo:

‘Io non so né perché venni al mondo; né come; né cosa sia il mondo; né cosa io stesso mi sia. E s’io corro ad investigarlo, mi ritorno confuso d’una ignoranza sempre più spaventosa. Non so cosa sia il mio corpo, i miei sensi, l’anima mia; e questa stessa parte di me che pensa ciò ch’io scrivo, e che medita sopra di tutto e sopra sé stessa, non può conoscersi mai. Invano io tento di misurare con la mente questi immensi spazj dell’universo che mi circondano. Mi trovo come attaccato a un piccolo angolo di uno spazio incomprendibile, senza sapere perché sono collocato piuttosto qui che altrove; o perché questo breve tempo della mia esistenza sia assegnato piuttosto a questo momento dell’eternità che a tutti quelli che precedevano, e che seguiranno. Io non vedo da tutte le parti altro che infinità le quali mi assorbono come un atomo.’⁷⁷

Il passo, che entra a far parte dell’*Ortis* solo a partire dall’edizione del 1817 e che si leggeva già in stesura leggermente diversa nell’orazione

⁷⁵ Cfr. Id., *Epistolario*, cit., vol. II, p. 485 (29 settembre 1808).

⁷⁶ Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nicoletti, cit., pp. 66-67 (29 aprile).

⁷⁷ Ivi, p. 174.

del 1809 *Sull'origine e i limiti della giustizia*,⁷⁸ è una traduzione sostanzialmente fedele di una pagina di Blaise Pascal intitolata *Contre l'indifférence des athées* (1678):

“Je ne sais qui m’a mis au monde, ni ce que c’est que le monde, ni que moi-même. Je suis dans une ignorance terrible de toutes choses. Je ne sais ce que c’est que mon corps, que mes sens, que mon âme; et cette partie même de moi qui pense ce que je dis, et qui fait réflexion sur tout et sur elle-même, ne se connaît non plus que le reste. Je vois ces effroyables espaces de l’univers qui m’enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans savoir pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu’en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m’est donné à vivre m’est assigné à ce point plutôt qu’à un autre de toute l’éternité qui m’a précédé, et de toute celle qui me suit. Je ne vois que des infinités de toutes parts qui m’engloutissent comme un atome, et comme une ombre qui ne dure qu’un instant sans retour. Tout ce que je connais c’est ce que je dois bientôt mourir; mais ce que j’ignore le plus c’est cette mort même que je ne saurais éviter.”⁷⁹

Il ragionamento, lungi dall’esprimere il pensiero filosofico di Pascal, svolge una riflessione di stampo scettico alla maniera di Montaigne, presentata come se fosse pronunciata direttamente dai suoi fautori e aspramente rifiutata nei commenti che l’accompagnano come mostruosa e irragionevole. Estrapolando la pagina dal contesto originario e collocandola in quello radicalmente diverso del romanzo, Foscolo ne stravolge il senso, trasformando il passaggio argomentativo di un’apologia della fede cristiana in una compiuta ed autosufficiente riflessione di stampo materialista.⁸⁰ Quando Lorenzo, nel corsivo, allude all’appropriazione di questo passo da parte di Jacopo (“*non so se suo o d’altri quanto alle idee, bensì di stile tutto suo*”) conferma questo uso spregiudicato e disinvolto della citazione, che

⁷⁸ Si veda Id., *Sull'origine e i limiti della giustizia*, in Id., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, edizione critica a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 182-183.

⁷⁹ B. Pascal, *Les “Pensées” de Port-Royal*, in Id., *Pensées*, in Id., *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par M. Le Guerin, Paris, Gallimard, 2000, vol. II, p. 917.

⁸⁰ Si veda E. Neppi, *La traduzione come suicidio simbolico: un frammento pascaliano nell’“Ortis”*, in “Franco Italica”, 10, 1996, pp. 69-82.

rivela la sicurezza del Foscolo maturo: esito estremo di un ventennale percorso, partito da un “mosaico” di fonti ben esibite e giunto all’assimilazione profonda di libri e letture. Selezionando il canone in nome di un’estetica pienamente consapevole, trasformando i versi in prosa e citando se stesso, Foscolo si trasforma in un autore che ha assorbito i suoi *auctores* al punto da poter esibire se stesso al loro posto.



CORRADO VIOLA

CITARE (E NON) NEI “PROMESSI SPOSI”.
STORIA E INVENZIONE

“Variabilità degli elementi stilistici. È la permanente dialettica, negli scrittori ‘di verità’, fra movimenti vòlti alla verità del concetto e movimenti vòlti alla bellezza dell’espressione.”

G. Contini, *Rinnovamento del linguaggio letterario*

1. *Au seuil*

S’impone subito una perimetrazione d’ambito, che naturalmente finirà anche per fissare – con qualche vantaggio operativo – una prima, provvisoria definizione dell’oggetto: ma in linea del tutto pragmatica, beninteso, e piuttosto a titolo d’ipotesi di lavoro che non sulla base o ai fini di una sistemazione teorica comunque fondata e orientata. E cioè: la citazione nei *Promessi sposi* come ripresa esplicita, tipograficamente marcata da appositi indicatori (virgolette, corsivo, corpo minore)¹ e

¹ Si veda B. Mortara Garavelli, *La parola d’altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 67.

praticata dall'autore come "intenzionale procedimento letterario",² di un testo 'firmato' di altro autore.

Non dunque il territorio vasto ed esplorato – largamente, per quanto mai compiutamente – delle fonti più o meno occulte e non dichiarate (o dichiarate solo allusivamente): alimentino esse, più sotterraneamente, il livello diegetico,³ oppure fecondino, più in superficie ma in maniera più circostanziata, quello formale, producendo calchi, imitazioni, contaminazioni, riprese, prestiti, emulazioni, plagii, parodie, parafrasi, rifrazioni, echi, reminiscenze culturali;⁴ o anche interessino entrambi i piani. Ma neppure altre forme di più circoscrivibile intertestualità, come quei testi non firmati di autore anonimo collettivo e con valore di verità generale che sono i proverbi.⁵

² Cfr. A. Jacomuzzi, *Problemi dell'intertestualità*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di A. Marino, con una premessa di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1990, p. 50.

³ Di "trame e intrecci" come veri "universali" o "grandi sintagmi diegetici", e dunque come macroelementi di una topica del narrare, discute a proposito di fonti C. Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1992, p. 21.

⁴ L'elenco, va da sé, potrebbe continuare, e sono termini di senso e impiego non sempre univoco, a rigore non allineabili perché non tutti omogenei, anche se in parte sovrapponibili e di fatto sovrapposti e talora affiancati a 'citazione', più o meno lecitamente, come illustrano con efficacia le due tavole grafiche riprodotte in R. Finnegan, *Why do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge, OpenBook, 2011, p. VI e p. 213. Quanto al terzultimo di questi fenomeni di ripresa mimetica, rinvio a V. Boggione, *Citazioni e rifrazioni. Da Manzoni a Gozzano*, in corso di stampa negli Atti del XV Convegno MOD su *Letteratura della letteratura* (ringrazio l'autore per avermi anticipato la lettura del dattiloscritto). Per il penultimo basti ricordare un piccolo classico, l'articolo pascoliano del 1896 *Eco d'una notte mitica*, che coglie la traccia della virgiliana "ultima notte di Ilio" sotto il velame della manzoniana "notte degli imbrogli" (cfr. G. Pascoli, *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946, vol. I, p. 131). Si veda M. Castoldi, "Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo". *Rileggendo "Eco d'una notte mitica" di Giovanni Pascoli*, in "Studi sul Settecento e l'Ottocento", I, 2006, pp. 57-69. Per l'ultimo tipo di ripresa, sempre in prospettiva manzoniana, è specifico A. Mazza, *Reminiscenze culturali e similitudini manzoniane*, in "Aevum", XXXVIII, 1964, pp. 202-214.

⁵ Si veda G. Gorni, "Un'Iliade di guai": *la parte dei proverbi nei "Promessi sposi"*, in "Cenobio", XXXV, 1986, pp. 319-330.

E ancora: le citazioni testuali dirette prodotte dal narratore prima che dai suoi personaggi, per quanto anche queste seconde, è appena il caso di precisarlo, ascrivibili come sono, evidentemente, all'autore, istituiscano una sorta di interdiscorsività citazionale tutt'altro che priva di interesse, sia in sé, ad esempio come aspetto non secondario della caratterizzazione dei personaggi (si pensi, per Renzo, al *latinorum* di don Abbondio e di altri conculcatori degli umili, o alla tecnica manzoniana del *discours évoqué*⁶ nell'*Addio, monti*), sia in rapporto alla diversa e concorrente 'citazionalità' dell'autore.⁷

E, infine, le citazioni della Quarantana più che del *Fermo e Lucia* e della Ventisettana: non tanto perché il riconoscimento, ormai comune alla critica, della piena autonomia dei tre stadi redazionali (anche del *Fermo*,⁸ che in passato si tendeva invece a considerare come abbozzo preparatorio dei *Promessi sposi*) sconsigli una comparazione (tutt'altro!); quanto piuttosto per ragioni pratiche di comprimibilità della non scarsa materia nella misura breve di un saggio, oltre che a minima garanzia di coerenza, specificità e determinatezza del discorso.

⁶ Da intendersi come rielaborazione autoriale del discorso diretto o verbalizzazione del monologo interiore di un personaggio, il dispositivo è dichiarato dal romanziere, soprattutto nei momenti salienti della narrazione, e non senza proteste che hanno il sapore di *excusationes non petitae*. Cfr. per esempio A. Manzoni, *I romanzi*, 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, vol. II, t. II: *I promessi sposi* (1840), p. 164 (VII): "Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini". L'edizione citata riproduce anastaticamente la Quarantana (Milano, Guglielmini e Redaelli).

⁷ Tanto per il *discours évoqué* quanto per il termine derridiano *citationnalité*, di cui però mi valgo qui, in senso non tecnico, come insieme definito delle modalità citazionali di un'opera o un autore, rinvio a U. Tuomarla, *La citation mode d'emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1999, rispettivamente pp. 75-76 e p. 227.

⁸ Si veda per esempio L. Toschi, *Si dia un padre a Lucia. Studio sugli autografi manzoniani*, Padova, Liviana, 1983 e Id., *Percorsi testuali del "Fermo e Lucia"*, in *Atti della Giornata di studi nel II centenario della nascita di A. Manzoni (Roma, 16 maggio 1985)*, Roma, II Università di Roma, 1987, pp. 61-84.

2. *L'Anonimo citato e l'Anonimo parafrasato*

Vero è, d'altronde, che il romanzo si presenta fin dalla soglia come intertesto. A esordire citando, infatti, è già l'*Introduzione*, ossia quel paratesto che trascrivendo *ad verbum* dal “dilavato e graffiato autografo”⁹ propone la maschera dell'Anonimo, e dunque contiene l'atto fondativo del testo stesso o, per meglio dire, della sua finzione. Il fatto che di finzione letteraria si tratti (perciò, in fondo, di autocitazione) non sposta i termini del discorso: sia perché la citazione come procedimento testuale si colloca sul piano dell'intenzionalità, l'unico che qui importa; sia perché, nello specifico, è proprio quella finzione ‘citante’ che duplicando il ruolo del romanziere fonda la natura dialettica dell'opera, ossia quel “misto di storia e d'invenzione”¹⁰ che ne è la cifra.

Sorta di “icona dominante”¹¹ del romanzo, la citazione iniziale dall'Anonimo ne anticipa e riepiloga *in limine* il contenuto e come tale viene quasi ad assumere figura e funzione di epigrafe: per sede, modalità di ostensione, attacco argutamente sentenzioso. Per sede: precede il testo distinguendosi tipograficamente anche se non si colloca in esergo, e insiste fra il titolo e la seconda parte dell'*Introduzione* dove l'autore parla in persona propria esponendo le ragioni della nuova “dicitura”,¹² dopo il

⁹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 6 (*Introduzione*).

¹⁰ Cfr. Id., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991, p. 287.

¹¹ Cfr. E. Bacchereti, *Icone del testo. Epigrafi letterarie nel Novecento*, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 25-26 ottobre 2001, a cura di A. Dei e R. Guerricchio, Roma, Bulzoni, 2008, p. 85. Più in generale sull'epigrafe si veda G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 141-157.

¹² Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 7 (*Introduzione*).

cecidere manus da lui dichiarato di fronte all'“eroica fatica”¹³ della trascrizione. Per modalità di ostensione: è prospettata *ex abrupto*, scevra di ogni preparazione introduttiva che la raccordi al testo citante, sorprendendo il lettore con il suo “giungere inattesa e dall'esterno”.¹⁴ Infine, per il tono arguto dell'attacco: accampa subito l'aforisma concettoso della “Historia” come “guerra illustre contro il Tempo”, presentandolo quasi come un'epigrafe nell'epigrafe o meglio come *l'epigrafe dell'epigrafe*.

Ha scritto uno dei maggiori teorici della citazione, con enfasi che non sarebbe forse spiaciuta all'Anonimo manzoniano, che “*l'épigraphie est la citation par excellence, la quintessence de la citation, celle qui est gravée dans la pierre pour l'éternité, au fronton des arcs de triomphe ou sur le piédestal des statues*”.¹⁵ Si può dire allora, volendo continuare la metafora, che Manzoni, incidendo sulla soglia dell'opera le parole dell'Anonimo, consacrò fin da subito la citazione come procedimento strutturale del suo romanzo? Una risposta fondata non può esimersi da una concreta verifica sul testo. Ma si può premettere fin d'ora un'osservazione generale e rilevare che nel corso dell'opera questa larga disponibilità verso la parola altrui tende inevitabilmente a ridursi: un po' come avveniva nel manoscritto secentesco, dove la “grandine di concettini” dell'esordio, teste Manzoni, faceva gradualmente spazio a uno stile “più naturale e più piano”.¹⁶

Tale riduzione, del resto, va a scapito quasi esclusivo dell'Anonimo. È infatti quest'ultimo a raccogliere un numero relativamente esiguo di

¹³ Cfr. *ivi*, p. 6 (*Introduzione*).

¹⁴ Cfr. G. Ruozi, *La citazione*, in *Id.*, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1992, p. 221, che trae il concetto da Elias Canetti aforista di *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*.

¹⁵ Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 337.

¹⁶ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), *cit.*, p. 6 (*Introduzione*).

menzioni, per lo più denunce di omissioni o reticenze (come il biasimo per i nomi tralasciati di luoghi o personaggi) ossia dei difetti dello “scartafaccio”¹⁷ come fonte storica. Certo, Manzoni non manca di registrarne e talora commentarne alcune moralità, delle quali la più rilevante esprime il “sugo di tutta la storia”.¹⁸ Mi riferisco qui alla conclusione esposta dai due scrittori, l’Anonimo e Manzoni, quella che si condensa nella metafora vagamente dantesca dell’inferno “che non può trovar posa in su le piume”,¹⁹ per quanto cambi il proprio letto con altri che immagina a torto più comodi: immagine coniata dall’Anonimo e ribadita dal consenso del romanziere (“È tirata un po’ con gli argani, e proprio da secentista; ma in fondo ha ragione”);²⁰ non alla successiva “conclusione” trovata da Renzo e Lucia dopo “lungo dibattere”, circa l’inevitabilità dei “guai” che la “fiducia in Dio [...] raddolcisce” e “rende utili per una vita migliore”.²¹ Ma si tratta a quell’altezza (perché solo allora, conclusa la narrazione, è possibile farlo), di calare la maschera sia pure parzialmente, con un ammicco ironico ben manzoniano, ricomponendo in una sorta di finale *reductio ad unum* il proprio ruolo sdoppiato: non più necessario per il fatto stesso che non c’è più nulla da narrare.

Più rileva, semmai, che le poche chiamate in causa dell’Anonimo non siano in alcun caso citazioni in senso stretto, presentate cioè nella forma codificata del corsivo o delle virgolette, com’è invece quella iniziale e come pure sarebbe stato possibile anche nel prosieguo dell’opera. A dar conto di questo mutamento di rotta basterà addurre, per ora, la proclamata rinuncia alla trascrizione del manoscritto e l’opzione alternativa per un rifacimento della “dicitura”, come l’autore dichiara e direi persino

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 7 (*Introduzione*).

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 746 (XXXVIII).

¹⁹ Cfr. D. Alighieri, *Purgatorio*, VI, 150.

²⁰ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 744 (XXXVIII).

²¹ Cfr. *ivi*, p. 745 (XXXVIII).

sceneggia nella seconda parte dell'*Introduzione*: il tono è sornione e manierato, quasi di "capocomico" argutamente intento, sul proscenio, alla *captatio benevolentiae* del "rispettabile pubblico".²² Optando per la citazione parafrastica della fonte presentata come principale, il rifiuto della citazione diretta si fa da subito costante e imprescrittibile. Tuttavia è proprio questo rifiuto a far spazio alle citazioni da altri testi che troviamo nel romanzo: non fittizi né anonimi, questi, ma reali e di autori storicamente esistiti e nominabili, i soli degni di aver luogo nell'opera anche nella forma autentica del riporto diretto. La testualità fittizia dell'Anonimo viene così a ricollocarsi sotto il dominio del narratore e dell'invenzione: la parafrasi, riformulando il testo originario, fonda a tutti gli effetti un testo altro rispetto al suo antigrafo, firmato da un autore diverso. Ecco allora che può emergere una testualità non anonima, storicamente accertabile, determinata, passibile di prelievi letterali, in nessun modo imputabili di falsificazione; testi citabili, come si vedrà, anche nel senso giuridico del termine, convocati a deporre davanti al tribunale dell'autore che giudica e manda secondo il doppio statuto del proprio ruolo: narrativo e saggistico, letterario e storiografico.

3. *Oltre Shakespeare*

Precisamente da questa duplicità può partire l'indagine, per notare come anche le citazioni si dispongano grosso modo in due gruppi distinti, a seconda che interessino il piano letterario dell'invenzione o quello documentario della storia. Applicando una distinzione in uso per la metafora, si potrebbe forse parlare di citazioni 'emozionali' (connotative) e

²² L'immagine, adibita però a una riflessione linguistico-morale di altro segno, è manzoniana: "quello che i poeti chiamavan volgo profano, e i capocomici, rispettabile pubblico" (cfr. *ivi*, p. 593, XXXI).

citazioni ‘nozionali’ (denotative).²³ Le prime, dalle quali sarà bene iniziare, sono decisamente meno numerose, reliquie sopravvissute alla decisa rastremazione della letterarietà intervenuta tra il *Fermo e Lucia* e *I promessi sposi*.

Ecco allora, avanguardia di questo sparuto drappello, la famosa citazione shakespeariana del capitolo VII: “Tra il primo pensiero d’una impresa terribile, e l’esecuzione di essa, (ha detto un barbaro che non era privo d’ingegno) l’intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure”.²⁴ La storia, qui, è prossima a un vero *tournant*: accompagnato da Tonio e Gervaso, Renzo arriva alla “casetta” di Lucia per andare con lei e Agnese alla canonica e sorprendere don Abbondio con il matrimonio clandestino. Ancora una volta la citazione “giunge inattesa e dall’esterno”, segnata soltanto dall’accapo tipografico dopo la frase che precede (“Arrivarono alla casetta di Lucia, ch’era già notte”).²⁵ Non abbiamo la vignetta di Francesco Gonin, ma possiamo immaginarla: Renzo che avanza cauto ma risoluto “nelle tenebre crescenti”, con i due fratelli al suo fianco o appena indietro ai quali dà “sottovoce ora un ricordo, ora un altro, ora all’uno, ora all’altro”,²⁶ giungendo in prossimità dell’uscio. E potremmo trasportare le figure su un palcoscenico e immaginare un momentaneo congelarsi dell’azione, i personaggi immobilizzati in scena, fermati per un istante nei loro gesti e posture; mentre fuori campo, dal suo cantuccio, ecco intervenire la voce pacatamente riflessiva del narratore-commentatore, che attinge alla propria enciclopedia una citazione utile a segnalare una prossima discontinuità nel racconto, un subitaneo trasorsi dell’inquadratura *ab extra ad intra*, dall’esteriorità delle vicende narrate

²³ Si veda J. Cohen, *Strutture del linguaggio poetico*, Introduzione di M. Pazzaglia, traduzione di M. Grandi, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 127 ss. e pp. 216 ss.

²⁴ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 136 (VII).

²⁵ Cfr. *ibidem* (VII).

²⁶ Cfr. *ibidem* (VII).

all'interiorità dell'analisi psicologica (e parallelamente dallo spazio esterno del villaggio – celeberrimo, appena prima, il quadretto del “brulichio”²⁷ vespertino – all'interno della casa di Lucia e Agnese). È tutto introspettivo, infatti, il passo immediatamente successivo: “Lucia era, da molte ore, nell'angosce d'un tal sogno”, con quel che segue di raffinata microscopia psicologica, fino alla ripresa dell'azione in esterno, con l'irremissibile avviarsi della “brigata avventuriera” verso la canonica “come a cosa stabilita, irrevocabile”.²⁸

Ma venendo al testo vero e proprio della citazione si potrà notare come essa suggerisca un raffronto impertinente, implicitamente accostando nel segno dell'angoscia dei congiurati il Marco Bruto del *Julius Caesar*, inquieto alla vigilia del progettato tirannicidio,²⁹ e Lucia, esitante di fronte al matrimonio a sorpresa, meno per connaturato difetto di coraggio (“sospirò, e ripetè: ‘coraggio,’ con una voce che smentiva la parola [...] il cuore manca alle promesse che aveva fatte con più sicurezza”)³⁰ che per integrità morale (“o la cosa è cattiva, e non bisogna farla; o non è, e perché

²⁷ Cfr. *ibidem* (VII).

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 137 (VII).

²⁹ Cfr. W. Shakespeare, *Julius Caesar*, in *The Riverside Shakespeare*, Textual Editor G. Blakemore Evans, Boston, Houghton Mifflin Company, 1974, p. 1112: “Between the acting of a dreadful thing / and the first motion, all the interim is / like a phantasma or a hideous dream” (II, i, 63-64). Manzoni leggeva però la versione francese di Pierre Le Tourneur: “Entre la première pensée d'une entreprise terrible et son exécution, tout l'intervalle est comme une vision fantastique, ou un rêve hideux” (cfr. Id., *Œuvres complètes*, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition revue et corrigée par F. Guizot et A. P[ichot], Paris, Ladvocat, 1821, t. II, p. 367). Ed è possibile una reminiscenza montiana: “Tra la primiera genitrice idea / di perigliosa impresa, ed il momento / dell'eseguire, l'intervallo è tutto / fantasmì, e bolle de' pensieri il flutto” (cfr. V. Monti, *Il bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, Parma, Co' tipi bodoniani, 1806, p. 92, VI, 237-240). Pur mancando nei *Promessi sposi* i consueti marcatori grafici, l'evidente fedeltà del riporto e l'esplicita dichiarazione della fonte legittimano a pieno titolo l'arruolamento del passo manzoniano nel novero delle citazioni *stricto sensu*.

³⁰ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 132 (VII) e p. 137 (VII).

non dirla al padre Cristoforo?”).³¹ Suggestisce, dicevo, ma non esplicita, con decisa attenuazione del possibile effetto caricaturale di un simile paragone *outré*: il primo termine del confronto è infatti taciuto. Nel *Fermo* invece lo dichiarava a chiare lettere questa didascalia, che la polemica romantica e cristiana di Manzoni contro l'idoleggiamento della (falsa) virtù classica consiglia di leggere piuttosto come biasimo del progetto sanguinario di Bruto che come rilievo della pavidità e più dell'intransigenza morale di Lucia: “Un matrimonio clandestino era per Lucia Zarella quello che l'uccisione d'un dittatore per Marco Bruto”.³² E sembrerebbe trattarsi, nel *Fermo*, non tanto di un caso di sublimazione iperbolica (l'umile filatrice sollevata al rango dell'eroe tragico), quanto di una duplice prosaizzazione, della storia romana e della pur ammiratissima tragedia shakespeariana, abbassate al livello modesto di una microstoria paesana, di un intrigo minuscolo che “non va oltre il progetto, onestissimo, di un matrimonio clandestino”.³³ Non *exemplum*, dunque, ma qualcosa come un suo rovesciamento parodico.

I promessi sposi, per contro, omettendo il *comparandum*, sembrano porsi al di là di un confronto dialettico tra i due generi coinvolti nel paragone, la tragedia e il romanzo. In essi, ed è proprio quell'omissione a segnalarlo, lo stato d'animo che Shakespeare aveva attribuito a Bruto può predicarsi di Lucia del tutto pacificamente, senza che vi sia alcuna sottolineatura dell'abnorme insito in quel paragone: a differenza dunque di quanto accadeva nella ricordata didascalia del *Fermo*, nella quale l'esplicito raffronto (fra Lucia e Bruto da un lato e il matrimonio clandestino e il tirannicidio dall'altro) accusava il paradosso nel momento

³¹ Cfr. *ivi*, p. 116 (VI).

³² Cfr. *Id.*, *I romanzi*, cit., vol. I: *Fermo e Lucia*, p. 145 (I, vii).

³³ Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui “Promessi Sposi”*, Torino, Einaudi, 2000 (1^a ed. 1974), p. 241.

stesso in cui ne disinnescava la carica con gli strumenti dell'arguzia giocosa. Ora invece l'abilitazione a conferire ai propri personaggi, per quanto umili, lo spessore che la tradizione riservava a quelli alti della tragedia, addirittura la potente verità psicologica degli eroi shakespeariani, non ha più bisogno di alcun esorcismo autoironico per essere riconosciuta al romanzo. E il paragone viene surrogato *in toto* dalla citazione. Ecco allora che la caricatura, e insieme lo sguardo ironico che la osserva distanziandosene e distanziandocela, si trasferiscono fuori dal confronto per depositarsi in ciò che *I Promessi sposi* aggiungono rispetto al *Fermo e Lucia*, ossia nell'attribuzione di paternità consegnata alla parentesi del "barbaro non privo d'ingegno": per l'appunto nel grottesco di quest'ossimoro saldando frettolosamente i conti. Vero è, tuttavia, che l'ossimoro in questione non allude immediatamente o soltanto al noto giudizio volterriano,³⁴ ma postula la mediazione di tutta una serie di sue riprese polemiche, quelle filo-shakespeariane dei maggiori critici romantici.³⁵ E ai venticinque lettori del romanzo (lettori elettivi se non proprio lettori-modello, coincidano o meno con l'immediato *Zielgruppe* dell'autore)³⁶ l'allusione doveva riuscire alquanto trasparente, quasi

³⁴ Cfr. Voltaire, *Lettre...à l'Académie Française (1778)*, in Id., *Irène. Tragédie en cinq actes*, in Id., *Théâtre*, Paris, Pierre Didot et Firmin Didot, 1801, t. XII, p. 19: "Shakespeare est un sauvage avec des étincelles de génie qui brillent dans une nuit horrible". Si veda C. Apollonio, *Manzoni critico di Shakespeare*, in "Otto/Novecento", 6, 1977, pp. 5-30.

³⁵ Si veda E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi"*, cit., p. 239, che allinea il "Conciliatore", *De l'Allemagne* di Madame de Staël, la *Vie de Shakspeare* di François Guizot e il *Cours de littérature dramatique* di August Wilhelm von Schlegel, quest'ultimo ripreso esplicitamente dallo stesso Manzoni. Cfr. A. Manzoni, *Materiali estetici*, in Id., *Scritti linguistici e letterari*, t. III: *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991, p. 28: "S'ode [...] dire ad ogni giorno che Shakespear è un genio rude e indisciplinato [...] Questa opinione tanto ripetuta è espressamente e lungamente confutata dal sig. Schlegel".

³⁶ Si veda S. S. Nigro, *I promessi sposi*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 440-442.

un'antonomasia rievocativa di tutto un ampio dibattito, cruciale per la nuova estetica del Romanticismo.

Un duplice riferimento, dunque, è attivo nella citazione che Manzoni chiude fra parentesi: quello, dissenziente, alla frase di Voltaire e l'altro, consenziente, alle sue successive contestazioni romantiche; e il secondo, con il soccorso aggiunto degli ulteriori riporti che sottintende, non fa che ribadire la connotazione ironica³⁷ del primo. Anche per questo si può dire che la citazione esaminata sia senza meno un'indicazione di poetica romanzesca: "tradurre Shakespeare nello stile del realismo romantico".³⁸ Un'indicazione che all'altezza dei *Promessi sposi* può ormai darsi come realizzata.

4. Citazione come 'impresa'

Analoghe istanze metanarrative sono evidenti in altre citazioni che di primo acchito verrebbe fatto di considerare meno funzionali, se non decisamente esornative e persino pretestuose. È il caso del prelievo di un verso dai *Lombardi alla prima Crociata* di Tommaso Grossi, la cui apparente gratuità ha qualcosa del paragone di san Carlo Borromeo con Archimede e Carneade presente nel panegirico letto da don Abbondio all'inizio del capitolo VIII. Anche qui, come per Lucia e Bruto, si tratta di un paragone, ma questa volta esplicito e degradante: quello del Griso,

³⁷ Di "frase ironica" parla Manzoni in una lettera al suo traduttore inglese, che ingenuamente aveva preso per una critica a Shakespeare la qualifica di "barbaro". Cfr. A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, vol. I, p. 481 (lettera a Charles Swann, 25 gennaio 1828). Il passo era già nella Ventisettesima.

³⁸ Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi"*, cit., p. 244.

inviato suo malgrado da don Rodrigo a Monza nonostante la taglia di “cento scudi” sulla sua testa:

“ [...] camminava come il lupo, che spinto dalla fame, col ventre raggrinzato, e con le costole che gli si potrebbero contare, scende da’ suoi monti, dove non c’è che neve, s’avanza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa sospesa, dimenando la coda spelacchiata,

Leva il muso, odorando il vento infido,

se mai gli porti odore d’uomo o di ferro, rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni, da cui traluce insieme l’ardore della preda e il terrore della caccia.”³⁹

Anche in questo caso il paragone e la citazione si applicano a un personaggio esitante di fronte a un’incombente cui preferirebbe sottrarsi (uscire da un luogo protetto verso un altro percepito come estraneo e potenzialmente ostile). Il verso è incorporato – si direbbe calettato – a tutti gli effetti nella sintassi del periodo manzoniano, del quale condiziona persino la struttura (il modulo presente + gerundio + oggetto, “Leva [...] odorando il vento”, anticipato in “si ferma [...] dimenando la coda” e appena variato nella sequenza “s’avanza sospettosamente nel piano”). Non è irrilevante che nella Quarantana il verso sia collocato a centro pagina, in corpo minore e a pieno sbalzo; né tanto meno che Manzoni abbia deciso di affidarne la sottolineatura al bulino di Gonin. Tra esso e il seguito, infatti, calibrata esattamente per dimensione sulla lunghezza del verso, campeggia un’incisione scrupolosamente mimetica di quel lupo, raffigurato nell’atto di fiutare eventuali pericoli con una zampa alzata. È una sorta di didascalia a ruoli invertiti, con la scritta (il verso del Grossi) che, anziché seguire, precede l’illustrazione la quale è invece posta in calce, come in un raddoppio iconico del testo che può ricordare le pagine di certe stampe popolari o per l’infanzia, con la loro evidente ricerca di facile

³⁹ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 227 (XI), anche sopra.

memorabilità. Manzoni, è noto, optando con la Quarantana per un'edizione illustrata intende destinarla a un pubblico più largo e sensibile all'“attrattiva delle vignette”,⁴⁰ a tutela di precisi obiettivi commerciali e in linea con l'idea di un romanzo popolare o di un “libro per tutti”.⁴¹

Ma si può pensare anche a un emblema, degradato in caricatura, del Griso. Ecco allora l'animale in icona con quell'unica zampa alzata e le tre altre poggiate cautamente a terra, come un'insegna araldica rovesciata in parodia (gli animali rampanti delle armi gentilizie ne poggiano a terra una sola), mentre la *devise* del verso supplisce alla mancanza del cartiglio con la collocazione in alto e il perfetto dimensionamento della scritta sull'immagine. Viene a mente per analogia l'araldica animale e animalesca, altrettanto deteriore e suddivisa quasi canonicamente in ‘quarti’, che contorna il portone del palazzotto di don Rodrigo:

“Due grand'avoltoi, con l'ali spalancate, e co' teschi penzoloni, l'uno spennacchiato e mezzo roso dal tempo, l'altro ancor saldo e pennuto, erano inchiodati, ciascuno sur un battente del portone; e due bravi, sdraiati, ciascuno sur una delle panche poste a destra e a sinistra, facevan la guardia, aspettando d'esser chiamati a goder gli avanzi della tavola del signore.”⁴²

Ed è appena il caso di ricordare l'ampio bestiario di cui il Griso è titolare: cane che scorta una mandra di porci, segugio in branco con la coda tra le gambe, can da pagliaio e, in autoritratto gnomico di zelante servitore

⁴⁰ Cfr. Id., *Tutte le lettere*, cit., vol. II, p. 120 (lettera a Giacomo Beccaria, dicembre 1839). Si veda F. Mazzocca, *Manzoni illustrato e Manzoni illustratore*, in *Manzoni scrittore e lettore europeo (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, 8 febbraio-31 marzo 2001)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria – De Luca, 2000, pp. 79-96.

⁴¹ Si veda D. Isella, *Idea di un romanzo popolare*, in Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 37-52 e V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su “I Promessi Sposi”*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

⁴² Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 87 (V).

(“Lasci fare a me”),⁴³ “cuor di leone, gamba di lepre”.⁴⁴ Ci si potrebbe perfino domandare se oltre alla qualifica ironica di “fidatissimo”⁴⁵ cui rinvia il milanese *gris*, il soprannome *griso* non alluda per caso anche al colore del pelo dell’animale in emblema.⁴⁶ Ancora, e più sottilmente, nel dispositivo iconico-verbale che forma l’insegna araldica del “signor Griso”⁴⁷ potremmo anche leggere un’allusione all’aiuto prestato da Tommaso Grossi (che fra il 1822 e il 1836 visse in casa Manzoni come segretario) nella designazione onomastica dei bravi.⁴⁸ Altrettanto interessanti sono le parole che fanno immediato seguito alla citazione-similitudine:

“Del rimanente, quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e io l’ho preso, perché mi veniva in taglio; e dico dove, per non farmi bello della roba altrui: che qualcuno non pensasse che sia una mia astuzia per far sapere che l’autore di quella diavoleria ed io siamo come fratelli, e ch’io frugo a piacer mio ne’ suoi manoscritti.”⁴⁹

Anche qui, come nella parentesi del “barbaro non privo d’ingegno”, l’ironia è esterna alla citazione: occasionata o suscitata da essa, le si accompagna in un testo parallelo che lo scrittore affianca alla citazione per commentarla: uno spazio adiacente, di secondo grado, che ospita l’obliquo

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 131 (VII).

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 227 (XI).

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 129 (VII).

⁴⁶ Cfr. F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia Reale, 1814, vol. I, s. v. Sullo zoomorfismo nei romanzi manzoniani si veda F. de Cristofaro, “Un animale selvaggio addomesticato”. *Il bestiario manzoniano in movimento*, in “Intersezioni”, XXI, 1, 2001, pp. 61-62.

⁴⁷ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 135 (VII).

⁴⁸ Cfr. *Id.*, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, pp. 367-368 (lettera a Tommaso Grossi, agosto 1824).

⁴⁹ *Id.*, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 228 (XI).

metaromanzo della “cantafavola”.⁵⁰ Quel “venire in taglio”, ad esempio, può ben essere allusione al processo di calettatura – per riprendere il tecnicismo – cui Manzoni ha sottoposto il verso del Grossi. Innanzitutto mutando in lupo la “leena” dell’amico, ma anche speziando di pimenti grossiani gli immediati dintorni della citazione, come in quel “*rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni, da cui traluce insieme l’ardore della preda, e il terrore della caccia*”, dove s’intravede senza fatica la filigrana dei *Lombardi alla prima Crociata*:

“Come *leena* che de’ figli al nido
stormendo approssimarse oda la *caccia*,
e de’ veltri il latrar diffuso e il grido
de’ cacciator correnti alla sua traccia,
leva il muso odorando il vento infido,
soffia e di cupo fremito minaccia;
erte le orecchie, digrignando i denti,
ritto il pel, l’ugne stese e gli *occhi ardenti*.”⁵¹

Così il manzoniano lupo smagrito che “scende” dai monti e “s’avanza [...] nel *piano*” può serbare qualcosa dello spandersi di una “*malconcia*” torma di nemici, “*ululando per tutta la pianura*” e portando “sfidanza / in ogni accolta schiera che s’avanza”.⁵² Non stupisce allora che proprio un “lupo digiuno” appaia in Grossi poco oltre,⁵³ e che più avanti

⁵⁰ Cfr. Id., *Tutte le lettere*, cit., vol. III, p. 387 (lettera ad Alfonso Della Valle di Casanova, 30 marzo 1871).

⁵¹ Cfr. T. Grossi, *I Lombardi alla prima Crociata. Canti quindici*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1826, p. 123 (X, 16). Sottolineature nostre. È il secondo fascicolo: il poema uscì in tre fascicoli distinti nella primavera del 1826, poi riuniti in volume entro lo stesso anno dal Ferrario, mantenendo però l’autonoma numerazione di pagine. Si può notare un altro adattamento, davvero minimo, operato da Manzoni sul testo grossiano: l’inserimento della virgola tra “muso” e “odorando”, assente nella stampa originale dei *Lombardi*.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 125 (X, 22). Anche le bandiere lombarde si sbandano “per l’immenso *piano*”: cfr. *ivi*, p. 130 (X, 37). Sottolineature nostre.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 129 (X, 35).

Solimano fugga “*bestemmiando* [...] Macometto”⁵⁴ e suggerisca così a Manzoni (nel passo appena precedente la citazione grossiana) di far incamminare il Griso “*bestemmiando* [...] Monza e le taglie e le donne e i capricci de’ padroni”.⁵⁵

Insomma, Manzoni prende dal Grossi più di quanto dichiara. La citazione diretta emerge su una distesa di citazioni occulte, solo *îlot textuel*⁵⁶ segnalato in un tratto di mare irto di scogli sommersi. Che dunque in quel suo voler “dire dove, per non farsi bello della roba altrui”, in quel voler garantire al prelievo la competente forma della citazione esplicita (riporto testuale autentico e attribuzione di paternità), il romanziere non si limiti a legittimare con l’arguzia ironica che gli è propria l’omaggio troppo scoperto reso a un amico (caso non isolato nel romanzo)⁵⁷ ma finisca anche

⁵⁴ Ivi, p. 133 (c. X, ott. 46). I Turchi, si noti, “il seguitavan nella fuga empiendo / di pianto i monti e d’ululato orrendo” (*ibidem*).

⁵⁵ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 227 (XI). La maledizione preconizza il Griso come “traditore infame” del proprio signore: cfr. ivi, p. 630 (XXXIII). Non mancano anche altrove le tracce di una contaminazione più estesa: per esempio nelle parole introduttive all’elogio del cardinal Federigo (“A questo punto della nostra storia, noi non possiam far di meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, *stracco* e tristo da un lungo *camminare* per un terreno arido e *salvatico*, si trattiene e perde un po’ di tempo *all’ombra d’un bell’albero*, sull’erba, *vicino a una fonte d’acqua viva*”) si può cogliere, pur nel *tòpos* del riposo del viandante, qualche consonanza con Grossi (“e infaticato al suo *cammin* ritorna: / talor *sul margin d’una viva fonte / all’ombra d’alti platani* soggiorna / le *stanche* membra a ristorar nell’ore del più cocente intollerando ardore. // Boschi attraversa di non tocche fronde / che crescon lungi d’ogni sguardo umano, / varca lande *selvatiche*, feconde / di dolci frutti e di fresch’erbe invano”. Cfr. ivi, p. 414 (XXII) e T. Grossi, *I Lombardi alla prima Crociata*, cit., p. 9 (XI, 6-7, fascicolo III). I commenti segnalano un passo della quinta lezione di eloquenza tenuta da Vincenzo Monti a Pavia nel 1802, possibile ipotesto comune a entrambi, Manzoni e Grossi.

⁵⁶ Si veda J. Authier-Revuz, *Remarques sur la catégorie de l’îlot textuel*, in “Cahiers du français contemporain”, 3, 1996, pp. 91-115. Assumo peraltro l’espressione in senso lato, intendendola come citazione testuale virgolettata inserita in un cotesto fitto di citazioni implicite, anziché nella sua accezione più strettamente tecnica di frammento di discorso diretto entro un cotesto in discorso indiretto.

⁵⁷ Altre pubbliche ma invero meno effuse confessioni di sodalità riguardano Enrico Acerbi, medico “diligente quanto ingegnoso” di cui è citata in nota un’opera sulle malattie contagiose, e Giovanni Torti (“i servitori [...] rimasti, pochi e valenti come i versi di Torti”), luogo quest’ultimo che ricorda un passo dell’*Ivanhoe* scottiano

per assolversi da un'(auto)imputazione che si potrebbe definire di eccessiva disponibilità alle suggestioni letterarie, riaffermando precisamente con la citazione il pieno controllo dei propri mezzi espressivi? Che, detto altrimenti, il romanziere esorcizzi così la propria *anxiety of influence*? E che dire della decisione di conservare alla “diavoleria” pubblicata nel 1826, pochi mesi dopo il primo tomo della Ventisettana, la qualifica di “inedita” ancora nella Quarantana? Che sia legata, questa scelta, alla precisa volontà di mantenere quella sorta di ricusazione del plagio – appunto il “dico dove, per non farmi bello della roba altrui”, ma anche il “che qualcuno non pensasse [...] ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti” – che altrimenti, sanando l'anacronismo, sarebbe inevitabilmente caduta? Che sia insomma legata all'esigenza di affermare con forza la propria autorialità nel momento stesso in cui, alla coscienza dell'autore prima che a noi lettori, essa si rivela più debole, più compromessa con la parola altrui (perché alle prese con modelli e soluzioni – la tragedia shakespeariana, il poema epico-storico grossiano – già percepiti come affini)?

Da questo punto di vista vanno anche messe in conto le parole con cui Manzoni, tre mesi prima d'iniziare la composizione del *Fermo e Lucia*, preannunciava i *Lombardi* a Claude Fauriel del 29 gennaio 1821:

“Grossi, auteur d'*Ildegonda* a commencé des études pour un poème d'un genre nouveau en Italie [...] Son intention est de peindre une époque par le moyen d'un *fable* de son invention, à-peu-près comme dans *Ivanhoe*. Il placera les personnages dans la première Croisade [...] s'attachant à connaître et à peindre ce qui a été [...] . Je voudrais bien entendre votre avis sur ce système d'inventer des faits pour développer des moeurs historiques d'invention. Il me semble que c'est une ressource très heureuse de cette poésie [...] ressembler les traits caractéristique d'une époque de la société, et les

introduttivo di una citazione da Samuel Coleridge: (“pour emprunter quelques vers d'un poète, notre contemporain, qui en a écrit trop peu”). Cfr. rispettivamente A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 543 (XXVIII) e p. 565 (XXIX) e W. Scott, *Ivanhoe, ou le retour du croisé*, traduit de l'anglais..., Paris, Charles Gosselin – Ladvocat, 1822, vol. I, p. 172.

développer dans une action, profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle, sans prétendre faire ce qu'elle fait mieux [...]”.⁵⁸

Questo progetto letterario, è fin superfluo osservarlo, sarà il medesimo del Manzoni romanziere. E ancor più esplicito sarà l'annuncio del 3 novembre allo stesso Fauriel: Grossi attendeva al “deuxième chant du roman poétique sur les croisades”.⁵⁹ Vero è però che già all'altezza del *Fermo* e più ancora della Ventisettana quel progetto di romanzo storico in versi doveva apparirgli superato; tanto più che anche Grossi da parte sua, ultimando senza troppa convinzione e persino con fastidio nel 1831 la sua ultima novella in versi d'ambientazione storica, *Ulrico e Lida* (“una donna a cui si è voluto bene una volta e colla quale si vorrebbe pur finirla”),⁶⁰ si volgeva al romanzo pubblicando nel 1834 *Marco Visconti*: un romanzo di modello manzoniano, sia pure incline allo scenografismo storico-folcloristico e “fortemente riscottizzato”.⁶¹

Potrebbe allora aver ragione Ermenegildo Pistelli, a sottolineare la “molta finezza” e “bontà per l'amico” di cui Manzoni avrebbe dato prova citando “uno dei pochi versi veramente belli” dei *Lombardi*, reso “anche più bello” per averlo applicato “al suo lupo spelacchiato, magro, sospettoso, insomma vivo e vero, invece che a quella *leena* convenzionale”.⁶² O un critico più recente, a parlare di un *repêchage*

⁵⁸ A. Manzoni – C. Fauriel, *Carteggio*, a cura di I. Botta, premessa di E. Raimondi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, pp. 286-287.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 315. Sottolineatura nostra.

⁶⁰ Cfr. T. Grossi, *Carteggio 1816-1853*, a cura di A. Sargenti, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani – Insubria University Press, 2005, vol. I, p. 458 (lettera a Luigi Rossari, 22 maggio 1831). L'*Ulrico e Lida* uscirà peraltro anni dopo, nel 1837, anch'essa per i tipi del milanese Ferrario.

⁶¹ Cfr. G. Bardazzi, *Tommaso Grossi tra storiografia e modelli scottiani*, in *Romanzo storico. Intermittenze del modello scottiano*, Pisa – Genève, ETS – Slatkine, 1996, p. 135.

⁶² Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, novamente riveduti nel testo e annotati da E. Pistelli, con un ritratto e un autografo, Firenze, Sansoni, 1923, p. 149 (nota del curatore).

archeologico, una sklovskiana parodia del “procedimento logoro”, un “sotterfugio da ventriloquo” con cui Manzoni farebbe “risuonare d’un timbro equivoco la parola già fossile del collega”, stilizzando sé stesso, il sé stesso del *Fermo*, in quella ripresa di un repertorio “frusto” e “obsoleto”.⁶³ Il che, ovviamente, non toglie credito a ipotesi più economiche, come quella che la “diavoleria” grossiana continui a esser detta inedita anche nella Quarantana “soprattutto per conservare il vanto di una lettura dell’opera in anteprima, per privilegio di intima amicizia”.⁶⁴ Comunque sia, basti qui ribadire quanto già si è osservato a proposito di Shakespeare: il fatto cioè che il romanzo storico manzoniano, citando, dichiara i propri predecessori; quelli confessabili, s’intende, dei quali il romanziere può riconoscersi al contempo allievo e critico, evocandoli appunto tramite citazione esplicita. “Ogni scrittore”, ha scritto Jorge Luis Borges, “*crea i suoi precursori*”.⁶⁵

5. Una citazione apparente e una citazione impossibile: Achillini e Cicerone

A questa provvisoria messa a punto sembra contraddire un’altra citazione ‘esornativa’. Siamo nella seconda parte di un capitolo, il XXVIII, tematicamente bipartito tra carestia e guerra e di materia integralmente ed esclusivamente storica (non v’interviene alcuno dei personaggi

⁶³ Cfr. F. de Cristofaro, “*Un animale selvaggio addomesticato*”. *Il bestiario manzoniano in movimento*, cit., p. 61, con riferimento a V. Šklovskij, *Teoria della prosa* [1925], Prima edizione integrale, Con una prefazione inedita dell’autore e un saggio di J. Mukařovský, Traduzione di C. G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, p. 60.

⁶⁴ Cfr. A. Manzoni, *I romanzi*, cit., vol. II, t. I: *I promessi sposi* (1827), p. 848 (nota del curatore).

⁶⁵ Cfr. J.-L. Borges, *Kafka e i suoi precursori*, in Id., *Altre inquisizioni*, traduzione di F. Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 160.

d'invenzione); come poi i capitoli XXXI e XXXII, densi di riporti documentari, invero più sunti e rifusioni che citazioni dirette. Descritto il lazzeretto e prima di introdurre sulla scena, "nuovo flagello" dopo la "carestia",⁶⁶ i "demòni" razziatori di quell'esercito alemanno che traverserà il territorio di Lecco per "portarsi all'impresa di Mantova",⁶⁷ il romanziere ragguaglia il lettore sui preliminari della guerra, dalla caduta della Roccella all'invasione dei Grigioni e della Valtellina. Come avviene di regola quando si aggira, per dirla con l'Anonimo, "tra Labirinti de' Politici maneggj, et il rimbombo de' bellici Oricolchi",⁶⁸ la narrazione si fa ironica e persino canzonatoria. Il passo che qui ci interessa allinea in sequenza, ma si può ben dire in *climax*, tre calibrati sberleffi: si apre qualificando di "importanti" e di veramente degne del "titolo di storiche" le sole vicende diplomatiche e belliche; verso la metà deplora la scarsa o meglio nulla udienza dei "pareri de' poeti" da parte di principi e potenti;⁶⁹ chiude descrivendo l'ingloriosa partenza da Milano del principale promotore della guerra, don Gonzalo, che i Milanesi salutano con lanci di sassi, torsoli e bucce, tra "fischiate" e lazzi beffardi, mentre i "trombetti, uomini di formalità",⁷⁰ non cessano di suonare fomentando quel caloroso congedo popolare che abbatte "l'Heroe di nobil Prosapia"⁷¹ dal suo piedistallo di cartone.

A metà dell'episodio storico-polemico, appunto nel commento ironico sui pareri politici dei poeti, si legge:

"Fu in questa occasione che l'Achillini scrisse al re Luigi quel suo famoso sonetto:

⁶⁶ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 545 (XXVIII).

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 550 e p. 548 (XXVIII).

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 5 (*Introduzione*).

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 545 (XXVIII).

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 547 (XXVIII).

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 6 (*Introduzione*).

Sudate, o fochi, a preparar metalli:

e un altro, con cui l'esortava a portarsi subito alla liberazione di Terra santa. Ma è un destino che i pareri de' poeti non siano ascoltati: e se nella storia trovate de' fatti conformi a qualche loro suggerimento, dite pur francamente ch'eran cose risolte prima."⁷²

Qui la citazione non dà luogo a dichiarazioni di poetica narrativa. Introduce sì una riflessione di portata generale sui limiti dell'*engagement* dei poeti e soprattutto della vana retorica celebrativa della poesia cortigiana, asservita alla logica anticristiana del *belli graviores esse curas*; ma quella riflessione non si lega specificamente al verso citato, che di per sé non alimenta uno sviluppo ideativo della narrazione, diversamente dai due casi esaminati sopra. Ci si può persino chiedere se di citazione davvero si tratti, per lo meno nel senso stretto del termine: perché, nonostante i consueti marcatori grafici (qui il corpo minore centrato e introdotto dai due punti) e l'esplicita attribuzione di paternità, il verso non è addotto in quanto tale, a motivo del proprio contenuto o del proprio stile, ma sta per il sonetto nel suo complesso, con funzioni di mero titolo; tant'è vero che la menzione è parallela e in tutto omologa all'altra che segue, relativa al secondo sonetto dell'Achillini, che si risolve in una semplice designazione del componimento attraverso una breve sintesi senza citazione. Più dispositivo retorico – metonimico – che non procedimento letterario, dunque.⁷³

Ciò non toglie, naturalmente, che dietro l'evocazione dei due componimenti achilliniani si possa scorgere lo spettro dell'Anonimo e del suo stile tronfiamente e adulatoriamente secentista (la solita "avversione

⁷² Ivi, p. 545 (XXVIII).

⁷³ Si veda A. Jacomuzzi, *Problemi dell'intertestualità*, cit., pp. 52-54.

[...] per lo stile barocco”)⁷⁴ o addirittura leggervi l’“autoironia” manzoniana verso la sua stessa poesia civile.⁷⁵ A ben guardare invero, già il primo caricaturale accenno alla guerra per la successione di Mantova nel capitolo V del romanzo (“Quel pover’uomo del cardinale di Riciliù tenta di qua, *fiuta* di là, *suda*, s’ingegna”)⁷⁶ sembra contenere, come un ideale centone anticipato o una sorta di riserva seminale, l’eco del verso-titolo di Achillini e quello del verso-citazione di Grossi; con una risonanza ulteriore, per quest’ultimo, nella metafora zoomorfa che appena precede (“il conte duca è una volpe vecchia”).⁷⁷

Non vera e propria citazione ma generica sentenza gnomica è invece il “*cedant arma togae*” del capitolo XIII, dove lo scrittore è il semplice garante dell’applicabilità della massima alla situazione narrativa.⁷⁸ È tuttavia interessante che Manzoni si riferisca al motto latino con il termine “citazione”, presente così per l’unica volta in tutto il romanzo: come citazione egli doveva considerarlo, sia pure in senso estensivo, dandone per scontata la paternità ciceroniana.⁷⁹ È però il cotesto in cui il frammento viene incorporato a fornire elementi utili sulle intenzioni di quell’innesto.⁸⁰ Giunti tardi, i soldati spagnoli portano “il soccorso di Pisa” a Ferrer venuto a salvare il vicario di provvisione dalla folla inferocita: il gran cancelliere

⁷⁴ Cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Storia della colonna infame*, edizione a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi – Gallimard, 1995, p. 991 (nota dei curatori).

⁷⁵ Id., *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 641 (nota dei curatori).

⁷⁶ Cfr. Id., *I promessi sposi* (1840), cit., p. 98 (V). Sottolineature nostre.

⁷⁷ Cfr. ivi, p. 87 (V).

⁷⁸ Si veda U. Tuomarla, *La citation mode d’emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, cit., p. 54.

⁷⁹ Si veda M. T. Cicerone, *Philippicae*, 2, 20; Id., *In Pisonem*, XXX; Id., *De officiis*, I, XXII, 77. È un’autocitazione che Cicerone trae da un suo poema in esametri andato perduto, *De suo consulatu*.

⁸⁰ Si veda U. Tuomarla, *La citation mode d’emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, cit., p. 71.

saluta l'“uffiziale” che comanda quel drappello di “micheletti” con un ironico “*beso a usted las manos*”, che l'ufficiale intende nel suo reale significato (“m'avete dato un bell'aiuto!”).⁸¹ A questo punto, intervenendo direttamente, l'autore inserisce la citazione:

“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, perchè l'uffiziale non intendeva il latino.”⁸²

Con divertito paradosso lo scrittore segnala e persino esibisce nella sua sceneggiatura (ancora una volta i personaggi sembrano muoversi su un palcoscenico) una sorta di *adynaton*. Vestendo per un attimo i panni di un osservatore esterno, egli suggerisce la battuta che non sarebbe dovuta mancare al copione, il *mot propre* che il personaggio avrebbe dovuto pronunciare per essere convenzionalmente e letterariamente in situazione. Allo stesso tempo però, e qui sta il paradosso, la dichiara impossibile proprio perché doppiamente inappropriata: in rapporto alla situazione psicologica di Ferrer che “non aveva in quel momento la testa a citazioni”, ma anche alle competenze linguistiche del suo interlocutore che “non intendeva il latino”. Sullo sfondo dell'eterno contrasto tra Reale e Ideale, Manzoni registra insomma lo scarto fra il migliore dei testi possibili (o le ragioni della scrittura) e le esigenze dei fatti sempre restii a trasporsi senza alterazioni in letteratura. Tra fatti e letteratura, il realismo cristiano del romanziere opta con decisione, e persino volontaristicamente, per i primi.

Non diversamente, altrove, egli sottolinea la difformità tra personaggio ideale e personaggio reale, come avviene con fra Cristoforo

⁸¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., pp. 267-268 (XIII).

⁸² Ivi, p. 268 (XIII).

impacciato di fronte a don Rodrigo⁸³ o col marchese succeduto allo stesso don Rodrigo, tanto “brav’uomo” da “far compagnia agl’ invitati, e anzi [...] servirli” ma non così umile da fare “una tavola sola” con “quella buona gente”.⁸⁴ Il che equivale ad affermare l’ insufficienza dello scrittore, o per lo meno di uno scrittore ligio alle convenzioni letterarie, rispetto allo storico. Con un ben manzoniano ammicco ironico, naturalmente: che andrà riferito alla natura *ficta* di quello stesso reale che in quanto *fictio* è piuttosto un verisimile, e alla consapevolezza che ne hanno tutte le parti in gioco. Con analogo ammicco, iniziando proprio il racconto dell’assedio alla casa del vicario che si chiude con il “*cedant arma togae*”, il narratore precisava:

“Il meschino girava di stanza in stanza, pallido, senza fiato, battendo palma a palma, raccomandandosi a Dio [...] Sali in soffitta; da un pertugio guardò ansiosamente nella strada, e la vide piena zeppa di furibondi [...] Lì rannicchiato, stava attento, attento se mai il funesto rumore s’affievolisse, se il tumulto s’acquietasse un poco [...] Poi, come fuori di sé, stringendo i denti, e raggrinzando il viso, stendeva la braccia, e puntava i pugni, come se volesse tener ferma la porta... Del resto, quel che facesse esplicitamente non si può sapere, giacché era solo; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c’è avvezza.”⁸⁵

Si disegna insomma, ancora una volta sul piano metanarrativo ma questa volta con una citazione proposta e insieme rinnegata, una poetica del romanzo che l’istanza del vero allontana programmaticamente da ogni esteriore convenzione e da ogni impiego retorico della letteratura. Non a caso la massima ciceroniana occorre in un capitolo il cui protagonista, Ferrer, è un personaggio linguisticamente bifido, sul doppio e contrapposto

⁸³ Cfr. *ivi*, p. 90 (V): “L’uomo onesto in faccia al malvagio, piace generalmente (non dico a tutti) immaginarselo con la fronte alta, con lo sguardo sicuro, col petto rilevato, con lo scilinguagnolo bene sciolto. Nel fatto però, per fargli prender quell’attitudine, si richiedon molte circostanze, le quali ben di rado si riscontrano insieme. Perciò, non vi maravigliate se fra Cristoforo [...] stesse con una cert’aria di suggezione e di rispetto”.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 740 (XXXVIII).

⁸⁵ *Ivi*, p. 254 (XIII).

registro delle verità sussurrate in spagnolo e delle frasi demagogiche proclamate in italiano: figura tutta risolta nell'abilità retorica – *verba* e *actio* – di imbonire la folla. Proprio a lui si sarebbe attagliato il motto latino che Manzoni gli nega. Se evita di farlo trilingue, non sarà forse per mantenergli più netta la taccia morale della duplicità di parola, quella stessa che Renzo, tra i fumi del vino, pure intuirà alla fine del capitolo successivo, scambiando per *latinorum* lo spagnolo del navigato politicante?⁸⁶

6. *Il tribunale della storia*

Se, come abbiamo visto, l'“invenzione” dei *Promessi sposi* è molto parca di citazioni, la “storia” se ne avvale largamente proprio sul piano denotativo e documentario: si comincia con la trascrizione delle *gride* sui bravi nel capitolo I e si continua in tutto il romanzo ovunque la narrazione tenda al saggio o ne venga surrogata, fino al capitolo XXXII (l'ultimo *de peste*) che precede la sezione finale con lo scioglimento della vicenda. Nel loro complesso queste citazioni possono apparire meno interessanti rispetto a quelle ‘connotative’ che si sono esaminate, e anche laterali rispetto alla prospettiva dell'intenzionalità letteraria. Esse si spiegano quasi senza residui entro il saggismo storiografico che le compagina, servendosene come indispensabili pezze d'appoggio in vista di una costruzione più ampia, al pari dei riassunti ricavati, si badi, dalle stesse opere. È del resto una scelta precisa e dichiarata dell'autore all'inizio del capitolo XXXI:

“E in questo racconto, il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 287 (XIV): “Eppure, anche Ferrer... qualche parolina in latino... *siés baradòs trapolorum*... Maledetto vizio!”.

far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto.”⁸⁷

Queste citazioni documentarie implicano ovviamente una riflessione sull'uso delle fonti storiche secentesche da parte di Manzoni,⁸⁸ in particolare sulla sua scelta di concedere forma di riporto testuale fedele ed esplicito ad alcuni passi di quelle opere, riservando ad altri lo statuto della parafrasi o magari della fedele traduzione dal latino. Lo stesso romanziere, del resto, aggiunge:

“Non intendiamo di riferire tutti gli atti pubblici, e nemmeno tutti gli avvenimenti degni, in qualche modo, di memoria. Molto meno pretendiamo di rendere inutile a chi voglia farsi un'idea più compita della cosa, la lettura delle relazioni originali: sentiamo troppo che forza viva, propria e, per dir così, incomunicabile, ci sia sempre nell'opere di quel genere, comunque concepite e condotte.”⁸⁹

In queste parole Manzoni confessa, in fondo, l'attrazione anche letteraria per i vari Giuseppe Ripamonti, Francesco Rivola, Alessandro Tadino, Agostino Lampugnani, Lorenzo Ghirardelli, Pio La Croce e altri 'anonimi'.⁹⁰ Né davvero si può negare l'esistenza di un "secentismo

⁸⁷ Ivi, p. 583 (XXXI).

⁸⁸ Si veda E. Parrini, *La narrazione della storia nei "Promessi Sposi"*, Firenze, Le Lettere, 1996 e T. Nunnari, *"Il più di quello studio se n'è andato..."*. *Le fonti storiche dei "Promessi sposi"*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

⁸⁹ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 584 (XXXI).

⁹⁰ Si veda E. N. Girardi, *Manzoni e il Seicento*, in Id. – G. Spada, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 11-31. Per altri storici secenteschi che Manzoni non nomina nel romanzo ma sicuramente utilizza come fonti (Luca Assarino, Girolamo Brusoni, Pietro Giovanni Capriata, Giuseppe Ricci, Alessandro Ziliolo) si veda O. Besomi – I. Botta, *Lecture riposte del Manzoni*, in *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, a cura di P. Di Stefano e G. Fontana, Bellinzona, Casagrande, 1993, pp. 15-54. È interessante anche l'ipotesi secondo cui Manzoni, nelle ricerche intraprese dopo la lettura dell'*Historia del cavalier perduto* di Pace Pasini, avrebbe probabilmente avuto in visione tra il 1820 e il 1821 (forse tramite l'archivista veneziano Agostino Carli Rubbi) un fascicolo processuale del 1605-1607 relativo a fatti e personaggi singolarmente affini, anche nell'onomastica, a quelli narrati nel romanzo. Si veda C. Povolo, *Il Romanziere e l'Archivista. Da un processo veneziano del Seicento all'anonimo manoscritto dei Promessi Sposi*, Venezia, Istituto

manzoniano”, di una “simpatia” dell’autore romantico per un certo “esteriorismo scenografico” barocco, che lo induce ad accogliere all’interno del suo romanzo più di un elemento di grana sostanzialmente secentesca:

“ [...] lo stile traslato e solenne (sia quello delle *gride* e di altri documenti che il Manzoni trascrive e suntegge direttamente, sia quello che si avverte in trasparenza sotto la parlata di personaggi di qualità, come il cardinal Federigo), la concezione prammatica e tendenziosa della storiografia, l’intonazione provvidenzialistica della religione.”⁹¹

L’avvio del capitolo XXXI, come una sorta di seconda introduzione alla parte più eminentemente storica del romanzo, contiene un giudizio sulla fruibilità dei materiali narrativi e archivistici consultati (“tutte le relazioni stampate, più d’una inedita, molti documenti, come dicono, ufiziali”)⁹² che ripete i modi dell’*Introduzione* iniziale al romanzo. E se questa riguardava il piano dell’“invenzione” e rilevava nell’Anonimo un difetto di *elocutio*, quella storica rileva soprattutto un difetto di *dispositio* nelle antiche testimonianze: la loro “strana confusione di tempi e di cose”, il loro “continuo andare e venire, come alla ventura, senza disegno generale, senza disegno ne’ particolari”.⁹³ Se dunque per la storia non valgono le censure relative alla “dicitura”, le citazioni testuali delle fonti sono ammesse e persino raccomandabili, apprezzabili anche dal punto di vista dell’*elocutio*: si pensi all’elegante timbro liviano e in certo modo già ‘manzoniano’ di un Ripamonti,⁹⁴ ma anche a certe cronache scritte “con le

Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1993 (Memorie della Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, vol. L).

⁹¹ E. N. Girardi, *Manzoni e il Seicento*, cit., p. 17 (anche sopra).

⁹² Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 584 (XXXI).

⁹³ Cfr. *ibidem*.

⁹⁴ Cfr. Enzo Noè Girardi sottolinea, fra i tratti “già ‘manzoniani’” del Ripamonti, lo “stile misurato sul vero”, l’attenzione per gli “aspetti interiori e sociali della storia”, il “realismo” e infine “una certa misura di quello spirito critico che anticipa l’illuminismo così come quello del Manzoni lo continua, conciliandolo con un contegno di

gomita",⁹⁵ com'è il caso del Tadino, quasi che l'autore vi apprezzi proprio quell'incondito e impolito che come tale restituisce più vivida e immediata l'immagine dei fatti e del tempo. Il pregio che ne consiglia la citazione è allora il loro stigma di verità, quella stessa "forza viva" che si può trovare nel racconto di un testimone oculare: del Ripamonti, ad esempio, Manzoni elogia particolarmente "quella castigatezza e [...] quella semplicità, che da se stessa si attacca alle parole dove è espresso il vero".⁹⁶

Facendosi storico di quelle testimonianze vive e preziose, il romanziere se ne fa anche e insieme giudice, vagliandole alla luce di un "metodo" di comprovata validità e "proposto da tanto tempo": quello "d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare".⁹⁷ Si tratta infatti di scrivere una "storia dell'idee e delle parole"⁹⁸ (nel *Fermo e Lucia* aveva parlato di una "storia dell'animo umano")⁹⁹ che sia in grado di accertare motivi e ragioni di una psicosi collettiva, il diffondersi di pregiudizi deliranti e autoinganni nefasti, dai quali nessuno di "noi uomini in generale" è mai immune, per il fatto stesso che "parlare, questa cosa così sola", è sempre "più facile di tutte quell'altre insieme".¹⁰⁰ Vengono di qui le tante citazioni che si addensano nei capitoli storici e particolarmente in quelli dedicati alla peste (XXXI e XXXII): un *modus citandi* che chiama a giudizio quelle testimonianze per valutarne ragioni e veridicità, citandole a deporre di fronte al tribunale dell'autore. Si pensi solo a un esempio trascelto quasi a caso fra i molti possibili, quello della diceria (fra le tante mistificazioni diffuse dalla *vox populi* in tempo di peste) che la

partecipazione e di sensibilità cristiana". Cfr. E. N. Girardi, *Manzoni e il Seicento*, cit., p. 36.

⁹⁵ Cfr. A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, cit., p. 510 (III, v).

⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 428 (III, ii).

⁹⁷ Cfr. *Id.*, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 602 (XXXI).

⁹⁸ Cfr. *ibidem*.

⁹⁹ Cfr. *Id.*, *Fermo e Lucia*, cit., p. 428 (III, ii).

¹⁰⁰ Cfr. *Id.*, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 602 (XXXI).

recrudescenza del contagio seguìta alla solenne processione con il corpo di san Carlo fosse stata provocata da “polveri venefiche e malefiche” attaccatesi ai vestiti e ai piedi scalzi dei fedeli. Qui Manzoni chiama in causa la testimonianza di uno dei cronisti contemporanei, il Lampugnani, dandone in nota gli estremi bibliografici precisi:

“‘Vide pertanto’, dice uno scrittore contemporaneo, ‘l’istesso giorno della processione, la pietà cozzar con l’empietà [*scil.* di chi aveva sparse le polveri], la perfidia con la sincerità, la perdita con l’acquisto’. Ed era in vece il povero senno umano che cozzava co’ fantasmi creati da sé.”¹⁰¹

La citazione-deposizione, pur ritenuta degna di ripresa come testimonianza viva e parlante della mentalità dell’epoca, è rigettata come falsa nel contenuto e rettificata dall’autore-giudice. La polemica non si alimenta però, né qui né in altri passi simili, di alcuna ironia; si stempera, semmai, in un sentimento dolente di compassione umana e cristiana. Ma, come si vede, con questo *modus citandi* siamo già alla *Storia della colonna infame*.

¹⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 611 (XXXII), anche sopra.



DONATELLA MARTINELLI

**IL LINGUAGGIO DEGLI AFFETTI.
“FEDE E BELLEZZA” E IL ROMANZO DI
GERTRUDE**

Per un autore dalla memoria prodigiosa come il Tommaseo, potenziata per di più dall’esercizio lessicografico, parlare di citazione può apparire davvero disperante. Ogni parola sembra evocare un’*auctoritas*: è potenzialmente parola d’autore. Vi risuona l’eco della tradizione italiana e latina, cui si aggiunge il nuovo dominio, minuziosamente esplorato dal Dalmata (appena raggiunto il capoluogo toscano nell’autunno del 1827), dell’uso vivo. In *Fede e bellezza* la molteplicità delle risonanze è vastissima, ma il filtro della riflessione e della memoria rielabora in modo originale ogni acquisto.¹ Sopra tutte si distinguono le voci di Virgilio e di Dante, ma Alessandro Manzoni non vi occupa il posto che merita: la sua

¹ Si veda il mio commento in N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, a cura di D. Martinelli, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1997 (serve egregiamente allo scopo N. Tommaseo – B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-editrice, 1861-1879, 4 voll.).

presenza sfugge alle maglie pur sottili dei dizionari e richiede, per essere catturata, altro vaglio.

Fin dagli anni della prima giovinezza, quando ha notizie delle poesie e soprattutto degli *Inni sacri*, per Tommaseo il Manzoni è riferimento imprescindibile.² Appena giunto a Milano, egli cerca subito di introdursi nel palazzo di via Morone: conosce il padrone di casa e, nel vivace dibattito linguistico che anima l'ultima stagione delle polemiche romantiche, lo difende con una serie di interventi sul "Nuovo Ricoglitore".³ E da Milano diventa il corrispondente del Vieusseux cui dà notizie fresche del cantiere del romanzo in gestazione, da partecipare al pubblico del Gabinetto, vivamente interessato all'impresa.⁴

Quando nell'estate del 1827 Tommaseo parte per Firenze, porta con sé, quasi lascito del grande amico e maestro, il progetto di un nuovo dizionario dell'uso (che diverrà qualche anno più tardi il *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*)⁵ e una Ventisetтана fresca di stampa. Si tratta di una copia confezionata *ad personam*, dai margini grandi, non rifilati: fatta proprio, si direbbe, per raccogliere commenti e rilievi. Manzoni era molto incline alle note marginali (per utilità di studi, per

² Legge per prima l'ode *Il 5 maggio*, ma solo nel 1823, dopo il soggiorno presso Rosmini, approfondisce la conoscenza dell'autore: "Stato a Padova da marzo a giugno, poi a Rovereto (per insofferenza parte dignitosa e parte superba) soli quindici dì, me ne tornai a Padova tosto [...] Lessi allora le opere del Manzoni, con ammirazione uguale all'affetto. Da quella fede affettuosa e sapiente, da quella soffocata dai molti accorgimenti dell'arte, sentii spirare uno spirito nuovo di gioventù nell'ingegno; e a me vagante di isperimento in isperimento, parve posare il piede su fermo terreno" (cfr. N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, a cura di M. Pecoraro, Bari, Laterza, 1964, p. 104).

³ Si veda D. Martinelli, *Alla ricerca di una nuova identità. La collaborazione del Tommaseo al "Nuovo Ricoglitore" (1825-1833)*, in *Alle origini del giornalismo moderno. Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, Atti del convegno internazionale di studi Rovereto 3-4 dicembre 2007, a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2010, pp. 1-39.

⁴ Si veda M. Barbi, *Alessandro Manzoni e il suo romanzo nel Carteggio del Tommaseo col Vieusseux*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto d'Arti grafiche, 1903, pp. 235-256.

⁵ Pubblicato a Firenze per i tipi di Pezzati nel 1830.

memoria dei rilievi critici, per richiamo ad altri autori); decisamente meno propenso Tommaseo, che in questo caso però, come vedremo, si mostrò sensibile all'implicito invito. Disponiamo ora del prezioso esemplare (che si credette a lungo perduto) postillato durante il viaggio da Milano in Dalmazia e poi alla volta di Firenze, e acquistato in anni recenti dal Centro Nazionale di Studi Manzoni.⁶ Di qui prende avvio il complesso spoglio linguistico che va ad alimentare la prima edizione dei *Sinonimi*,⁷ dove Manzoni figura senza rivali quale primo *auctor* della letteratura italiana coeva. Di qui anche trae argomento e materia di riflessione la recensione che Tommaseo dedica ai *Promessi sposi* e pubblica sull'“Antologia” di Firenze: coraggioso tentativo di mettere a fuoco la novità straordinaria del romanzo, sia pure in una prospettiva molto personale.⁸

Dunque il capolavoro del Manzoni si mostra produttivo a più livelli: accanto all'interpretazione critica complessiva in rivista, e allo spoglio linguistico a beneficio dei *Sinonimi*, c'è una lettura a tutto campo che sedimenta per prima, a caldo, nei margini della copia ricevuta in dono. È

⁶ Sull'esemplare recuperato e sulla sua storia si veda F. M. Bertolo, *Tommaseo lettore di Manzoni. Note in margine ad un recente ritrovamento*, in “Semestrale di Studi (e Testi) italiani”, 6, 2000, pp. 283-291.

⁷ Si veda D. Martinelli, *La prima edizione del “Nuovo Dizionario de’ Sinonimi della lingua italiana”*, in *Niccolò Tommaseo e Firenze*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 12-13 febbraio 1999, a cura di R. Turchi e A. Volpi, Firenze, Olschki, 2000, pp. 155-184 e A. Rinaldin, *Il “Dizionario dei Sinonimi” di Niccolò Tommaseo: dalla Crusca Veronese al Tommaseo-Bellini*, in *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*, Atti del X Convegno Internazionale dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Padova-Venezia, 29 novembre – 1 dicembre 2012), a cura di L. Tomasin, Firenze, Cesati, 2013, pp. 209-224.

⁸ Si veda K. X. Y. [N. Tommaseo], [*Recensione de*] *I Promessi sposi. Storia milanese scoperta e rifatta da A. MANZONI*, Milano, Ferrario, 1825-27, in “Antologia”, 82, ottobre 1827, pp. 101-119. Sulle prime recensioni si veda G. Raboni, *L'esperimento dei “Promessi sposi”: una nuova letteratura per la nazione*, in *Immaginare e costruire la nazione. Manzoni da Buonaparte a Garibaldi*, a cura di G. Panizza e L. Danzi, Milano, il Saggiatore, 2012, pp. 126-136. Sulle polemiche in margine al romanzo storico si veda *Interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zaiotti, Tommaseo, Scalvini*, a cura di F. Danelon, in *A. Manzoni, Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, Casa del Manzoni, 2000.

appena il caso di dire che fa testo, per Tommaseo, la Ventisettana: su quella fonda il proprio giudizio, di quella discute, quella sottopone a spoglio (la Quarantana ovvero la ‘risciacquatura in Arno’ resta per lui, come per tanti altri intellettuali coevi, poco comprensibile nelle sue ragioni di fondo).⁹

1. *Con parole tra le pieghe dei sentimenti*

Ci proponiamo di mettere qui in luce il debito di Tommaseo nei confronti del capolavoro manzoniano, senza pretendere ben inteso di esaurire il tema.¹⁰ Molto ci sarebbe da dire sull’ascendente esercitato dalle partiture dialogiche che costituiscono, com’è noto, uno degli esperimenti più innovativi del romanzo per l’ingresso di movenze sintattiche dell’oralità.¹¹ Certi registri popolareschi di *Fede e bellezza* guardano manifestamente alla novità di questi dialoghi: ne emulano – e talora ne esasperano in direzione mimetica – la calibrata tessitura. La reazione di Rosa alla proposta di matrimonio di Giovanni:

⁹ Si veda A. Borlenghi, *Il successo contrastato dei “Promessi sposi” e altri studi sull’Ottocento italiano*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1980 e per gli aspetti linguistici M. Vitale, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei “Promessi sposi” e le tendenze della prassi correttorica manzoniana*, Milano, Cisalpino, 1992².

¹⁰ Va da sé che non ci interessano i sintagmi decontestualizzati (pochi in verità), frutto di una memoria forse involontaria. Facciamo solo un esempio. La monaca manzoniana, trascinata alla perdizione, vive una “vita potente” (cfr. A. Manzoni, *I romanzi*, 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, vol. II, t. I: *I promessi sposi* [1827], p. 221 [X]). Il sintagma s’imprime nella memoria di Tommaseo e riaffiora in una delle ‘nature’ del libro: “Una pace luminosa è diffusa sulla terra, sull’acque: ma, nella pace, una vita possente par che s’affretti a correre invisibile dalla valle al poggio, dal poggio alla valle” (cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 365).

¹¹ Si veda almeno E. Testa, *Le parole mute del romanzo*, in Id., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

“Sai tu quel che mi mette in pensiero? Ch’egli è un letterato. Chi li capisce? Questo qui, tanto pare più uomo a momenti: a momenti poi gli è più capone degli altri. Il cuore, a giorni, se lo ritirano su nella testa: e le povere donne hanno un bel che fare a cercarlo. Letterati? passa là. Meglio uno svizzero”;¹²

richiama manifestamente il commento di Agnese dopo che Gertrude l’ha aspramente apostrofata:

“ [...] quando avrai conosciuto il mondo quanto io, vedrai che non son cose da farsene meraviglia. I signori, chi più chi meno, chi per un verso chi per un altro, hanno tutti un po’ del matto. Convieni lasciarli dire, principalmente quando s’ha bisogno di loro; far mostra di ascoltarli sul serio, come se dicessero delle cose giuste”.¹³

Anche nelle descrizioni della natura il Manzoni è maestro al Dalmata: in certi singolari termini di paragone ad esempio, sui quali del resto la critica si è tante volte soffermata.¹⁴ La vergogna di Gertrude ricattata dal padre, ad esempio, è paragonata al patimento d’un fiore (“Gertrude s’era fatta tutta di fiamma, [...] i suoi occhi si gonfiavano, e il volto si contraeva come le foglie d’un fiore nell’afa che precede la burrasca”);¹⁵ e la similitudine ritorna variata in molti luoghi di *Fede e bellezza*, come questo:

“ [...] in anima popolana e gentile il pensare d’essere amata da maggiore di sé [...] diffonde in ogni in ogni atto una grazia d’umiltà, una gioia contenta e temente, ch’è com’aura su fiore, che avviva di tremito il docile stelo e la dipinta corolla, e ne liba gli odori.”¹⁶

¹² N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 186.

¹³ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), pp. 224-225 (X). Non a caso nell’esemplare postillato della Ventisettana Tommaseo annota: “Divino!” (questa postilla è inedita).

¹⁴ Si veda il contributo fondamentale di G. Contini, *Per il romanzo di Tommaseo* (1932), in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974³, pp. 265-273.

¹⁵ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 213 (X).

¹⁶ N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 263.

Lasciando questo genere di accertamenti ad altra occasione, preferiamo ora addentrarci nelle pieghe più riposte del magistero manzoniano: la capacità di cogliere la verità interiore di un personaggio non solo in mirabili e compiuti ritratti, ma per brevi profili e istantanee che ne carpiscono lo stato d'animo di scorcio, in un momento di abbandono, in un gesto involontario. Anche Tommaseo, del resto, cerca di dar voce ai sentimenti: “Che mai sono i fatti senza gli affetti?”¹⁷ si chiede Maria prima di iniziare il suo racconto, che vuol essere la storia di un'anima e non già un compendio biografico.

Così il sorriso del nobile “arrogante e soperchiatore di professione” che va incontro a Ludovico, nel memorabile duello del quarto capitolo (“Costui, seguito da quattro bravi, si avanzava ritto, con passo superbo, colla testa alta, colla bocca composta all'alterigia e allo sprezzo”),¹⁸ ritorna nel conte russo di *Fede e bellezza* a contrassegnare un personaggio di tempra non molto diversa, quanto a sensibilità morale (“Gli occhi volubili, il guardo secco, i capelli rossigni, aperta la fronte, il naso non russo; la bocca al sorriso indocile, composta al ghigno”).¹⁹ Sarà significativo osservare come a monte ci sia l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (6, 3, 18), calco influente su Manzoni gran lettore di classici e del *Lexicon* di Egidio Forcellini in particolare (“Attici maximum ad risum compositi”),²⁰ come pure su Tommaseo, che sul *Lexicon* coltiva sin dagli anni giovanili la sua vocazione lessicografica. E la coincidenza, per lo spessore del prelievo, non potrà dirsi casuale.

Meno incisivo, ma degno di nota, l'uso di “deforme” per ‘moralmente sconveniente’, che in Gertrude, appare traccia visibile di un

¹⁷ Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 6.

¹⁸ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 74 (IV).

¹⁹ Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 23.

²⁰ Cfr. I. Facciolati – E. Forcellini, *Totius Latinitatis lexicon*, Padova, Tipografia del Seminario, 1805², s. v. *compositus* (edizione posseduta dal Tommaseo).

male profondo (“Siete ben pronta a parlare senza essere interrogata,’ interrompe la signora, con un atto altero ed iracondo del volto, che lo fece parer quasi deforme”)²¹ e similmente in Maria è espressione di un indicibile turbamento:

“Un giorno in campagna, di primavera, al margine d’un laghetto [...] vidi mia zia che credendosi sola seco, baciò avidamente con gli occhi inebriati il marito: e quell’immagine, che pur mi parve deforme, ritornava frequente al pensiero, e l’intorbidava.”²²

L’attenzione di Manzoni per le apparenze esteriori dei personaggi, gli abiti e ali atteggiamenti (memorabile la descrizione di Lucia in abito da sposa), influenza senz’altro Tommaseo, A quel nuovo linguaggio del corpo, diremmo oggi, si ispira la descrizione di Maria con l’acceso cromatismo delle pezzuole rossa e verde, quasi un’immagine sacra intrisa di allettamenti profani e una singolare ‘annunciazione’ satura di tentazioni peccaminose:

“Una domenica ell’era inginocchiata di contro alla finestra in un raggio di sole languido; ed egli dietro: e, pur pregando, la riguardava. Una pezzuola rossa annodata sotto al mento, una verde che, incrocchiata, dalle spalle si stendeva sul seno, il grembiule turchino sul vestito nero; davano al pallore del viso e alla mossa della gentile persona languidamente inchinata, non so che aria di vergine voluttà, che i pensieri di lui travolgeva vaganti per indocili fantasie.”²³

²¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 183 (IX). Non importano qui le occorrenze di mera pertinenza al fisico quantunque non prive di qualche suggestione, come nel caso del ribrezzo di Lucia per don Rodrigo, interpretato dalla monaca come improbabile avversione fisica (“Pareva quasi che ridesse del gran terrore che Lucia aveva sempre provato di quel signore, e domandava s’egli era deforme, da far tanto paura”). Cfr. *ivi*, p. 224 (X).

²² N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 10.

²³ *Ivi*, p. 334.

Nei *Promessi sposi* quella stessa voce dal vivo accento toscano (*incrocicchiato*)²⁴ designa l'atteggiamento contegnoso dei bravi in attesa di don Abbondio:

“Due uomini stavano l'uno rimpetto all'altro al confluente, per dir così, dei due viottoli: l'uno di costoro a cavalcioni sul muricciuolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della via; il compagno in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrocicchiate sul petto”;²⁵

e poi a guardia dell'osteria:

“Quando Renzo e i due compagni giunsero all'osteria, vi trovarono quel tale già piantato in sentinella, che ingombrava mezzo il vano della porta, appoggiato colla schiena ad uno stipite, colle braccia incrocicchiate sul petto.”²⁶

Allo stesso modo Renzo, non trovando il padre in convento, si ferma a osservare le vie della città:

“Attraversò la piazzetta, si portò sull'orlo della via, e colle braccia incrocicchiate sul petto, si fermò a guardare a sinistra verso l'interno della città, dove il mescolamento era più folto e più clamoroso”;²⁷

e similmente, su un gradino espressivo più alto, l'Innominato si ripiega su se stesso dopo l'incontro con Lucia, quando ormai il suo destino è segnato

“– Un qualche demonio ha costei dalla sua, – pensava poi, rimasto solo, in piede, colle braccia incrocicchiate sul petto, e col guardo immoto sur una parte del pavimento [...]”²⁸

²⁴ Nel suo dizionario, accanto alle attestazioni della tradizione, Tommaseo aggiunge un referto dell'uso vivo: “Rami che s'incrocicchiano”. Cfr. N. Tommaseo – B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, cit., s. v. *incrocicchiare*.

²⁵ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 14 (I).

²⁶ Ivi, p. 140 (VII).

²⁷ Ivi, p. 248 (XI).

²⁸ Cfr. ivi, p. 420 (XXI).

La voce, rendendo palese la sospensione dell'operare, sottolinea i momenti di attesa, d'inerzia vigile, di pensosa riflessione; dà loro, attraverso il linguaggio corporeo, un'espressione efficace. Così, passato l'Adda, Renzo fuggiasco guarda al ponte sul fiume:

“– Sta lì maledetto paese, – fu il secondo, l'addio alla patria. Ma il terzo corse a chi egli lasciava in quel paese. Allora incrocicchiò le braccia sul petto, mise un sospiro, chinò gli occhi sull'acqua che gli scorreva appiedi, e pensò: – è passata sotto il ponte! –”.²⁹

Qui le braccia che si raccolgono al petto marcano il ripiegarsi su di sé, come a ritrovare, e a proteggere, i sentimenti più profondi. Tommaseo mutua e fa sua la voce, applicandola tuttavia non alle braccia, ma alla pezzuola.

Ispirandosi ai testi sacri e ai canti della chiesa, Manzoni aveva rinnovato profondamente il linguaggio della poesia romantica italiana e in particolare l'espressione poetica del sentimento religioso, dagli *Inni sacri* in poi. Pensiamo per esempio a una parola come *rifare*, che contrassegna la vita dell'Innominato dopo la conversione:

“L'animo, ancor tutto inebriato delle soavi parole di Federigo, e come rifatto e ringiovanito nella novella vita, si elevava a quelle idee di misericordia, di perdono e d'amore; poi ricadeva sotto il peso del terribile passato”;³⁰

e che ritroviamo nel proposito di rinnovamento spirituale espresso da Maria (“oh potessi raccogliere i pensieri [...] e rifarli nel pentimento!”) e poi nel commiato di Giovanni dalla donna amata (“L'immagine vostra ha rifatti e nobiliterà i miei pensieri”).³¹ In certe voci è il segno di una superiore misericordia, come in quell'*addirizzare* che reca impresso, nelle parole

²⁹ Ivi, p. 358 (XVII).

³⁰ Ivi, p. 469 (XXIII).

³¹ Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 49 e p. 448.

rivolte da Federigo ad Agnese, la traccia di un disegno divino (“confidate che sia per finir presto, e che Dio voglia guidare le cose a quel termine, a cui pare ch’Egli le avesse addirizzate”);³² e similmente tradisce, nel discorso di Maria, il misterioso richiamo della salvezza che si fa strada in un’esistenza smarrita (“il corpo macchiato, ma l’animo forse era più puro di prima, ché il fatto attutava e addirizzava la vaga fantasia”).³³

Il termine *fantasia* circoscrive non di rado nel romanzo manzoniano uno spazio interiore situato fuori dal dominio della razionalità e popolato da sentimenti rimossi,³⁴ non lontano dal moderno spazio dell’inconscio (basti pensare alla notte di don Abbondio dopo l’incontro con i bravi o al sogno premonitore di don Rodrigo). Vi si rifugia Gertrude quando immagina la sua vita lontano dal chiostro:

“Negli intervalli in cui questa larva prendeva il primo posto e grandeggiava nella fantasia di Gertrude, l’infelice sopraffatta da terrori confusi, e compresa da una confusa idea di doveri, s’immaginava che la sua ripugnanza al chiostro, e la renitenza alle insinuazioni dei suoi maggiori nella scelta dello stato fossero una colpa, e prometteva in cuor suo di espirla, chiudendosi volontariamente nel chiostro.”³⁵

E analogamente, nel sonno di Renzo, diventa un luogo di paure, presentimenti e angosce:

³² A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 518 (XXV).

³³ Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., pp. 29-30.

³⁴ Ricordiamo almeno il rovello che assilla il padre di Ludovico (“Nel suo nuovo ozio, cominciò ad entrargli in corpo una gran vergogna di tutto quel tempo che aveva speso in far qualche cosa a questo mondo. Predominato da questa fantasia, studiava egli ogni modo di far dimenticare che era stato mercante: avrebbe voluto poterlo dimenticare egli stesso”) e più avanti la confusa disposizione di Ludovico stesso al convento (“in pensiero per l’avvenire delle sue sostanze che disgocciolavano di giorno in giorno in opere buone e braverie, più d’una volta gli era venuta la fantasia di farsi frate; che a quei tempi era la via più comune per uscire d’impacci. Ma questa, che sarebbe forse stata una fantasia per tutta la sua vita, divenne una risoluzione, per un accidente, il più serio e il più terribile che gli fosse ancora incontrato”). Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 71 e p. 74 (IV).

³⁵ Ivi, p. 191 (IX).

“Ma appena ebbe chiuso occhio, cominciò nella sua memoria o nella fantasia (il luogo preciso non lo saprei indicare) cominciò, dico, un andare e venire di gente così affollato, così incessante, che gli fece andar lontano l’idea del sonno.”³⁶

A quest’area semantica dello smarrimento si associa il verbo *vagare*, nel tormento affannoso di Gertrude entrata in convento:

“Un repetio incessante della libertà perduta, l’abborrimento dello stato presente, un vagamento faticoso dietro a desiderii che non sarebbero soddisfatti mai, tali erano le principali occupazioni dell’animo suo”;³⁷

e ancora nell’ambiguo colloquio con Lucia (“Avvedendosi poi di essersi troppo lasciata andare con la lingua agli svagamenti del cervello, cercò di correggere e d’interpretare in meglio quelle sue ciarle”).³⁸

Alcune occorrenze riconducibili allo stesso etimo, non solo linguistico ma per così dire morale, tradiscono in *Fede e bellezza* l’ascendenza manzoniana. Maria soggiorna a Marsiglia “divagata sul primo, poi sempre più inchinevole a ricadere sopra me stessa in pensieri men tetri d’ogni trastullo”; Giovanni si perde in “pensieri vaganti per indocili fantasie”.³⁹ E una memorabile *iunctura* già citata, “vaga fantasia”, salda in *Fede e bellezza* proprio l’uno e l’altro lemma del lessico manzoniano delle passioni.

2. Tommaseo e Gertrude: le postille

Entriamo così nella zona dove *I promessi sposi* influenzano più da vicino Tommaseo: il libro della monaca, troncato com’è noto sull’orlo del

³⁶ Ivi, p. 353 (XVII).

³⁷ Ivi, p. 218 (X).

³⁸ Cfr. ivi, p. 224 (X).

³⁹ Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 55 e p. 334.

precipizio. Da questo punto in poi il racconto dei fatti, indicibili, lascia posto al racconto degli affetti: è dato intuire i primi solo attraverso gli atteggiamenti sfuggenti e le consuetudini mutate della protagonista. Le sofferenze patite avvicinano del resto fraternamente Lucia e Gertrude, fornendo alimento a quel linguaggio degli affetti cioè delle passioni (notiamo anche in Manzoni la stessa accezione estesa, improntata al latino *affectus*)⁴⁰ che per Tommaseo è il terreno più innovativo del romanzo.

I prelievi linguistici effettuati in questa zona (capitoli IX e X), ci dicono davvero che Tommaseo non avrebbe saputo scrivere il romanzo di Maria senza la storia della monaca: errori, patimenti e ricadute non potevano essere raccontati senza le parole di Gertrude (le sole che avessero mai sondato in un romanzo le pieghe riposte dell'animo umano, femminile in specie). Al lessico del vano errare della mente appartiene per esempio *ricomporre* ("ricomponeva nella sua memoria tutte le circostanze che l'avevan condotta là dov'era"),⁴¹ che Tommaseo riprende per Maria con *ardita ellissi* ("Rimeditavo su quell'altura i baci, gli sguardi, ricomponevo il peccato, pensando le parole di lui, interpretando i silenzi, esagerando i timori e desiderii").⁴² L'opprimente *solitudine* di Gertrude che cerca la comprensione delle compagne ("non potendo più tollerare la solitudine dei suoi timori e dei suoi desiderii")⁴³ è molto prossima alla sofferenza di Maria che cede alle lusinghe del giovane provenzale ("la mia solitudine era più forte di me").⁴⁴ E il *vuoto* dell'anima della monaca dove irrompe la passione di Egidio ("Nel vòto accidioso dell'animo suo s'era venuta ad

⁴⁰ Cfr. Id. – B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, cit., s. v. *affetto*: "Movimento che nasce nell'animo quando è più o men toccato da un oggetto" (la definizione è di Antonio Rosmini).

⁴¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 218 (X).

⁴² Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 31.

⁴³ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 190 (IX).

⁴⁴ Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 53.

infondere una occupazione forte, continua, come una vita potente”)⁴⁵ sembra ispirare quello nel quale accorrono i ricordi e i desideri di Maria (“quella solitudine deserta cominciava a farmisi grave, e le memorie ad accorrere com’aria che faccia forza d’entrar nel vuoto”).⁴⁶ Ma in quest’ultimo esempio gioca anche l’eco di Ermengarda, sopraffatta dal sentimento di una felicità per sempre perduta.⁴⁷ Ed è pure presente il tormento di Lucia, costretta da Prassede a ricordare suo malgrado il promesso sposo lontano:

“L’indegno ritratto che la vecchia faceva del poveretto, risvegliava, per opposizione, più viva e più distinta che mai nella mente della giovane l’idea che vi s’era formata in una così lunga consuetudine; *le memorie soffocate a forza, si svolgevano in folla*; l’avversione e il disprezzo richiamavano tanti antichi motivi di stima e di simpatia; l’odio cieco e violento faceva sorgere più forte la pietà: e con questi affetti, chi sa quanto vi potesse essere o non essere di quell’altro che dietro ad essi s’introduce così facilmente negli animi [...]”⁴⁸

Per cercare conferma a quanto ci suggeriscono le tangenze linguistiche, sfogliamo l’esemplare postillato dei *Promessi sposi*. Lì sono raccolte le impressioni più vive di lettura (e non stupirà che molte riguardino voci già da noi segnalate), lì troviamo registrate le suggestioni esercitate dal personaggio di Gertrude: un’anima smarrita e sofferente, poi colpevole, alla fine irrimediabilmente perduta. Vi potremo rintracciare i picchi di ammirazione (spesso in estatiche formule esclamative), di abbandono commosso a questa tragedia dei sentimenti. Perché questo

⁴⁵ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 221 (X).

⁴⁶ Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 50.

⁴⁷ Cfr. A. Manzoni, *Adelchi*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. I: *Poesie e tragedie*, testo critico a cura di F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, p. 627 (IV, coro, 73-84): “Ma come il sol che, reduce, / l’erta infocata ascende, / e con la vampa assidua / l’immobil aura incende, / risorti appena i gracili / steli riarde al suolo; // ratto così dal tenue / obbligo torna immortale / l’amor sopito, e l’anima / impaurita assale, / e le sviate immagini / richiama al noto duol”.

⁴⁸ Id., *I promessi sposi* (1827), cit., p. 553 (XXVII). Sottolineatura nostra.

importa della monaca: non l'ingiustizia degli uomini, non la crudeltà della storia e l'ipocrisia della società borghese ed ecclesiastica, ma propriamente il dramma interiore che la scuote (umano prima ancora che morale e religioso): il suo dibattersi senza scampo, il suo patire senza coscienza piena degli altri e di sé, persino la sua immedicabile fragilità, la sua inguaribile debolezza di fanciulla e poi di donna. Questo è il genere di storia che a Tommaseo importa veramente raccontare, trovando sulla traccia di Manzoni quelle parole "che scolpiscono insieme la passione, la spiegano, e la condannano".⁴⁹ Così sarà in *Fede e bellezza*, dove la storia di Maria è affidata alla voce narrante della protagonista per accrescimento di *pathos* (come nei più celebri modelli antichi, come nel libro di Didone).

Tommaseo postilla "sovrano", là dove si rivela a Gertrude il mistero dell'adolescenza:

"[...] aveva ella varcata la puerizia, e s'inoltrava in quella età così critica, nella quale par che entri nell'animo quasi una potenza misteriosa, che solleva, adorna, rinvigorisce tutte le inclinazioni, tutte le idee, e qualche volta le trasforma o le rivolge ad un corso impreveduto."⁵⁰

Commenta "bellissimo", quando si ripiega su se stessa per custodire il suo segreto ("Si era fatto nella parte più riposta della mente come uno splendido ritiro: quivi rifuggiva dagli oggetti presenti").⁵¹ Sembra "tutto divino" il doloroso isolamento della fanciulla in seno alla famiglia ("Nei colloqui di questi tre sembrava regnare una gran confidenza, la quale

⁴⁹ Cfr. K. X. Y. [N. Tommaseo], [Recensione de] *I Promessi sposi* ..., cit., p. 109.

⁵⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 190 (IX) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, Firenze, Bemporad, 1897, p. 79.

⁵¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 190 (IX) e *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 80.

rendeva più sensibile e più dolorosa la proscrizione di Gertrude”).⁵² Ed è “bellissimo” il desiderio spasmodico e fatale di uscire dal controllo dell’aguzzina:

“In tali diverse occasioni, la voglia che Gertrude provava di uscire dalle unghie di colei, e di comparirle in uno stato al di sopra della sua collera e della sua pietà, questa voglia abituale diveniva tanto viva e pungente, da far parere amabile ogni cosa che potesse condurre ad appagarla.”⁵³

Anche il proposito di ribellione, risorto improvvisamente e poi subito sedato alla vista del padre, è giudicato “tutto bellissimo”:

“Quella vista svegliando più vivi nell’animo suo tutti gli antichi sentimenti, le restituì anche un po’ di quel poco antico coraggio: e già ella stava cercando una risposta qualunque diversa da quella che le era stata dettata. Quando, alzato lo sguardo alla faccia del padre, quasi per sperimentare le sue forze, scorse su quella una inquietudine così cupa, una impazienza così minaccevole, che risolta per tema, con la stessa prontezza con che avrebbe preso la fuga dinanzi un oggetto terribile, proseguì: ‘son qui a domandare d’essere ammessa a vestir l’abito religioso [...]’.”⁵⁴

E “bellissimo” è il lungo dibattersi nella morsa delle occasioni perdute:

“Spaventata dal passo che aveva fatto, vergognata della sua dappocaggine, indispettita contro gli altri, e contra sè stessa, faceva tristemente il conto delle occasioni che le rimanevano ancora di dir di no; e prometteva debolmente e confusamente a sè stessa, che in questa, o in quella, o in quell’altra ella sarebbe più destra e più forte”;⁵⁵

⁵² Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 193 (IX) e *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 80.

⁵³ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 198 (IX) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 80.

⁵⁴ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 209 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 83.

⁵⁵ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., pp. 210-211 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 84.

così come il vano opporsi al padre a cui la lega un sentimento troppo forte di affetto e soggezione insieme:

“ [...] talchè, quando per un’occhiata gittata alla sfuggiasca sul volto di lui, potè chiarirsi che non v’era più alcun vestigio di collera, quando anzi vide ch’egli si mostrava soddisfattissimo di lei, le parve un bel che, e fu per un istante tutta contenta.”⁵⁶

“Bello tutto” appare il discorso di Gertrude al vicario delle monache, che le chiede quando sia nato il pensiero di farsi monaca;⁵⁷ e “bello bellissimo” è il luogo in cui Gertrude avverte di essere una creatura indifesa di fronte al pauroso potere del padre:

“Oltre il ribrezzo che le cagionava il pensiero di render consapevole della sua debolezza quel grave e dabben prete che pareva così lontano da sospettar tal cosa di lei, la poveretta pensava poi anche ch’egli poteva ben impedire ch’ella fosse monaca; ma questo era il termine della sua autorità sopra di lei, e della sua protezione.”⁵⁸

Altre note di somma ammirazione costellano in un crescendo di commozione la parte più tragica della vicenda della monaca. “Divino” è l’accento alla sua inerzia spirituale⁵⁹ ed ugualmente il suo vano tormento dietro un passato irrevocabile (“Rimasticava quell’amaro passato, ricomponeva nella memoria tutte le circostanze per le quali era giunta là dov’era, e disfaceva mille volte inutilmente col pensiero ciò che aveva fatto

⁵⁶ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 211 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 85.

⁵⁷ Si veda A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., pp. 214-216 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 86.

⁵⁸ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 216 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 86.

⁵⁹ Si veda A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 218 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 86.

con l'opera").⁶⁰ "Divino" è lo spettacolo della sua vanità ferita e della sua bellezza perduta ("Idolatrava e insieme piangeva la sua bellezza, deplorava una gioventù destinata a struggersi in un lento martirio"),⁶¹ come pure una delle allusioni più esplicite alla sessualità negata che sia sfuggita all'autocensura manzoniana in forza di una superiore istanza di verità e compiuta rappresentazione del dramma ("invidiava in certi momenti qualunque donna, in qualunque condizione, con qualunque coscienza, potesse liberamente godersi nel mondo quei doni").⁶² Non diverso commento si addice al dileguarsi dell'unica consolazione che avrebbe potuto lenire lo strazio della vittima:

"[...] avrebbe voluto di quando in quando aggiungervi, e godere con esse le consolazioni della religione; ma queste non vengono se non a chi trascura quelle altre: come il naufrago a voler afferrare la tavola che può condurlo in salvo su la riva, dee pure sciogliere il pugno, e abbandonare le alghe, e gli sterpi, che aveva abbrancati, per una rabbia d'istinto."⁶³

"Bellissimo" è il mescolarsi di Gertrude ai giochi delle converse⁶⁴ (la lettura di Tommaseo insiste su atteggiamenti e comportamenti che mascherano la sofferenza, dissimulano il dramma), mentre l'ultimo atto della sciagura fatale ("La sventurata rispose") è giudicato "sublime" come

⁶⁰ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., pp. 218-219 (X) e *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 86.

⁶¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 219 (X) e *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 86.

⁶² Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 219 (X) e *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 87.

⁶³ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 220 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 87.

⁶⁴ Si veda A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., pp. 220-221 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 87.

si conviene ad epilogo tragico.⁶⁵ In questa precipitosa discesa agli inferi c'è poi il baratro del delitto e più forte, se possibile, risuona nelle note a margine l'ammirazione per chi aveva saputo scrutare l'animo umano sino al fondo di una colpa senza redenzione. Ancora "divino!" è l'irrompere dell'orrore nel corso dei pensieri quotidiani e l'incombere dell'atroce fantasma:

"Quante volte il giorno l'immagine di quella donna veniva a gittarsi d'improvviso nella sua mente, e vi si piantava, e non voleva muoversi! Quante volte ella avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, più tosto che averla sempre ficcata nel pensiero, piuttosto che dover trovarsi giorno e notte in compagnia di quella forma vana, terribile, impassibile! Quante volte avrebbe voluto udire espressamente la vera voce di colei, quel suo garrito, che che avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'orecchio mentale il sussurro fastidioso di quella stessa voce [...]."⁶⁶

Tommaseo, infine, giudica "tutto sovrano!" il "colloquio con Lucia",⁶⁷ dove l'abisso dell'innocenza e del peccato si sfiorano e misteriosamente si comprendono; mentre ritiene "bellissimo" il dettaglio di Gertrude, sconvolta dal peso della colpa, che trova "irragionevole e sciocca la [...] ritrosia" di Lucia di fronte a Don Rodrigo "se non avesse avuta per ragione la preferenza data a Renzo".⁶⁸

⁶⁵ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 221 (X) e *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 88.

⁶⁶ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., pp. 223-224 (X) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 89. Non piace invece l'aggettivo "mentale" giudicato "pedantesco".

⁶⁷ Si veda A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., pp. 178-185 (IX) e cfr. *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 89.

⁶⁸ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 224 (X) e *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 89.

Non abbiamo registrato che le notazioni superlative (cioè quasi tutte), a dimostrare che il segno più forte lasciato dal romanzo nel giovane adepto è certamente impresso dal personaggio della monaca, protagonista di una storia di peccato e di colpa vissuta *in interiore homine*, così spesso raccontata dal punto di vista della vittima (solo un allievo dei grandi moralisti francesi avrebbe potuto scriverla). E quando Manzoni accenna all'ipocrisia di Gertrude ("quella nuova virtù altro non era che ipocrisia"), Tommaseo addirittura la discolpa, come se fosse una sua creatura di cui avesse per primo immaginato il dramma: "Non era ipocrisia, era contentezza vera, e rimorso insieme misti".⁶⁹ Egli difende, insomma, quel misto di bene e male, peccato e pentimento, dannazione e innocenza, che sarebbe stato il lievito vitale di *Fede e bellezza* (la vita di Maria, il diario di Giovanni); quel conflitto che Manzoni non aveva voluto compiutamente rappresentare, fermandosi sulla soglia del baratro fatale che trasforma la vittima in carnefice.⁷⁰ Si spiega allora, nella recensione di Tommaseo dedicata ai *Promessi sposi*, il rimpianto per ciò che l'autore, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla Ventisettana, aveva sacrificato; in quelle pagine soppresse il Dalmata sapeva di potersi riconoscere e rispecchiare, trovando così spianata la propria strada:

"Quel della Signora sarebbe più individuale e più vivo se l'Autore, come la pubblica voce afferma, non avesse per eccesso di delicatezza, troncata la parte de' suoi travisamenti. Ad ogni modo i capitoli ch'essa occupa nel primo tomo, contengono bellezze sovrane."⁷¹

⁶⁹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi* (1827), cit., p. 222 (X) e *Postille inedite ai Promessi sposi, precedute da un discorso critico e accompagnate da osservazioni di G. Rigutini*, cit., p. 88.

⁷⁰ Certo schematismo morale del Manzoni è così rimproverato: "[...] i personaggi più buoni hanno tutti qualche difetto; e i men buoni, come don Abbondio, don Rodrigo non hanno niente di lodevole nel carattere loro. Questo non par conforme a natura: così non è l'uomo" Cfr. Id., K. X. Y. [N. Tommaseo], [*Recensione de*] *I Promessi sposi* ..., cit., p. 114.

⁷¹ Ivi, p. 113.

La traccia delle parole ‘rubate’ e le postille di lettura, ci dicono insomma la stessa cosa: per Tommaseo *I promessi sposi* non sono il romanzo di Renzo e Lucia, ma di Gertrude e del principe, mentre la voce di Lucia risuona nei patimenti, nello strazio del rapimento, nella notte di prigionia. Nel racconto delle infinite contraddizioni dell’animo umano Tommaseo intravede per la prima volta la possibilità di rinnovare la materia e il linguaggio della narrazione romanzesca. Dietro la vicenda edificante dei due giovani promessi è nascosta anche per lui quella “sinfonia tragica” che Carlo Emilio Gadda lucidamente rintracciava nella sua *Apologia manzoniana* (primo e fondamentale saggio di esordio e quasi autoritratto, pubblicato in “Solaria” nel 1927). Per l’Ingegnere, infatti, Manzoni è lo scrittore che illumina lo strazio dell’animo, non meno che il buio della storia:

“Con un disegno segreto e non appariscente egli disegnò gli avvenimenti inavvertiti: tragiche e livide luci d’una società che il vento del caso trascina in un corso di miserie senza nome, se caso può chiamarsi lo spostamento risultante della indigenza, della bassezza, della ignavia politica d’una razza, dell’avidità e dell’orgoglio d’un’altra. Se può chiamarsi caso il tedio d’una vita disorganica e priva di fini, che fa ricercare nel male i simboli della finalit  e, poi, i veleni di un pi  fosco desiderio, d’una pi  orrida discesa verso cupi silenzi.”⁷²

⁷² C. E. Gadda, *Apologia manzoniana*, in Id., *Scritti dispersi*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, vol. I, p. 679.



SARA GARAU

**SCRIVERE E RISCRIVERE.
MODI DELLA CITAZIONE NELLE
“CONFESSIONI D’UN ITALIANO”**

“Mi accusan poi di plagio – È ver! lo voglio
dire ad ognun giacché men’ cade il destro...
Sì, copio con amore e con orgoglio
da un gran maestro.”
Ippolito Nievo, *Originali e plagiari*

1. *Considerazioni preliminari*

Nel tentativo di tracciare il profilo del narratore di “mediocre coltura e quasi ignoranza letteraria”¹ che è Carlo Altoviti, ritratto anche culturale dell’Italiano ‘medio’ *ante litteram* (“quasi un esemplare di quelle innumerevoli sorti individuali che [...] *compongono* la gran sorte nazionale italiana”),² abbiamo studiato altrove, attraverso libri e letture presenti nelle *Confessioni*, il suo orizzonte letterario: un orizzonte meno ristretto di come si potrebbe credere stando alle sue dichiarazioni. Pensiamo alla disastrosa

¹ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, edizione critica a cura di S. Casini, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1999, vol. I, p. 7.

² Cfr. *ivi*, vol. I, p. 8.

biblioteca del castello di Fratta (sorta di risposta negativa alle più composite biblioteche nei *Promessi sposi*), frequentata anche da altri personaggi del romanzo e luogo decisivo per la “religione Dantesca”³ del protagonista. Si pensi poi alle letture scolastiche e giovanili dettate dai primi entusiasmi politici (formazione imposta ed elettiva, per così dire), e alle presenze personalizzate di personaggi-scrittori che ripetutamente incrociano l’itinerario di Carlino, primo fra tutti Ugo Foscolo.⁴

Il panorama eterogeneo che si apre, seguendo il racconto di vita dell’ottuagenario, vede così confluire la cultura classica (declinata in varie maniere), il canone dei classici italiani (dove significative sono anche le assenze, come quella di Petrarca) ed esperienze letterarie più recenti dal Settecento fino ad autori contemporanei, ancora viventi quando nel 1858 Altoviti (e con lui Nievo) termina la stesura delle *Confessioni*. Si pensi ai nomi di Massimo D’Azeglio e dello stesso Alessandro Manzoni, paradossalmente ricordato per un ipotetico “inno [...] in onore della Strada-Ferrata”⁵ piuttosto che per il suo romanzo: quei *Promessi sposi* che avevano un ruolo importante nel *Conte pecorajo* del 1856, dove l’umile protagonista ne era assidua lettrice e ri-narratrice popolare.⁶ Accanto al quadro di riferimento italiano emerge inoltre quello europeo, per lo più

³ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 633.

⁴ Si veda S. Garau, “A cavalcione di questi due secoli”. *Cultura riflessa nelle “Confessioni d’un Italiano” e in altri scritti di Ippolito Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 69-154.

⁵ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 1406.

⁶ Sull’episodio si veda S. Garau, “A cavalcione di questi due secoli”. *Cultura riflessa nelle “Confessioni d’un Italiano” e in altri scritti di Ippolito Nievo*, cit., pp. 127-129. Sul rapporto con Manzoni si vedano almeno I. De Luca, *L’“Addio” di Lucia nei “Promessi Sposi” e l’“Addio” di Carlo Altoviti nelle “Confessioni d’un Italiano”*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, a cura di V. Branca e. a., Firenze, Olschki, 1976, pp. 161-199; M. Gorra, *Manzoni e Nievo*, *ivi*, pp. 149-160; F. Fido, *Il fantasma dei “Promessi Sposi” nel romanzo italiano dell’Ottocento*, in Id., *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 179-205; A. Di Benedetto, *Da Manzoni a Nievo*, in Id., *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 181-192.

sette-ottocentesco, francese e inglese: dai “filosofi dell’Enciclopedia”,⁷ Jean-Jacques Rousseau, François René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, ma anche Shakespeare, Laurence Sterne, Lord Byron (come personaggio) e Edgar Allan Poe, che Nievo doveva conoscere attraverso la recente traduzione di Charles Baudelaire.⁸

Ad eccezione di pochissimi casi, in primo luogo la già evocata scoperta di Dante che è un’autentica rivelazione iniziatica per il protagonista, e a parte le considerazioni di Altoviti sulla “diversa famiglia di letterati [...] sventurata ma viva, e vogliosa di vivere”⁹, chiamata a testimoniare di quel rinnovamento letterario finalizzato al più ampio rinnovamento nazionale e auspicato anche negli *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* (1854), si tratta quasi sempre di cenni brevi e di carattere piuttosto incidentale: nomi di autori, titoli, personaggi e qualche sporadica citazione, mentre rare sono le riflessioni sulla letteratura. Carlino, dedito alla “scienza pratica della vita”,¹⁰ non è uomo incline alle teorizzazioni, come Nievo stesso del resto.

È fatto noto che la ricostruzione della cultura dello scrittore è ostacolata insieme dall’esiguità delle tracce materiali della sua biblioteca¹¹

⁷ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, p. 576.

⁸ Si veda ivi, vol. II, pp. 843-844 (commento del curatore). Per un quadro bibliografico sulla cultura europea di Nievo, su cui rimane del lavoro da fare, si veda S. Garau, “La morbida rivista de’ Due Mondi”. Nievo lettore della “Revue des Deux Mondes”, in *Ippolito Nievo centocinquanta’anni dopo. Atti del convegno, Padova, 19-21 ottobre 2011*, a cura di E. del Tedesco, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 315-316 e S. Contarini, *Fisiologia delle passioni: Rousseau e Balzac nel romanzo di Nievo*, ivi, pp. 61-77.

⁹ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 1398. Il narratore cita Foscolo e Manzoni, ma anche Vittorio Alfieri, Silvio Pellico, Giacomo Leopardi e Giuseppe Giusti.

¹⁰ Cfr. ivi, vol. I, p. 629.

¹¹ Oltre al fondamentale C. Bozzetti, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana, 1959, si vedono F. Samaritani e P. Zambon, *Nota nieviana: la biblioteca di casa Nievo*, in “Archivi del Nuovo”, 10-11, 2002, pp. 55-68 e S. Segatori, *Forme, temi e motivi della narrativa di Ippolito Nievo*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 69-74.

e dalla mancanza di estese riflessioni teoriche o programmatiche (anche nelle lettere), se lasciamo da parte i ricordati *Studii* giovanili e le recensioni, non molto numerose: qualcosa si ricava dai versi, soprattutto dalle raccolte giovanili del 1854 e del 1855, ma sempre nella sintesi di una trasposizione poetica.¹² Si dovrà allora notare come le riflessioni nieviane delle *Confessioni* tendano a essere riversate direttamente nel racconto dove sembrano acquistare diversa efficacia, a volte traducendo in chiave narrativa, quasi alla lettera, dei discorsi critici contemporanei (quelli, in particolar modo, di Carlo Tenca).¹³ È una “poetica pratica”, che porta Nievo a lasciare molti dei suoi presupposti culturali

“ [...] in una condizione di mezza luce, dichiarando apertamente alcuni principi della sua condotta artistica, affidandone altri solo alle scelte testuali. L’idea d’arte implicita nella sua prassi letteraria risulta così più ricca delle sue parziali dichiarazioni di poetica”, di modo che “per numerose caratteristiche della sua opera l’indicazione delle fonti non può che essere congetturale”.¹⁴

Molti sono ormai i contributi sulle fonti delle *Confessioni* e non mancano i tentativi di descrivere i variabili atteggiamenti di Nievo di fronte ai suoi modelli, per esempio quello manzoniano:

“ [...] si potrebbe fare una tipologia, secondo il grado e i modi della rielaborazione cui Nievo sottopone la materia manzoniana. A un estremo dell’arco tipologico avremmo le imitazioni passive, subalterne, i calchi per così dire ‘pigri’; via

¹² Si veda I. Nievo, *Originali e plagari, Drammaturgia popolare, Centomila poeti, Il genio latino*, in Id., *Versi (1854)*, in Id., *Poesie*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1970, pp. 32-35, pp. 41-43, pp. 44-53, pp. 109-111 e Id., *Poeta e prossimo, Gli Amori, Poesia d’un’Anima. Brani del giornale d’un poeta*, in Id., *Versi (1855)*, ivi, pp. 115-118, pp. 129-140, pp. 169-257.

¹³ Si veda S. Garau, “A cavalcione di questi due secoli”. *Cultura riflessa nelle “Confessioni d’un Italiano” e in altri scritti di Ippolito Nievo*, cit., pp. 123-154. Sugli echi tenchiani si veda G. Maffei, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990, pp. 11-52 e pp. 144-149.

¹⁴ B. Falcetto, *L’esemplarità imperfetta. Le “Confessioni” di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 33-34.

via attraverso gradi intermedi di stilizzazione giungeremmo alle rielaborazioni più attive e stranianti, alle riscritture parodiche.”¹⁵

È possibile insomma una generale analisi delle strategie intertestuali adottate nelle *Confessioni*, dal rispecchiamento (anche deformante) di certi personaggi-tipo, alla ripresa di situazioni e schemi narrativi, fino al riecheggiamento dello stile delle fonti che l'autore di volta in volta ha presenti, sorta di naturale (e incontrollata) sintonizzazione sui toni altrui.¹⁶ Quanto ai personaggi, vale la pena di ricordare che in alcuni casi il parallelismo fra caratteri e sorti delle figure è apertamente esposto, proprio attraverso i gusti di lettura del personaggio nieviano, aggiungendo così un ulteriore grado di letterarietà al procedimento di identificazione con il personaggio dell'ipotesto, come in questo esempio (su cui ritorneremo):

“Quando poi ella prendeva in mano o la Gerusalemme Liberata o l'Orlando Furioso [...] l'olio mancava al lucignolo prima che agli occhi della giovine la volontà di leggere. Si perdeva con Erminia sotto le piante ombrose e la seguiva nei placidi alberghi dei pastori; s'addentrava con Angelica e con Medoro a scriver versi d'amore sulle muscose pareti delle grotte, e delirava anche talora col pazzo Orlando e piangeva di compassione per lui. Ma soprattutto [*sic*] le vinceva l'animo di pietà la fine di Brandimarte, quando l'ora fatale gli interrompe sul labbro il nome dell'amante e sembra quasi che l'anima sua passi a terminarlo e a ripeterlo continuamente nella felice eternità dell'amore. Addormentandosi dopo questa lettura, le pareva talvolta in sogno di essere ella stessa la vedova Fiordiligi [...] – Erano fantasie o presentimenti? – Ella non lo sapeva; ma sapeva veramente che gli affetti di quella sognata Fiordiligi rispondevano appuntino ai sentimenti di Clara.”¹⁷

¹⁵ G. Maffei, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, cit., p. 159. Sull'intertestualità più in generale, in chiave umoristica, si veda Id., *Nievo*, Roma, Salerno, 2012, pp. 205-208.

¹⁶ Si veda ivi, p. 128 e p. 152.

¹⁷ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, pp. 132-134. Sull'identificazione di Clara con Fiordiligi, nell'ottica generale delle presenze ariostesche, si veda E. Chaarani-Lesourd, *Variations nieviennes sur des figures de l'Arioste. Le “Confessioni d'un Italiano”, hypertexte du “Roland furieux”*, in *La Renaissance italienne. Images et relectures. Mélanges à la mémoire de F. Glénisson-Delannée*, Études réunies par D. Fachard et B. Toppan, Nancy, Université Nancy 2 – PRISMI, 2000, pp. 351-368.

Quanto poi ai nomi parlanti, che Nievo adopera volentieri per alludere a tessere narrative altrui (“Monsignor Orlando non era stato generato dal suo signor Padre coll’intenzione di dedicarlo alla Madre Chiesa; testimonio il suo nome di battesimo”),¹⁸ è ben noto che le *Confessioni* si richiamano in maniera esplicita alle teorie onomastiche di *The Life & Opinions of Tristram Shandy*,¹⁹ evocando così la figura del narratore sterniano, il cui primo “alimento è proprio la sua biblioteca [...] insieme enciclopedica e bizzarra, curiosa e irregolare”, un affabulatore “onnivoro” che “ha come compito essenziale la compilazione, la fabbricazione del libro coi libri, fino alla febbre e alla follia, fino alla bibliomania”.²⁰ Il narratore di Nievo si ricollega dunque apertamente a una tradizione umoristica europea fortemente permeabile ai modelli più disparati,²¹ in Sterne non ancora repressa “fin sotto le soglie della visibilità e perfino della coscienza”²² dal dettato dell’originalità romantica.

Proprio alle strategie intertestuali delle *Confessioni d’un Italiano* sono dedicate le pagine seguenti, con attenzione particolare alle diverse

¹⁸ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, p. 21.

¹⁹ Sullo sternismo di Nievo si veda G. Maffei, *Nievo umorista*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati e. a., Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 170-230; U. M. Olivieri, *Sterne e l’umorismo nei periodici letterari di metà Ottocento*, in Id., *L’idillio interrotto. Forma-romanzo e ‘generi intercalari’ in Ippolito Nievo*, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 33-38 e pp. 143-167; G. Mazzacurati, *Nievo dall’epistolario all’“Antiafrodisiaco”: la catastrofe dell’amore romantico*, in Id., *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di M. Palumbo, Introduzione di M. Lavagetto, Napoli, Liguori, 2006, pp. 91-106; Id., *Segnali e tracce di Sterne nell’opera di Nievo. Nievo e il ‘sentimental humour’*, ivi, pp. 107-116. Per una rassegna di studi si veda da ultimo M. Carini, *L’umorismo nieviano: lo stato degli studi e alcune proposte*, in *La letteratura degli Italiani*, vol. III: *Gli Italiani della letteratura. Atti del XV Congresso Nazionale dell’ADI (Torino, 14-17 settembre 2011)*, a cura di C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 791-799.

²⁰ Cfr. G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, cit., pp. 62-63.

²¹ Sugli usi citazionali nel *Tristram Shandy* si veda H. Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart, Metzler, 1967, pp. 69-88.

²² Cfr. G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, cit., p. 64.

modalità (esplicite e implicite) di appropriazione e reimpiego dei testi altrui. Si cercherà così di indagare la linea di discriminazione che intercorre tra le diverse forme di intertestualità, dalla citazione all'allusione fino al plagio, per comprendere meglio il significato che assumono nel romanzo nieviano anche a partire dalla varia natura dei materiali a disposizione dello scrittore.²³

2. *Fra finzione memoriale e citazione storica*

Il narratore delle *Confessioni* si presenta come autore di un testo da lui controllato in tutti i suoi aspetti stilistici e redazionali, dichiarando tuttavia di non voler scrivere un “romanzo” ma una “vita” (“io non vi ricamo di mio capo un romanzo: vo semplicemente riandando la mia vita”).²⁴ È significativo allora che Altoviti non impieghi soltanto del materiale letterario e storico preesistente ma anche citazioni che appartengono al piano dell'*inventio*,²⁵ facendo emergere innanzitutto le carte conservate nel “reliquiario”²⁶ della sua memoria, che per lui è fatta di “segni materiali”:

²³ Si veda G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, p. 8; ma anche G. Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Pagine stravaganti*, t. II: *Terze pagine stravaganti, Stravaganze quarte e supreme*, a cura di C. F. Russo, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 276.

²⁴ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 425.

²⁵ Per un'analisi della citazione come strumento di mimesi, funzionale alla caratterizzazione di chi sta citando, si veda N. Gardini, *Le citazioni e la vita. Una lettura di "To the Lighthouse"*, in *La Citazione: Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone-Brixen, 11-13 luglio 2003)*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2009, pp. 395-409. Al problema dell'attribuzione della citazione, fra autore e personaggio, accenna A. Jacomuzzi, *Problemi dell'intertestualità*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di A. Marino, con una premessa di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1990, p. 58.

²⁶ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. II, p. 1114.

“ [...] i segni materiali delle mie gioje de' miei dolori e delle mie varie vicende mi furono sempre carissimi [...] Per me la memoria fu sempre un libro, e gli oggetti che la richiamano a certi tratti de' suoi annali mi somigliano quei nastri che si mettono nel libro alle pagine più interessanti.”²⁷

Attingendo ai procedimenti narrativi del romanzo storico e del genere autobiografico, il narratore sistematicamente include nel racconto testi di valore documentario e memoriale, testimonianze storiche e testimonianze private. Pensiamo per il primo gruppo agli Statuti friulani riportati nel primo capitolo, eco delle grida manzoniane e documenti di un Settecento non propriamente illuminato, prova materiale di un sistema giuridico e politico ormai superato:

“Però dopo aver assestato convenevolmente una tale materia con una mezza dozzina di simili proclami, gli Illustrissimi ed Eccellentissimi Signori Sindaci volsero la mente ad un oggetto di più caro e diretto vantaggio degli amatissimi sudditi; e pubblicarono un altro decreto che incomincia: *Noi – (a capo). In proposito dei vini d'Istria ed Isola – (a capo ancora). Le difficoltà che si frappongono all'esito dei vini di questa fedelissima Patria eccitano l'attenzione dei Magistrati etc. etc., e c'inducono col presente a far pubblicamente sapere – (a capo). Che ferme le leggi etc. resti assolutamente proibito il poter introdurre in qualsiasi loco di questa Patria e Provincia del Friuli qualunque sorta di vini provenienti da sottovento ed Isola, se prima non averanno pagato il Dacio in mano del Custode nel luogo di Muscoli e levata la bolletta. Seguivano le pene per un buon pajo di facciate.*”²⁸

Se qui i modi stessi della trascrizione veicolano il distacco ironico del narratore, altrove egli puntualmente (e in modo altrettanto ironico) commenta i frammenti citati:

“Pochi dei Signori Giurisdicenti sapevano di legge; e i deputati del Contado non dovevano saperne di più. Che tutti intendessero il toscano io non lo credo; e che nessuno lo parlasse è abbastanza provato dai loro decreti o dalle Parti prese, nelle quali

²⁷ Ivi, p. 212. Sulla memoria si veda B. Falcetto, *L'esemplarità imperfetta. Le "Confessioni" di Ippolito Nievo*, cit., pp. 140-144.

²⁸ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 48.

dopo un piccolo cappello di latino si precipita in un miscuglio d'italiano di friulano e di Veneziano che non è senza bellezze per chi volesse ridere.”²⁹

Non è allora un caso che il narratore delle *Confessioni*, presentando gli Statuti friulani e sottolineando il valore storico di quei documenti:

“Leggere al giorno d’oggi di cotali ordinamenti politici e militari che somigliano buffonerie, parrà forse una gran meraviglia. Ma le cose camminavano appunto com’io le racconto”,³⁰

ripeta proprio una famosa formula dell’*Introduzione* ai *Promessi sposi*, anch’essa volta a sottolineare il valore di paradossale “testimonianza” delle fonti più affidabili:

“Taluni però di que’ fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c’eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiám voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. [...] E, all’occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla.”³¹

Ciononostante, più numerose sono nelle *Confessioni* le testimonianze private in parte riassunte e in parte trascritte, come le lettere, le memorie della madre, il “libricciuolo di devozione”³² con le massime morali del vecchio servo Martino, il diario del figlio Giulio dal Sudamerica.³³ Si tratta di un caso particolare di citazione, essendo questi materiali interamente appartenenti alla finzione, all’interno della quale assumono però

²⁹ Ivi, vol. I, p. 35.

³⁰ Ivi, vol. I, p. 33.

³¹ A. Manzoni, *I romanzi*, 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, vol. II, t. II: *I promessi sposi* (1840), p. 7 (*Introduzione*).

³² Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, p. 526.

³³ Su quest’ultimo si veda A. Patat, *La Patria e l’orizzonte americano*, in Id., *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo*, Roma, Quodlibet, 2009, pp. 9-25.

l'autorevolezza di documenti veri.³⁴ Già nella prima prova narrativa nieviana del resto, quell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico* basato sullo scambio epistolare degli anni giovanili con Matilde Ferrari, il sovrapporsi del piano reale e del piano finzionale costituiva il principio stesso della narrazione.³⁵ Nelle *Confessioni* il procedimento ha una doppia funzione: dal punto di vista del narratore prova la veridicità del racconto, e da quello dell'autore allarga la prospettiva omodiegetica inserendo testi di altri personaggi. Riescono così a essere narrati degli episodi secondari e integrati dei punti di vista diversi da quello del protagonista, dando voce e maggiore caratterizzazione a personaggi lontani o comunque fuori dal raggio d'azione di Altoviti, sempre in nome di un'autenticità che rimane, naturalmente, fittizia. Come in questo esempio:

“E lessimo la lettera tanto sospirata del povero invalido. Io potrei anche, come ho fatto finora, darvene il compendio; ma la modestia di scrittore non lo permette; qui bisogna cedere il campo ad uno migliore di me [...] leggete intanto cosa mi scriveva a Ferrara Bruto Provedoni [...].”³⁶

Nievo, come e più di Altoviti che si affida in primo luogo alla sua memoria personale, scrive con i documenti alla mano ma a differenza del suo narratore (e diversamente da quanto avviene nei *Promessi sposi*) ne fa un uso in larga misura non dichiarato. Rappresenta un'eccezione questo esempio in cui la parte prelevata dalla fonte storiografica è evidenziata in

³⁴ Si veda C. Planté, *Deviazioni della lettera*, in *Il romanzo*, diretto da F. Moretti, vol. IV: *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 222.

³⁵ Si veda G. Mazzacurati, *Dall'epistolario al romanzo: un percorso di Ippolito Nievo*, in *La correspondance*, vol. I: *Édition, fonctions, signification. Actes du colloque franco-italien (Aix-en-Provence, 5-6 octobre 1983)*, Aix-en-Provence, Éditions Université de Provence, 1984, pp. 101-116; e F. Olivari, *Le lettere a Matilde e l'“Antiafrodisiaco dell'amor platonico”*, in Id., *Ippolito Nievo, lettere e confessioni. Studio sulla complessità letteraria*, Torino, Genesi Editrice, 1993, pp. 15-61.

³⁶ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. II, pp. 1114-1115. Si veda inoltre ivi, vol. II, p. 1294 e p. 1465.

corsivo, ma dove il segnale citazionale è probabilmente usato solo per ‘mimare’ la voce del documento storico autentico, laddove l’autore si sta servendo invece di una rielaborazione storiografica posteriore:

“I Savii d’allora [...] deliberarono di attraversare l’esecuzione di quel decreto, e a tal fine *si decise di usar col Senato il metodo del celebre Boerhaave, il quale inzuccherava le pillole de’ suoi ammalati perché le inghiottissero senza gustarne l’amaro.*”³⁷

Una sola volta il narratore delle *Confessioni* menziona il nome di Carlo Botta, la cui *Storia d’Italia, dal 1789 al 1814* (uscita nel 1824 e presente nella biblioteca della famiglia dello scrittore)³⁸ è tra le fonti principali per diversi momenti della ricostruzione storica del romanzo:

“Si decise adunque al Castello di Fratta che il general Bonaparte era un essere immaginario, [...] un nome vano immaginato dal Direttorio a lusinga delle orecchie italiane. Ma due mesi dopo quell’essere immaginario, dopo vinte quattro battaglie, e costretto a chieder pace il Re di Sardegna, entrava in Milano applaudito festeggiato da quelli che il Botta chiama utopisti Italiani.”³⁹

Si tratta in realtà di un altro esempio atipico perché in questo caso l’apparente citazione di Botta non è tratta dallo storico piemontese ma dal *Sommario della storia d’Italia* di Cesare Balbo uscita nel 1856 (“Buonaparte [...] entrò in Milano [...] trionfante e applaudito da’ repubblicani o, come li chiama Botta, gli ‘utopisti’ italiani”).⁴⁰ Ma il caso è

³⁷ Ivi, vol. I, p. 501. Il rinvio, segnalato dal curatore, è a G. Cappelletti, *Storia della Repubblica di Venezia*, Venezia, G. Antonelli, 1850-1855, vol. XII, p. 444: “si doveva usare col senato il metodo prescritto dal celebre Boerhaave, il quale prescriveva d’inzuccherare le sue pillole amare, acciò l’ammalato inghiottisse senza gustarne l’intera amarezza”.

³⁸ Si veda F. Samaritani e P. Zambon, *Nota nieviana: la biblioteca di casa Nievo*, cit., p. 61.

³⁹ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, pp. 638-639 (e si veda il relativo commento).

⁴⁰ Cfr. C. Balbo, *Della storia d’Italia dalle origini fino ai giorni nostri. Sommario*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1914, vol. II, p. 136.

forse ancor più complesso perché al reimpiego di Balbo si sovrappone anche una memoria letteraria, l'attacco della dedica foscoliana all'ode a *Bonaparte Liberatore* del 1799, che a sua volta sembra determinare l'andamento sintattico del periodo nieviano:

“Io ti dedicava questa Oda quando tu, vinte dodici giornate e venticinque combattimenti, espugnatte dieci fortezze, conquistate otto provincie, riportate centocinquanta insegne, quattrocento cannoni e centomila prigionieri, annientati cinque eserciti, disarmato il re sardo, atterrito Ferdinando IV, umiliato Pio VI, rovesciate due antiche repubbliche, e forzato l'imperatore alla tregua, davi pace a' nemici, costituzione alla Italia, e onnipotenza al popolo francese.”⁴¹

Da tempo, ormai, diversi interventi hanno messo in luce l'uso apparentemente spregiudicato che Nievo fa delle sue fonti storiografiche.⁴² Dagli storici utilizzati con maggiore assiduità (a seconda dei contesti Botta, la *Storia della Repubblica di Venezia* di Giuseppe Cappelletti, la *Vita di Ugo Foscolo* di Giuseppe Pecchio) egli attinge non solo le notizie necessarie alla resa del quadro storico, ma spesso anche il materiale linguistico ed espressivo: singoli sintagmi o spezzoni interi di discorso. Si pensi a questi esempi, riferiti a Cappelletti:

“Io stesso, aggiungeva egli nel suo patriarcale veneziano, io stesso essendo a Vienna durante i torbidi della Polonia udii più volte ripetere: *Questi Signori Polacchi non vogliono aver giudizio; li aggiusteremo noi*. Se v'ha stato che abbisogni di

⁴¹ U. Foscolo, *Bonaparte Liberatore*, in Id., *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bézzola, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 331-332. La dedica a Bonaparte sembra evocata ironicamente altrove nel romanzo: “quel gran principio dell'eguaglianza lo aveva preso sul serio, tantoché avrebbe scritto al tu per tu una lettera di consiglio all'Imperator delle Russie e si sarebbe stizzito che le imperiali orecchie non lo ascoltassero” (cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 734).

⁴² Per un quadro complessivo delle fonti si veda S. Casini, *Introduzione*, ivi, pp. LXIII-LXXVII. Per analisi di dettaglio si veda G. Nicoletti, *Ugo Foscolo 'personaggio' fra Rovani e Nievo*, in Id., *Il 'metodo' dell'“Ortis” e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 205-211; U. M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le “Confessioni d'un Italiano” e la forma romanzo nell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 1990, pp. 75-83; T. Iermano, *Il Nievo delle “Confessioni” e la rivoluzione napoletana del 1799*, in “Problemi”, XC, 1991, pp. 41-59.

concordia è il nostro. Noi non abbiamo forze; non terrestri, non marittime, non alleanze. Viviamo a sorte, *per accidente*, e viviamo colla sola idea della prudenza del governo”;⁴³

“ [...] me son trovà mi a Vienna nei tempi torbidi della Polonia; e là ho sentido più volte ripeter: *I signori Polacchi no i vol aver giudizio, i vol contender fra de lori; la giusteremo nu* [...]. Se ghà stato, che abbia bisogno de concordia, semo nu, che no gavemo forze, non terrestri, non marittime, non alleanze; vivemo a sorte, per accidente, e vivemo colla sola idea della prudenza del governo della Repubblica Veneziana”;⁴⁴

ancora a Cappelletti:

“La Conferenza si radunò per la prima volta la sera del trenta aprile nelle camere private del Doge. Questi spifferò un esordio che principiava: *La gravità e l'angustia delle presenti circostanze* – ma le sciocchezze che vi si dissero poi se designarono bassamente l'angustia non corrisposero affatto all'accennata gravità delle circostanze”;⁴⁵

“Questa illegale e spuria *Conferenza* radunossi per la prima volta la sera del 30 aprile, nella camere private del doge [...]. Parlò primo il doge e disse: “La gravità e l'angustia delle presenti circostanze chiama [...]”;⁴⁶

e a Botta:

“Egli volle essere decapitato supino per guardar il filo della mannaia, e forse il cielo [...]”;⁴⁷

“Volle essere decapitato supino per veder la mannaia, che gli doveva tagliar il collo.”⁴⁸

Insieme alle parole dei personaggi storici (non di rado gli episodi selezionati possiedono un certo effetto scenico già nel testo di partenza) risuonano nel romanzo le parole degli storiografi, sia quando l'autore

⁴³ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 381

⁴⁴ G. Cappelletti, *Storia della Repubblica di Venezia*, cit., vol. XII, p. 380.

⁴⁵ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, pp. 711-712.

⁴⁶ G. Cappelletti, *Storia della Repubblica di Venezia*, cit., vol. XIII, p. 280.

⁴⁷ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. II, p. 1079.

⁴⁸ C. Botta, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, Italia, 1834, p. 400.

accoglie “la ‘voce’ ideologica”⁴⁹ della sua fonte sia quando se ne distanzia.⁵⁰ Non mancano del resto aggiunte o deformazioni ironizzanti del narratore, anche per conformare il discorso ai toni medi a lui più connaturati (benché non esclusivi).⁵¹ Così Pio VI, che nel testo di Botta “continua a starsene nelle sue stanze del Vaticano” durante i moti rivoluzionari del 1798, in Nievo con accentuazione comica “sta chiuso nel Vaticano fra Svizzeri e preti”.⁵² E il doge di Cappelletti “camminando più volte su e giù per la stanza, proferiva sbigottito e quasi senz’avvedersene queste parole: *Sta notte no semo sicuri ne anche nel nostro letto*”, ma in Nievo “passeggiando su e giù per la stanza” si “tira le brachesse sul ventre” prima di pronunciare le stesse parole (in questo caso conservate e anzi marcate nella loro dialettalità: “*Sta notte no semo sicuri gnanca nel nostro letto*”).⁵³

Se è vero che procedimenti analoghi emergono nella scrittura giornalistica di Nievo (quella satirica e quella saggistica),⁵⁴ si potrebbe essere tentati di collegarli alla notoria celerità della sua penna, da sempre

⁴⁹ U. M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le “Confessioni d’un Italiano” e la forma romanzo nell’Ottocento*, cit., p. 75.

⁵⁰ Pensiamo per esempio all’incoronazione di Napoleone: si veda I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 1151.

⁵¹ Sui principi retorici che informano le riscritture storiografiche di Nievo, primo fra tutti l’*amplificatio*, si veda U. M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le “Confessioni d’un Italiano” e la forma romanzo nell’Ottocento*, cit., pp. 79-81. Per la medietà della voce di Carlino si veda P. V. Mengaldo, *Appunti di lettura sulle “Confessioni” di Nievo*, in “Rivista di letteratura italiana”, II, 1984, pp. 495-499 e S. Romagnoli, *Le Confessioni d’un Italiano*, in Id., *Di Nievo in Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 221-244.

⁵² Cfr. C. Botta, *Storia d’Italia dal 1789 al 1814*, cit., p. 275 e I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 975.

⁵³ Cfr. G. Cappelletti, *Storia della Repubblica di Venezia*, cit., vol. XIII, p. 282 e I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, p. 713.

⁵⁴ Si veda S. Garau, “*La morbida rivista de’ Due Mondi*”. Nievo lettore della “*Revue des Deux Mondes*”, cit., pp. 315-339.

spinta dall'esigenza di "scrivere, scrivere, scrivere...".⁵⁵ Più in particolare verrà da pensare ai rapidi tempi di stesura del romanzo, scritto in un anno appena, "disperatamente [...] a quattro mani".⁵⁶ Ma parlare di un atteggiamento compilativo o al limite del plagio⁵⁷ sarebbe riduttivo, poiché la riscrittura nieviana dei testi storiografici

"[...] non è solo una questione stilistica, filologica o formale relativa a singole porzioni testuali, che alla fine farebbe apparire [...] l'atteggiamento di Nievo verso le sue fonti come sostanzialmente passivo e subordinato. Va invece sottolineata la portata assolutamente inedita dell'operazione compiuta da Nievo, in quanto essa si confronta non con un testo, ma con un intero *corpus* di testi storici [...]. La riscrittura delle *Confessioni*, pur esercitandosi a livello testuale, va intesa perciò su un più vasto piano culturale, in quanto coinvolge e 'riscrive' un'intera cultura."⁵⁸

3. Citazione letteraria: uso proverbiale e parodia

Di citazioni letterarie dirette o riconoscibili le *Confessioni* fanno un uso piuttosto parco. E tuttavia il libro della memoria di Altoviti contiene non solo i documenti privati di cui si è detto sopra ma anche altri libri, letture che riemergono in vario modo, anche in forma di citazione, soprattutto quando si tratta di testi legati alle zone più profonde e interiorizzate della sua cultura. Come suggerito dal concetto stesso del "libro" della "memoria", è proprio il "Nume domestico"⁵⁹ di Dante a occupare la posizione centrale nella memoria letteraria della voce narrante.

⁵⁵ Cfr. I. Nievo, *Lettere*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981, p. 264 (lettera del 7 febbraio 1854 ad Andrea Cassa).

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 506 (lettera del 19 luglio 1858 a Francesco Rosari). Si veda M. Allegri, *Le "Confessioni d'un Italiano" di Ippolito Nievo*, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 531-571.

⁵⁷ Di una "fin quasi sospetta 'ricettività' della pagina nieviana" parla G. Nicoletti, *Ugo Foscolo 'personaggio' fra Rovani e Nievo*, cit., p. 209.

⁵⁸ S. Casini, *Introduzione*, cit., p. LXIX.

⁵⁹ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 532.

Un “piccolo Dantino”⁶⁰ è l’unico libro che possiede e la sua prima lettura è presentata nei termini di una vera e propria ingestione (dove le parole di Dante rifluiscono nelle sue): “cominciasti ad aguzzarvi entro i denti, e per la prima volta giunsi fino al canto di Francesca che il diletto era minore d’assai della fatica. Ma in quel punto cominciasti ad innamorarmene”.⁶¹ È questa l’origine della precoce “religione” di cui il protagonista va tanto fiero, capace di evocare i valori politici e civili fondamentali per la lettura risorgimentale di Dante, ma anche di trasformare il grande classico in un modello dell’interiorità, in una guida dell’esistenza:

“ [...] vi siete accorti che questa religione Dantesca, creata da me solo, giovinetto non filologo non erudito, io me la reco a non piccola gloria [...], giacché più che i versi più che la poesia amava l’anima e il cuore di Dante. Quanto alle sue passioni, erano grandi forti intellettuali e mi piacevano in ragione di queste qualità, fatte omai tanto rare.”⁶²

Sin dall’*incipit* del resto Dante è evocato attraverso l’allusione alla “providenza, che governa il mondo” (“Io nacqui Veneziano ai 18 Ottobre del 1775, giorno dell’Evangelista San Luca; e morirò per la grazia di Dio Italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo”).⁶³ E con un’altra allusione dantesca, sempre in tema di morte, la parte proemiale si chiude rifacendosi a quel “gran mar de l’essere”:

“La mia esistenza temporale, come uomo, tocca omai al suo termine; [...] non ho altra speranza ed altra fede senonché essa sbocchi e si confonda oggimai nel gran mare dell’essere. La pace di cui godo ora, è come quel golfo misterioso in fondo al quale l’ardito navigatore trova un passaggio per l’Oceano infinitamente calmo dell’eternità.”⁶⁴

⁶⁰ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 631.

⁶¹ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 632.

⁶² *Ivi*, vol. I, p. 633.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. I, p. 3 e D. Alighieri, *Paradiso*, XI, 28.

⁶⁴ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, pp. 9-10 e cfr. D. Alighieri, *Paradiso*, I, 113.

La citazione sarà ripresa esplicitamente da un altro personaggio nella seconda parte del romanzo:

“Molto si può tentare contro le malattie della carne e del sangue; ma lo spirito [...] dove sono i farmaci che guariscono lo spirito, dove gli istrumenti che ne tagliano la parte incancrenita per prolungar vita alla sana, dove l’incanto che lo richiami in terra quando una virtù irresistibile lo assorbe a poco a poco in quello che Dante chiamava il mare dell’essere?...”.⁶⁵

E nel capitolo conclusivo l’allusione ulissiaca all’“ardito navigatore” ritornerà richiamando ancora la terza cantica dantesca, quando il narratore sarà giunto al presente della vecchiaia e posto serenamente di fronte alla fine prossima (“La pace della vecchiaia è un placido golfo che apre a poco a poco il varco all’oceano immenso infinito, e infinitamente calmo dell’eternità”).⁶⁶

Il Dante di Altoviti è quello infernale e purgatoriale, una risorsa di immagini e parlar figurato (anche dove la ripresa non è letterale) che sembra espressione di quella memoria collettiva della *Commedia* che “formicola non soltanto di vere e proprie *auctoritates* [...] ma di applicazioni quotidiane e scadute di metafore e callidissime giunture”.⁶⁷

Alcuni esempi:

“ [...] nella selva selvaggia della vera vita militante e dolorosa”;⁶⁸

⁶⁵ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 1316. Sul tema si veda V. Giannetti, *Nievo e la “religione dantesca”*, in “Lettere italiane”, LIV, 2002, p. 360.

⁶⁶ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 1516.

⁶⁷ Cfr. G. Contini, *Un’interpretazione di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 377.

⁶⁸ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., p. 1188 e si veda D. Alighieri, *Inferno*, I, 5. L’incipit della *Commedia* è ripreso anche in I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, p. 803: “Allora lo smarrimento dello spirito ci fa traballare come ubbriachi e cader supini per non più rialzarci a mezzo il cammino della vita”.

“si opponevano [...] gridando che era un abominio [...] il rendersi come porci in brago schiavi solo dei commodi e dei godimenti;⁶⁹

“Sentii che l’opinione altrui non valeva nulla contra l’usbergo della mia coscienza”;⁷⁰

“Non piansi, tanto era impietrato di dentro come l’Ugolino di Dante”;⁷¹

“Venezia si ritrasse ultima dal campo delle battaglie italiane, e come disse Dante ‘A guisa di leon quando si posa’”.⁷²

Tessere dantesche di facile reimpiego si trovano anche nell’epistolario⁷³ e proprio nelle lettere Dante è l’autore citato con maggiore frequenza.⁷⁴ Nel complesso delle opere nieviane la frequenza dei richiami a Dante è paragonabile solo a quella riservata a Virgilio, studiato “di tutta schiena” dal protagonista del romanzo maggiore.⁷⁵ E non casualmente il “buon maestro del maestro mio”⁷⁶ è spesso ricordato in concomitanza con la memoria dantesca, come in queste righe delle *Confessioni*:

“S’avrà un bel che fare ma questo viluppo dell’uguaglianza e della dipendenza stenteremo ad accomodarlo; massime tra noi dove non v’è capo d’oca che non si

⁶⁹ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 1417 e si veda D. Alighieri, *Inferno*, VIII, 50.

⁷⁰ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 1187 e si veda D. Alighieri, *Inferno*, XXVIII, 115-117.

⁷¹ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 844 e si veda D. Alighieri, *Inferno*, XXXIII, 49.

⁷² I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, p. 1459 e si veda D. Alighieri, *Purgatorio*, VI, 66.

⁷³ Cfr. per esempio I. Nievo, *Lettere*, cit., p. 276 (lettera del 2 aprile 1854 ad Andrea Cassa): “Ma la mia coscienza / ‘Dietro l’usbergo del sentirsi pura’ / si riderà di questi sgraditi interpreti”(dove la citazione dantesca, a differenza del suo impiego nelle *Confessioni*, è ben evidenziata).

⁷⁴ Si veda P. V. Mengaldo, *L’epistolario di Nievo: un’analisi linguistica*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 247-248.

⁷⁵ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, p. 436,

⁷⁶ Cfr. Id., *A Virgilio*, in Id., *Le lucciole*, in Id., *Poesie*, cit., p. 378, con rinvio a D. Alighieri, *Inferno* IV, 46. Si veda V. Giannetti, *Nievo e la “religione dantesca”*, cit., p. 343.

approprii il famoso *Tu regere imperio populos* di Virgilio. – ‘Ed un Marcel diventa Ogni villan che parteggiando viene!’ ebbe a dire anche Dante.’⁷⁷

Alla coppia di Dante e Virgilio, peraltro, il canone nieviano aggiunge anche il nome di Giuseppe Giusti, “ingegno veramente Dantesco”⁷⁸ e “gran maestro” da cui l’autore ammette di “copiare con amore e con orgoglio”.⁷⁹ E se l’eredità di Dante è colta in primo luogo nelle finalità civili e morali di Giusti (“la collana delle sue satire è lo specchio dei vizii e delle corruzioni del nostro secolo, come le cantiche del Sommo Poeta sono il ritratto delle disarmonie civili e morali del trecento”),⁸⁰ nelle *Confessioni* traspare anche l’altro aspetto per cui la sua “severa Musa” è ricordata negli *Studii sulla poesia popolare e civile*, vale a dire una “lingua vigorosa e parlata” a cui il romanzo attinge di frequente, riprendendo singoli sintagmi senza segnalazione.⁸¹

I prelievi danteschi hanno spesso il valore di massime o sentenze

⁷⁷ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. II, pp. 949-950, con citazione di Virgilio, *Eneide*, VI, 51 e D. Alighieri, *Purgatorio*, VI, 125-126.

⁷⁸ Cfr. I. Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, in Id., *Scritti giornalistici*, a cura di U. M. Olivieri, Palermo, Sellerio, 1996, p. 76.

⁷⁹ Cfr. Id., *Originali e plagiari*, in Id., *Versi (1854)*, cit., p. 35. L’accusa di un’eccessiva assimilazione ai modi di Giusti nella sua prima produzione poetica era stata mossa a Nievo da Carlo Tenca (si veda C. Tenca, *Di alcune recenti poesie italiane*. V., in “Il Crepuscolo”, V, 42, 15 ottobre 1854, p. 667). A questo giudizio alluderà ancora, rettificandolo, una recensione del 1856 ai *Versi (1855)*: si veda Id., *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di G. Berardi, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 260-261. Sul tema si veda A. Balduino, *Aspetti e tendenze del Nievo poeta*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 9-29 e più in generale L. Felici, *L’ambigua presenza del Giusti*, in *Giuseppe Giusti. Il tempo e i luoghi*, a cura di M. Bossi e M. Branca, Firenze, Olschki, 1999, pp. 301-302.

⁸⁰ Cfr. I. Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, cit., p. 76. Sulla linea che collega Virgilio, Dante e Giusti si veda anche Id., *L’“Eneide” di Virgilio tradotta in ottava rima da F. Duca [1859]*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 290-291.

⁸¹ Cfr. Id., *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, cit., p. 76. Si veda inoltre Id., *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, p. 166, p. 445, p. 522, p. 576.

generali (“la vita, che come sapete è *un correre alla morte*”),⁸² alla stregua di quella sapienza proverbiale (più di rado scritturale) a cui Altoviti si richiama sovente.⁸³ Proprio nel citato episodio della lettura di Dante il piano letterario e quello proverbiale sono espressamente accostati, e la scena si configura come un’ampia digressione ispirata da una citazione dantesca, a sua volta richiamata dal pensiero della Pisana (“Il pensiero della Pisana mi martellava sempre”):⁸⁴

“Alcuni versi di Dante mi stavano fitti in capo come tanti coltelli avvelenati...:

... indi s’apprende
quanto in femmina il foco d’amor dura
se l’occhio o il tatto spesso nol’ raccende.”⁸⁵

Quando, poco oltre, Nievo rievoca gli stessi versi del *Purgatorio*, la citazione si piega alle misure del proverbio:

“Tuttociò s’appicca poco a proposito col proverbio *Lontano dagli occhi, lontano dal cuore*; ma a Dante è piaciuto applicar quel proverbio alla fedeltà delle donne, ed io ho tirato in campo lui, ed i miei studi scervellati di sessant’anni fa, come le memorie mi venivano”.⁸⁶

E l’espressione proverbiale, che pure traduce la citazione letteraria nel linguaggio più domestico della sapienza popolare, sembra costituire la base stessa del pensiero di Dante, secondo un principio già attivo nel primo romanzo *Angelo di bontà* (“Allora ebbe effetto in lui l’antico proverbio che

⁸² Cfr. *ivi*, vol. I, p. 629 e si veda D. Alighieri, *Purgatorio*, XXXIII, 54.

⁸³ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, pp. 21-22 e p. 55: “L’uomo propone e Dio dispone; questa volta almeno il gran proverbio non ebbe torto [...] l’è della giustizia come dell’altra roba, che più spende meno spende; ed i proverbi rade volte hanno torto”. Per esempi di citazione biblica si veda *ivi*, vol. I, p. 437 e vol. II, p. 1001. Sui proverbi nelle *Confessioni* si veda E. Testa, *Il narrare mescidato*, in *Id., Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 80.

⁸⁴ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, vol. I, p. 636.

⁸⁵ *Ivi*, vol. I, p. 631 e si veda D. Alighieri, *Purgatorio*, VIII, 76-78.

⁸⁶ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., vol. I, p. 633.

l'Ariosto figurò in quella sua allegoria delle due fontane d'amore").⁸⁷ Come dichiara esemplarmente Gianfranco Contini: "Classico è ciò da cui [...] si possono estrarre parole immodificabili, trovandole verificate nella propria, pur inedita, esperienza".⁸⁸

Proprio Ludovico Ariosto d'altronde è un altro autore particolarmente caro al protagonista delle *Confessioni*, che da bambino lo incontra insieme alla "Contessina Clara" fra gli "avanzi" della "biblioteca"⁸⁹ di Fratta trasformandolo poi in occasione di gioco con la Pisana:

"La Pisana mi seguiva volentieri nelle mie scorriere campereccie, quando non trovava in castello il suo minuto popolo da cui farsi obbedire. In questo caso la doveva accontentarsi di me, e siccome nell'Ariosto della Clara ella si aveva fatto mostrar mille volte le figurine, così non le dispiaceva di essere o Angelica seguita da Rinaldo, o Marfisa, l'invitta donzella, od anche Alcina che innamora e muta in ciondoli quanti paladini le capitano nell'isola. Per me io m'aveva scelto il personaggio di Rinaldo con bastevole rassegnazione; e faceva le grandi battaglie contro filari di pioppi affigurati per draghi, o le fughe disperate di qualche mago traditore, trascinandomi la mia bella come se l'avessi in groppa del cavallo."⁹⁰

Ariosto (insieme a Dante) è uno dei pochi autori citati esplicitamente nelle *Confessioni* e il narratore attribuisce alle sue parole un valore ancora proverbiale, con trasparente allusione alle *Satire*: "È segno che tutti si rassegnano a pigliar le cose come stanno; contenti di salvar la decenza colla furberia della gatta che copre di terra le proprie immondizie, come dice e consiglia l'Ariosto".⁹¹ Il romanzo di Nievo, del resto, offre altri esempi di

⁸⁷ Cfr. Id., *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, testo critico secondo l'edizione del 1856 a cura di A. Zangrandi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 287. Il riferimento è a L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 78.

⁸⁸ Cfr. G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, cit., p. 374.

⁸⁹ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 131.

⁹⁰ Ivi, vol. I, pp. 178-179.

⁹¹ Cfr. ivi, vol. I, p. 103 e L. Ariosto, *Satire*, in Id., *Opere*, a cura di M. Santoro Torino, UTET, 1989, vol. III, p. 416 (V, 178-180): "si conduce all'opra / secretamente, e studia, come il gatto, / che la immondizia sua la terra copra".

questa lettura (per così dire) popolare dei poemi cavallereschi; si pensi all'immagine di Venezia come "isola fortunata", con allusione all'usanza ancora diffusa all'epoca tra i gondolieri della Serenissima di trasporre in canto le ottave della *Gerusalemme liberata*:

"Ma chi non conosce queste isole fortunate, sorrise dal cielo, accarezzate dal mare, dove perfino la morte sveste le sue nere gramaglie, e i fantasmi danzerebbero sull'acqua cantando le amoroze ottave del Tasso?"⁹²

Come in questo caso, le *Confessioni* accompagnano spesso la menzione dell'autore all'evocazione puntuale (ancorché non esplicita) del suo testo. Nell'episodio della lettura dei poemi cavallereschi da parte di Clara, per esempio, la contessina si perde con Erminia "sotto le piante ombrose" e la segue "nei placidi alberghi dei pastori"; con variazione delle "ombrose piante" e degli "alberghi solitari de' pastori" della *Gerusalemme*, forse per interferenza con il "placido albergo" del canto leopardiano *Alla primavera*.⁹³ O ancora, nell'episodio del suicidio di Leopardi, non solo egli è definito un altro "Jacopo Ortis"⁹⁴ ma il racconto esibisce puntuali reminiscenze foscoliane: pensiamo alla "tremenda tranquillità"⁹⁵ che segna il contegno del personaggio e prima di lui quello di Jacopo,⁹⁶ o

⁹² I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 375. Con la mediazione del *Child Harold* di Lord Byron (si veda *ibidem* il commento del curatore), il rinvio è a T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XV, 37, 3. Il giardino di Armida, del resto, è motivo topico nell'intera produzione nieviana: si veda S. Garau, "A cavalcione di questi due secoli". *Cultura riflessa nelle "Confessioni d'un Italiano" e in altri scritti di Ippolito Nievo*, cit., pp. 79-80.

⁹³ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 132. Si veda T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII, 1, 1 e 5, 6 e G. Leopardi, *Alla primavera o delle favole antiche*, in Id., *Canti*, edizione critica e autografi a cura di D. De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1984, p. 66 (v. 24).

⁹⁴ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. II, p. 821.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, vol. II, p. 823.

⁹⁶ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, testo stabilito e annotato da M. A. Terzoli, in Id., *Opere*, vol. II: *Prose e saggi*, edizione diretta da F. Gavazzoni, Torino, Einaudi, 1995, p. 134: "E non t'avvedevi tu nella mia tremenda tranquillità

all'“illusione [...] svanita”⁹⁷ che motiva la decisione di Leopardi come quella di Jacopo.⁹⁸ Ed è comunque curiosa l'inversione delle fonti, come una sorta di rivelazione *ex negativo* del modello, che Nievo opera in chiusura dell'episodio, dove Leopardi si presenta come ispiratore di quello che è in realtà il suo ipotesto: “Quando anni dopo lessi le *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* nessuno mi sconfiggè dal capo l'opinione, che Ugo Foscolo avesse preso dalla storia luttuosa del mio amico qualche colore qualche disegno fors'anco del cupo suo quadro”.⁹⁹

Se l'esordio delle *Confessioni* era associato a un preciso ricordo dantesco, anche le ultime parole del narratore, con l'invocazione finale alla Pisana morta ormai da tempo, sono sostenute da una memoria letteraria, questa volta moderna: “Per te sola, o divina, il cuore dimentica ogni suo affanno, e una dolce malinconia suscitata dalla speranza lo occupa soavemente”.¹⁰⁰ A questa chiara citazione dei versi centrali del sonetto foscoliano *Alla sera* (“Sempre scendi invocata, e le segrete / Vie del mio cor soavemente tieni”) non è estranea neppure l'eco non esplicita dei versi successivi a quelli citati:

“Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
che vanno al nulla eterno; e intanto fugge
questo reo tempo, e van con lui le torme

delle cure onde meco egli si strugge;
e mentre io guardo la tua pace, dorme
quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.”¹⁰¹

ch'io voleva prendere da te gli ultimi congedi?”

⁹⁷ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. II, p. 825.

⁹⁸ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 116: “le illusioni sono svanite”.

⁹⁹ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. II, p. 865.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, vol. II, p. 1518.

¹⁰¹ U. Foscolo, *Alla Sera*, in *Id.*, *Poesie* (1803), in *Id.*, *Poesie e carmi. Poesie, Dei Sepolcri, Poesie postume, Le Grazie*, a cura di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, p. 87 (vv. 7-14).

I versi di Foscolo, in questo bilancio finale di un'esistenza, ben corrispondono al "lungo solco" che il pensiero della Pisana fa intravedere a Carlino, "quasi a disegnar il cammino"¹⁰² verso una "eternità"¹⁰³ a cui già nelle pagine proemiali dichiarava di guardare con serenità: dopo aver raggiunto "la pace dell'animo", "senza timori e senza speranze che non siano eterne" e "libero" oramai dalle "passioni".¹⁰⁴

Le *Confessioni*, aperte nel nome di Dante, si chiudono così su quello di Foscolo, figura diversamente importante per le sue varie apparizioni nel romanzo come personaggio e con cui Nievo intrattiene un rapporto molto più problematico e ambivalente.¹⁰⁵ A illustrarlo può essere sufficiente un solo esempio, poiché proprio l'*explicit* del medesimo sonetto foscoliano fornirà a Nievo la chiave per quell'ironica caratterizzazione di Foscolo come "giovinetto ruggitore e stravolto"¹⁰⁶ che spicca nell'undicesimo capitolo. E anche altrove, ma ora senza intenti parodici, la descrizione del poeta è affidata da Nievo alle sue stesse parole riprese dalla chiusa del sonetto *Solcata ho fronte, occhi incavati e intenti*, con citazione variata: "Ben era quel Foscolo che diede l'ultima pennellata al suo ritratto dicendo: 'Morte sol mi darà pace e riposo!'"¹⁰⁷ È un ulteriore esempio dell'uso

¹⁰² Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. II, p. 1517.

¹⁰³ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 10.

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 9.

¹⁰⁵ Sulla parabola della rappresentazione di Foscolo nelle *Confessioni* si veda C. Dionisotti, *Appunti sul Nievo*, in *Id., Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 343-345. Per il quadro bibliografico si veda G. Maffei, *Nievo*, cit., p. 359.

¹⁰⁶ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 734. Suggestiti dal verbo foscoliano ("ruggie") sono altri epiteti come quello del "leoncino di Zante" o dell'"orsacchiotto repubblicano ringhioso e intrattabile" (cfr. *ibidem*). Si veda Nicoletti, *Ugo Foscolo 'personaggio' fra Rovani e Nievo*, cit., p. 202.

¹⁰⁷ Cfr. I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. II, p. 981 e U. Foscolo, *Solcata ho fronte, occhi incavati e intenti*, in *Id., Poesie* (1803), cit., p. 93 (v. 14): "Morte sol mi darà fama e riposo".

reiterato di una medesima citazione, in questo caso già integrata nella perifrasi che indicava Foscolo nei versi degli *Amori* nel 1855:

“ [...] il figlio
della bella Zacinto, irrequieta
mente cui morte sol diede riposo.¹⁰⁸

In entrambe le riprese, forse non a caso, scompare l'elemento della “fama”: “non so”, scrive Altoviti, “se la gloria del cantor dei Sepolcri abbia mai uguagliato i desiderii e le speranze dell'author di Tieste”.¹⁰⁹ Del resto, proprio a questa rappresentazione di un “Foscolo non pienamente conforme allo stereotipo invalso”, in piena linea con i presupposti demistificanti che informano la biografia di Pecchio, non fu forse estranea l'intenzione di contribuire al “ridimensionamento diseroicizzante” del personaggio rispetto al mito, alla sua fama appunto, risorgimentale.¹¹⁰ Reimpiegare per riscrivere, potremmo dire ancora, con occhio all'uso delle citazioni storiografiche, dal momento che le *Confessioni* “sono storia anche dove paiono favola. E sono storia letteraria, non meno che politica”.¹¹¹

¹⁰⁸ I. Nievo, *Gli Amori*, cit., p. 138 (vv. 333-335).

¹⁰⁹ Cfr. Id., *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., vol. I, p. 734.

¹¹⁰ Cfr. G. Nicoletti, *Ugo Foscolo 'personaggio' fra Rovani e Nievo*, cit., p. 199 e p. 197.

¹¹¹ Cfr. C. Dionisotti, *Appunti sul Nievo*, cit., p. 343.



SANDRA CARAPEZZA

“MAI, INTESO NOMINARE”.
LA CITAZIONE IN “DIO NE SCAMPI
DAGLI ORSENIGO”

Analizzare l’opera di Vittorio Imbriani senza affrontare la questione delle citazioni è pressoché impossibile, tanto la prassi di ripresa, riscrittura, richiamo è consustanziale alla produzione dello scrittore napoletano.

Dio ne scampi dagli Orsenigo è il suo romanzo più conforme al genere, anzitutto per l’argomento – la relazione sentimentale, non però nella prospettiva lirico-autobiografica di *Merope IV* – che fa pensare alla tradizione francese del romanzo ma anche all’archetipo romanzesco italiano, *I Promessi sposi*. La prima versione dell’opera esce a puntate sul “Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche” nel 1876, con il titolo *Iddio ne scampi dagli Orsenigo. Racconto*; nel 1883, dopo una generale revisione da parte dell’autore, è pubblicato in volume a Roma per i tipi di Sommaruga come *Dio ne scampi dagli Orsenigo*.¹ Se è

¹ Fra la cospicua mole degli studi critici su Imbriani e, segnatamente, su *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, nella stesura di questo contributo sono risultati pertinenti in

vero che spesseggiano, anche in quest'opera imbrianesca, le digressioni, si riconosce comunque uno sviluppo lineare della trama. Imbriani si confronta, senza possibili equivoci, con il genere moderno per eccellenza. Il risultato non può che essere una peculiare declinazione del genere, alla maniera di uno scrittore sicuramente deciso a non seguire le mode letterarie del momento.

Il romanzo per sua natura è inclusivo, atto a recepire una molteplicità di forme, rifunzionalizzandole entro un disegno complessivo. L'indole poliedrica del genere può essere posta in rilievo attraverso un esame dei riferimenti di natura meta-letteraria presenti nel testo, che si articolano su due livelli: le esplicite considerazioni dell'io narrante e i richiami al mondo letterario in forma di citazioni testuali, riferimenti a personaggi celebri di altre opere, menzioni di titoli ed episodi. La rete delle citazioni è fitta, in conseguenza del personaggio di narratore-autore che Imbriani si è cucito

particolare i seguenti: L. Baldacci, *Introduzione*, in V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo e altri racconti*, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 5-22; F. Spera, *Nota introduttiva*, in V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 5-10; Id., *Il principio dell'antiletteratura. Dossi, Faldella, Imbriani*, Napoli, Liguori, 1976; L. Serianni, *La lingua di Vittorio Imbriani*, in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 215-251; G. Alfieri, *La lingua "sconciata". Espressionismo ed espressivismo in Vittorio Imbriani*, Napoli, Liguori, 1990; *Studi su Vittorio Imbriani. Atti del Primo Convegno su Vittorio Imbriani nel Centenario della morte, Napoli, 27-29 novembre 1986*, a cura di R. Franzese ed E. Giammattei, Napoli, Guida, 1990; R. Giglio, *Vittorio Imbriani giornalista*, in Id., *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 107-150; F. Pusterla, *Vittorio Imbriani tra romanzi e racconti*, in V. Imbriani, *I Romanzi*, Parma, Guanda, 1992, pp. IX-LVIII; F. Spera, *L'interferenza dei generi. Poesia e narrativa nell'opera di Vittorio Imbriani*, in Id., *La realtà e la differenza. Studi sul secondo Ottocento*, Torino, Genesi, 1994, pp. 153-162; A. Palermo, *Vittorio Imbriani, scrittore napoletano*, in *Filosofia e storia della cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, a cura di G. Cacciatore, M. Martirano ed E. Massimilla, Napoli, Morano, 1997, vol. II, pp. 515-524; A. Iermano, *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura: Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 71-118; L. Sasso, *Vittorio Imbriani e le forme della citazione*, in "Italianistica", 30, 2001, pp. 85-94; G. Cenati, "Torniamo a bomba". *I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani*, Milano, Led, 2004; R. Rinaldi, "Salubre assenzio". *Per "Merope IV"*, in V. Imbriani, *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'asterischi*, a cura di R. Rinaldi, Roma, Carocci, 2009, pp. 11-23.

addosso, erudito e impietoso fustigatore del costume letterario contemporaneo. In *Dio ne scampi dagli Orsenigo* il narratore, come al solito, prende per il naso il suo lettore, rispetto al quale marca in vario modo la propria superiorità, anche quando professa – fintamente – il contrario. Egli svela, attraverso le citazioni che ne costellano il discorso, la sua ampia e variegata biblioteca, che spazia dall’appendicismo ai lirici minori del passato, specialità per accademici.

La citazione può allora essere criptica, con un gusto provocatorio piuttosto che complice nei confronti del lettore. Ma molto notevole è anche il ricorso a citazioni esplicite, tanto più significative in quanto dichiarate o palesemente riconoscibili (come accade, per esempio, quando sono citati alcuni celeberrimi versi danteschi o ariosteschi). Il repertorio di queste ultime all’interno del romanzo può essere analizzato secondo diverse prospettive, tutte utili a meglio illuminare le scelte di poetica dell’autore, in particolare nel confronto con il genere romanzo, imprescindibile per uno scrittore post-manzoniano.

Vi sono poi delle citazioni letterali, anche visivamente distinguibili come tali, di cui non è riferita la fonte: la riconoscibilità in questi casi è affidata anche all’artificio paratestuale, giacché fin dall’edizione del 1876 le parole non attribuibili al narratore sono segnalate dal corsivo (e quando si tratta di versi, la citazione salta immediatamente all’occhio perché staccata tipograficamente dal testo). Un’ulteriore categoria è poi quella dei frequenti richiami a detti proverbiali e sentenze anonime, in italiano ma anche in francese. E infine un discorso a parte va fatto per le citazioni fittizie dai giornali contemporanei, che assolvono un’importante funzione narrativa e pongono l’ineludibile problema del rapporto fra il romanzo e la stampa periodica, tanto più evidente nel caso di un testo uscito per la prima volta a puntate su un giornale. Si assiste insomma alla *mise en abyme* del giornale all’interno del giornale stesso.

1. *Dal giornale al volume, con qualche citazione in più*

Le citazioni esplicite, con o senza rivelazione della fonte, sono circa una trentina nel romanzo, se si sommano le citazioni testuali e quelle in forma indiretta. Ma è indispensabile notare, preliminarmente, che tra l'edizione in volume del 1883 e quella del 1876 si registrano differenze notevoli, non solo numerose. Proprio per quanto riguarda l'arricchimento delle citazioni. Restringendo il campo come sopra indicato, nella stampa Sommaruga si contano trentaquattro citazioni, di cui undici sono aggiunte *ex novo* rispetto alla prima versione, con particolare concentrazione nella terza parte. Si tratta di proposizioni pleonastiche sul piano narrativo, che si innestano per accumulo sulla struttura già compiuta del testo. L'incremento delle citazioni si spiega con la volontà di aumentare la distanza fra il racconto e la cornice della narrazione (la messa in scena della dinamica lettore-narratore). Il moltiplicarsi delle citazioni funziona in questo caso da filtro, da antidoto all'immedesimazione; si capisce allora perché l'autore ne aggiunga di nuove soprattutto nell'ultima parte del romanzo, non tanto nel finale – dove il sottocodice medico usato per descrivere l'operazione a cui è sottoposto Maurizio è tanto algido da precludere ogni sentimentale partecipazione – quanto nelle fasi che precedono la conclusione.

L'inserimento di nuovi richiami letterari raggiunge il massimo nell'incontro tra Gabrio, marito tradito, e Almerinda, amica premurosa nel voler recuperare Radeconda agli affetti familiari sottraendola all'adulterio; qui il rischio del patetismo è particolarmente forte, anche per la consonanza con una situazione tipicamente romanzesca, da appendice. Imbriani quindi riprende la topica disperazione del marito abbandonato, ma non per farne un personaggio tragico, bensì per desublimarlo – se ancora ce ne fosse bisogno – al rango di cornuto da novella. Delle tre citazioni nuovamente

inserite nel capitolo dedicato al sunto della fitta corrispondenza tra Gabrio e Almerinda (il XVI dell’edizione Sommaruga), due rimandano a contesti comici, mentre una ha tono ostentatamente tragico che fa a pugni con gli altri rimandi, cosicché dalla distonia nasce un effetto ironico.

Si registra anche una menzione di Menelao, amalgamata fra nomi da novella, tanto che il nome del personaggio non veicola alcuna suggestione mitica o eroica, ma solo la borghese figura di un marito tradito. Oltre a queste varianti del 1883, nel capitolo è presente un’altra citazione che figurava già nel 1876 (sebbene allora non distinta dal corsivo): il celeberrimo verso ariostesco “vedi il giudizio uman, come, spesso, erra”.² La sentenza, con tono di leggera amarezza, assume il valore di richiamo interno poichè prima è citata in relazione al Salmojrighi, che generosamente si illudeva di meritare almeno la riconoscenza della moglie, in una logica mercantile che gli vale il gioco ironico del narratore:

“Giustizia al merito! il Salmojrighi si mostrò delicatissimo, anzi generoso, negli accordi finanziari. Volle, che la moglie prendesse l’amministrazione indipendente, di quanto ella possedeva, senza sottrarne la benché menoma somma per la figliuola, di cui tradiva, così, l’interesse. Non solo; ma parecchi superiori di rendita annua, essendo stati impiegati a nome suo, come capo della famiglia, in tempi, in cui non era, certo, prevedibile questo screzio disgustoso, volle tenersene conto; e rimise l’equivalente, alla moglie, in titoli nominali. Non solo: ma le fece consegnare fino all’ultimo oggetto di valore, gioielli, eccetera; gliene era stato larghissimo e rappresentavano un bel capitaluzzo. Lei accettò, senza né badare, né apprezzare: cosa le importava? E lui, che, forse, sperava, questa sua condotta doverle fare un’impressione favorevole, dover produrre un senso di gratitudine, di ammirazione, di rimpianto! *Vedi il giudizio uman, come, spesso, erra!*”³

poco dopo serve a evidenziare la dabbenaggine del marito, che fraintende il ruolo della moglie nella relazione con il Della-Morte, al punto da definire,

² Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1966, p. 5 (I, 7, 2): “ecco il giudizio uman come spesso erra!”. Imbriani rimaneggia la punteggiatura, elemento portante del suo personalissimo stile.

³ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, a cura di S. Carapezza, Napoli, D’Auria, 2011, pp. 122-123.

secondo *cliché*, il soldato napoletano un “vile seduttore”. Qui il narratore commenta con le parole di Ariosto, maestro di ironia e distacco, condividendo con il lettore un punto di vista esterno ben più ampio del meschino sguardo di Gabrio:

“Solo, verso il povero Maurizio, era ingiusto, davvero: già, con qualcuno, se l’aveva, pure, a prendere! Il chiamava un vile seduttore (*vedi il giudizio uman, come, spesso, erra!*) che, dietro suggestioni o suggerimenti del diavolo tentennino, e per castigo de’ peccati di lui Salmojrighi, senza dubbio, il Ministro della Guerra lo avea mandato di guarnigione, a Milano.”⁴

La seconda citazione del capitolo – la prima nuovamente aggiunta – proviene dal teatro e la fonte non è dichiarata. È messo in scena un fittizio consigliere, che potrebbe rivolgersi al Salmojrighi per suggerirgli di troncare ogni legame; egli invece cerca la confidenza di una donna, che gli permetta di tentare un compromesso o un accordo, seppur lesivo del suo orgoglio.

“Replicò, subito, con quelle parole di conforto, che, soltanto, una donna può impiegare, in siffatte circostanze. Un uomo avrebbe potuto dar, solo, consigli di vendetta o di dignità; o ripetere, che

*Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot;
l’honnête homme trompé s’éloigne et ne dit mot.*

E sarebbe stato consigliere sgradito.”⁵

I versi sono tratti da una commedia francese di metà Settecento, *La Coquette corrigée* di Jean-Baptiste Simon Sauvé de La Noue (1756).⁶ L’opera non è molto conosciuta, ma il distico citato da Imbriani, per il suo valore aforistico, godeva di una discreta fortuna nella critica teatrale

⁴ Ivi, pp. 128-129

⁵ Ivi, p. 131.

⁶ Cfr. J.-B. Sauvé de La Noue, *La Coquette corrigée*, Paris, Barba, 1822, p. 14 (I, iii).

francese⁷ e anche Massimo D’Azeglio vi fa ricorso per due volte ne *I miei ricordi* (1866-1867).⁸ Gabrio si colloca allora decisamente nella parte del “*sot*” che non si dà pace e piange la moglie perduta, mentre Imbriani sembra suggerire (come D’Azeglio) il partito del “*honnête homme*” come il più nobile. Anche questa nuova citazione si iscrive così nel commento del narratore, dilatando il suo ruolo rispetto alla redazione precedente.

Non bisogna attendere molto per trovare un’altra citazione francese, tratta questa volta dai *Chants du crépuscule* di Victor Hugo (1835).⁹ La citazione si inserisce nella definizione dell’atteggiamento di Almerinda nei confronti dell’amica e si configura quasi come un discorso indiretto libero:

“Cercava scusare il trascorso della Radegonda. Suggestiva mille supposizioni, per attenuarlo. *Oh n’insultez jamais une femme qui tombe!* Mallevava, per essa, che, già, pentita, forse, anzi senza forse, solo, malinteso orgoglio le vietava di buttarsi, a’ piedi del marito, implorando perdono.”¹⁰

Radegonda si presenta dunque con i tratti universali della donna caduta, dell’eroina rovinata dal fato. Stretta fra il distico di Sauvé de La Noue e il successivo rimando alla novellistica, la citazione di Hugo appare allora decisamente fuori tono e pone in ridicolo l’identificazione dei protagonisti di un banale triangolo amoroso con le figure della letteratura: i

⁷ Si veda *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres ... par une société de gens de lettres*, Paris, Babault – Cappelle et Renand – Treuttel et Wurtz – Le Normant, 1810, vol. V, p. 297; *Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un Souverain d’Allemagne par le baron de Grimm et par Diderot, depuis 1753 jusqu’en 1769*, Paris, Longchamps et Buissons, 1813, vol. I, t. II, p. 4; J.-F. La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Agasse, 1813, vol. VII, p. 58.

⁸ Si veda M. D’Azeglio, *I miei ricordi*, in Id., *Ricordi – Opere varie*, A cura di A. M. Ghisalberti, Milano, Mursia, 1966, p. 233 (I, xv) e p. 338 (II, v).

⁹ Si veda V. Hugo, *Les chants du crépuscule*, in Id., *Les chants du crépuscule – Les voix intérieures – Les rayons et les ombres*, Texte établi, présenté et annoté par P. Albouy, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 67 (XIV, 1).

¹⁰ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 131.

toni intensamente patetici, presi a prestito dalla poesia francese, suonano assurdamente spropositati di fronte alla realtà della vicenda.

La più interessante citazione aggiunta nella nuova redazione del romanzo si trova a conclusione del capitolo, quando si chiamano in causa (senza riprese testuali) una serie di personaggi letterari. Al termine del lungo carteggio, Gabrio Salmojrighi e Almerinda concordano di vedersi a Firenze per riportare a casa Radegonda e lo stolto Gabrio si incarna in quattro figure di mariti traditi:

“Lui, Tofano, non si mostrerebbe, all’avanguardia. Lascerebbe impegnar la battaglia, all’Almerinda: prima, sola; poi, coadjuvata dalla presenza della Clotilduccia. Lui, Menelao, la sua dignità gli vietava di porre i piedi, nel domicilio di Paride e d’Elena. Lui, Giocondo, aspetterebbe, all’albergo, che la pentita Radegonda gli si venisse a buttar, ginocchioni, ai piedi! Oh! certamente, non la lascerebbe a lungo, in quella posizione lì! Anzi, la rialzerebbe, tosto, le perdonerebbe e la riprenderebbe, generosamente, in casa, per bella e per buona. Diamine! o che l’Alatiel non fu accettata, per tale, dal Re d’Algarvia? E se alcuno osasse obiettare, risponderebbe: ‘Dove io ho perdonato, chi ardisce giudicare?’ E mille altre belle fantasie. Cosa vuol dire, il fare i conti senza l’oste!”¹¹

Imbriani cita Tofano, il geloso punito del *Decameron* (quarta novella della settima giornata), Menelao, il marito abbandonato dell’epica omerica, Giocondo, tradito dall’amata Doralice nella novella del canto ventottesimo dell’*Orlando furioso*, infine il re del Garbo, altra figura decameroniana di marito che crede innocente la moglie Alatiel “con otto uomini forse diecemilia volte giaciuta” (seconda novella della settima giornata).¹² Giunge qui all’apice il sarcasmo pungente del narratore (che nel 1877 riscrive la vicenda di Alatiel nella *Novella del Vivicomburio*) nei confronti dei suoi personaggi: se Gabrio (complice la paronomasia) è re del Garbo, Radegonda è allora impietosamente Alatiel, ovvero colei che si concede ad

¹¹ Ivi, pp. 132-133.

¹² Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, p. 430 (II, 7).

altri sotto il segno costante della morte (ognuno vuole toglierla all'amante precedente uccidendo il rivale). L'accostamento non è senza ironia: Maurizio (che di cognome fa Della-Morte e come un morto concluderà la sua avventura amorosa) non ha alcuna intenzione di sottrarre la donna al marito, mentre Radegonda è una Alatiel degradata dalla banalità borghese. Il sublime binomio di amore e morte si riduce prosaicamente a una nomea da jettatrice per la donna e al finale destino di mutilazione per il poco convinto innamorato. Come sempre il colto narratore si diverte a spese del lettore, sfidandolo a dipanare l'intreccio di prospettive, e a spese del personaggio, deriso con un effetto di stilizzazione caricaturale. Non a caso, allora, nel commento finale la voce narrante sceglie di rivelarsi con un proverbio: forma di eloquenza comune, di buon senso ordinario, dopo aver seminato riferimenti letterari in tutto il capitolo, assegnandoli improbabilmente ad assai men colti personaggi.

2. *Novella, romanzo e altra prosa*

La novella di Ariosto e quella di Boccaccio non sono gli unici testi narrativi citati da Imbriani, che accenna anche a fiabe popolari (“si vorrebbe il mantello di Leombruno, l'anello del re di Tangitania”)¹³ e ad altre due novelle francesi entrambe legate al tema del matrimonio. La prima citazione esplicita contenuta nel romanzo proviene infatti da *Femmes, soyez soumises à vos maris !*, una novella dialogata che Voltaire intitola col motto paolino di *Ad Colossenses*, 3, 18 (“Mulieres, subditae

¹³ Cfr. V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 60. La *Novella di Leombruno* (in prosa e in versi) è antologizzata in Id., *Novellaja fiorentina con la novellaja milanese*, cronologia e nota introduttiva di I. Sordi, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 440-473 (1^a ed. 1877).

estote viris, sicut oportet, in Domino”) e dedica a una vivace difesa delle donne:

“Anche l’Almerinda sbagliò, in parte, i calcoli. Don Liborio le fece un par di figliuoli, alla meglio, mentre fu, ancora, in condizione da imbastirne: e, poi, riposandosi su quegli ultimi allori, dormì, la notte, nel talamo, come assonnava, il giorno, nella sua brava poltrona, alla Corte [*scil.* di cassazione, dove è consigliere]. Ma non chiuse, non sorvegliò, non tiranneggiò la consorte; anzi, le accordò, pienamente, ciò, che le donne, secondo la graziosa novellina del Voltaire, più d’ogni altra cosa, e giorno e notte, desiderano, cioè, d’esser padrone di casa in casa propria.”¹⁴

Imbriani è tuttavia lontano dal condividere l’apologia del genere femminile e la protagonista della “novellina”, la fiera marescialla di Grancey “fort impérieuse” ma anche dotata di “très grandes qualités”,¹⁵ funziona piuttosto come paradigma negativo entro un generale smascheramento del vincolo matrimoniale come estraneo alla dimensione etica.

Non troppo diversa, allora, è anche l’altra novella francese chiamata in causa testualmente qualche pagina più avanti: *L’oraison de Saint Julien*, ispirata a Boccaccio (*Decameron*, II, 2) e tratta dalla seconda parte dei *Contes et nouvelles en vers* di Jean La Fontaine (1669), racconta infatti la notte d’amore fra un giovane viaggiatore e “une veuve galante”¹⁶ che s’incontrano per caso, celebrando la forza del desiderio che trionfa di ogni circostanza avversa. E l’ironia imbrianesca, allora, scatta proprio in questo associare la passione alle convenzioni sociali che obbligano Almerinda a scegliersi un amante:

¹⁴ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 32.

¹⁵ Cfr. Voltaire, *Femmes, soyez soumises à vos maris !*, in Id., *Romans et Contes en vers et en prose*, Préface, notice et notes d’E. Guittou, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 677.

¹⁶ Cfr. J. de La Fontaine, *L’Oraison de saint Julien*, in Id., *Contes et nouvelles en vers*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, 1991, p. 631 (v. 149).

“E, poi, s’era provveduta d’un ganzo, perché? Per seguir la moda e far come tante altre: come la duchessa di Vattelapesca e la professoressa Tal di tale, e la moglie del maggior Comesichiana; e, finché le altre conservavano l’amico, smetterlo sarebbe stato come uscire senza crinolino o senza borsa di capelli. Avrebbe, subito, dovuto surrogarlo; e la sua memoria le avrà, forse, suggerito quel distico:

*Homme pour homme et péché pour péché,
autant me vaut celui-ci que tout autre.*¹⁷

Fra le trentaquattro citazioni esplicite comprese in *Dio ne scampi dagli Orsenigo* spiccano anche due citazioni di romanzi. La prima è un’allusione al *Gargantua* di François Rabelais, capostipite cinquecentesco del genere nel senso del carnevalesco, dello scatologico e del basso corporeo, collegata prevedibilmente all’istinto sessuale:

“Non c’è cosa, che più renda buoni del piacere. Il senso, rintuzzato appagandolo, (ch’è l’ottimo modo di rintuzzarlo, secondo quel porcellon di Panurgo), lascia, assolutamente, libero lo spirito; nol limita, nol perturba, più.”¹⁸

Rinfrancato dall’appagamento dei suoi fisici desideri grazie alla provvidenziale sartina che ha incrociato il suo cammino, Maurizio si reca da Radeconda con una disposizione d’animo migliore di quella maturata incontrandola poco prima per via, quando ne aveva ricevuto lo sgradito invito. Il richiamo a Panurge agisce in senso decisamente anti-romantico, proiettando il personaggio in una dimensione di bassa corporeità che è l’antitesi della sublimazione bovaristica che distingue l’eroina della vicenda, appassionata lettrice della coeva letteratura appendicistica.

Il secondo riferimento è al romanzo di Alexandre Dumas figlio *L’Affaire Cleménceau* (1866), che agisce quasi come Galeotto nella

¹⁷ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 37 e cfr. J. de La Fontaine, *L’Oraison de saint Julien*, cit., p. 633 (vv. 235-236): “Homme pour homme, et péché pour péché, / Autant me vaut celui-ci que cet autre” (*scil.* il marchese amante in carica).

¹⁸ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 84.

relazione tra Maurizio e Radegonda. L'opera evoca la letteratura contemporanea più in voga e in particolare il *feuilleton*, sfiorando sì dei problemi sociali come la condizione dei figli nati fuori del matrimonio o il divorzio,¹⁹ ma concentrandosi soprattutto sulla passione dei due protagonisti (Pierre Clemenceau sposa una donna che lo tradisce e la uccide), una passione simile a quella sognata da Radegonda. La vicenda amorosa raccontata da Imbriani si configura allora come una sorta di caricatura dei romanzi d'appendice e *L'Affaire Clémenceau* diventa una vera e propria *mise en abyme* del romanzo che lo cita; mentre il narratore si distanzia criticamente dall'una e dall'altro con un caratteristico gesto di negazione (basta pensare al giudizio finale sulla stereotipata conversazione di Maurizio e Radegonda o alla polemica sulla pessima traduzione italiana dell'originale francese):

“Parlarono dell'*Affaire Clémenceau*, romanzo di Alessandro Dumas juniore. Novità letteraria, che la Radegonda aveva, in originale, sul tavolinetto; e che un'effemeride milanese pubblicava, in Italiano, nella più strampalata versione del mondo, rendendo '*bergèronnette*' per *contadinotta*, '*vieux bouquins*' per *vecchi bocchini* ed altrettali amenità. La Radegonda protestava di non intendersene; ma il libro le pareva falso, impossibile il carattere della protagonista. Maurizio, invece, lo affermava: 'Brutalmente, fotografato, dal vero'. Si sbilanciò ad asserir, che, forse, in ogni donna contemporanea (e passata e futura) ci è (e c'è stata e ci sarà) un po' di quella avara impudicizia, di quella sete di ricchezze non faticate e di voluttà senza fine, di quella spregiudicatezza riguardo alle relazioni sessuali. La castità essere, ormai, l'anomalia; e, quasi, frutto d'una depravazione di mente; effetto della stanchezza della fantasia, la quale si disgusta dal naturalmente desiderabile, per sazietà, o che il trascura, per illaudabile ignoranza. Noti il lettore, per carità, ch'io, fedelmente, riferisco le opinioni e le teoriche di un capitano di cavalleria, ebbro e pien di rovello, perché l'amante l'ha piantato; non parlo, mica, in nome mio proprio.”²⁰

Ancora più interessante, per cogliere il rapporto dialettico del romanzo imbrianesco con il genere di appartenenza, è la citazione de

¹⁹ Si veda a titolo esemplificativo la recensione Mauro Macchi, deputato della Sinistra, sul "Politecnico", 2, 1866, pp. 362-371.

²⁰ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., pp. 88-89.

L'Amour di Michelet (1858). Il testo dello storico francese ha infatti il profilo di un trattato e proprio come trattato che ha un assunto da dimostrare con tanto di esempi si presenta, fin dall'apertura, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*:

“Non presumo sputar fuori ned un paradosso, ned una novità; credo, anzi, ripeter cosa, ormai, consentita, da chiunque s'intenda, alcun po', della partita; dicendo 'che una relazione è, quasi sempre, più pesante del matrimonio'. [...]

Darò qualche esempio, che dimostri, come le parentesi aggravano il matrimonio, in quel modo, appunto, che rendon pesante lo stile. Fra mille, ch'io ne so, scelgo le avventure di due sorelle Napolitane: l'Almerinda e la Berenice Scielzo.”²¹

Michelet considera il vincolo matrimoniale come fondamento della società e della morale,²² e Imbriani, postulando la gravosità delle relazioni, sembra accettare il suo punto di vista. Tuttavia nei matrimoni imbrianeschi non c'è nulla di morale, come dimostra l'ironica attribuzione della citazione alla nonna di Radegonda:

“Frattanto, l'avola antica, a meditare sul da rispondere al Salmojraghi: uhm! E, quando questi venne ad informarsi del colloquio, cominciò dal concedere, non esserne i sospetti, del tutto, insussistenti, sebbene, a parer suo, esageratissimi. Che ci fosse nulla di serio, fra la Radegonda e 'l Della-Morte, ôoh! peccato mortale il pur supporlo. Ma una tal quale inclinazione, che, progredendo con l'intimità, potrebbe metterne, in pericolo, non la fedeltà, (quella, mai!) bensì la tranquillità dell'animo della nipote, eh! eh! non le sembrava da disconoscersi. Rimedio? Uff! la parte curativa è il brutto, nella medicina: la diagnosi della malattia, più o meno stiracchiatamente, si fa; ma come guarire il male diagnosticato? Pare, che la vecchia dabbene avesse letto l'*Amore* di Giulio Michelet: propose un viaggio, un lungo e bel viaggio, le distrazioni del quale scaccerebbero, certo, le preoccupazioni anticonjugali, di mente alla Radegonda.”²³

²¹ Ivi, p. 23 e p. 27.

²² Cfr. J. Michelet, *L'Amour*, Paris, Hachette, 1859, p. 1: “Cette question de l'Amour gît, immense et obscure, sous les profondeurs de la vie humaine. Elle en supporte les bases même et les premiers fondements. La Famille s'appuie sur l'Amour, et la Société sur la Famille. Donc l'Amour précède tout.”

²³ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 112. La redazione in volume ha aggiunto le onomatopee (come accade per tutto il romanzo) e mutato gli epiteti riferiti all'anziana signora: qui la nonna diventa “avola antica” e “vecchia dabbene”, con evidente intenzione derisoria.

Si richiama qui il capitolo che Michelet dedica alla *Médication du coeur*²⁴ e lo si attribuisce con paradossale ipotesi a una donna prona ai capricci della nipote, perbenista quanto serve, in odor di rimbecillimento senile: la tutela del vincolo sponsale come fonte di rettitudine morale e giustizia civile si converte quasi in una seccatura a cui la vecchia deve, suo malgrado, mostrare interesse per rispetto delle convenienze. Ancora una volta la serietà e la partecipazione (quelle del saggista francese) si rovesciano nell'ironico distacco del narratore imbrianesco.

Nel romanzo di Imbriani non mancano altre citazioni in prosa tratte dal genere saggistico o trattatistico, ancora una volta francesi. Un verso dell'*Art poétique* di Nicolas Boileau (1674) serve a chiosare la ridicola ammirazione per uno squattrinato gentiluomo (“*Un sot trouve, toujours, un plus sot, qui l’admire!*”)²⁵ e il famoso aforisma del *Discours sur le Style* di Georges-Louis Leclerc de Buffon (1753) è citato ma subito pedantescaamente corretto per sottolineare ancora una volta la superiorità della voce narrante nei confronti del personaggio:

“La Radegonda custodiva, ancora, quel carteggio (ehm! ehm!) che le due parti le avevano consegnato, per distruggerlo col fuoco. *Le style c’est l’homme*, pensava essa, credendo ripetere una frase del Buffon, che ha detto, invece, e meglio: *Le style est l’homme même*”.²⁶

²⁴ Si veda J. Michelet, *L’amour*, cit., pp. 280-281. Il rimedio è lo stesso suggerito da Radegonda ad Almerinda dopo la rottura con Maurizio: “Andare in villeggiatura, sotto il pretesto di salute” (cfr. V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 50).

²⁵ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 162 e si veda N. Boileau, *L’Art poétique*, in Id., *Œuvres complètes*, introduction par A. Adam, textes établis et annotés par F. Pascal, Paris, Gallimard, 1966, p. 162 (I, 232). Il verso, tradotto, è attribuito a La Fontaine in V. Imbriani, *Un capolavoro sbagliato (Il “Fausto” del Goethe)*, in Id., *Fame usurpate. Quattro studi con varie giunte*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1912³, p. 121.

²⁶ Id., *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 94 e si veda G.-L. Leclerc de Buffon, *Discours sur les Style*, in Id., *Œuvres*, préface de M. Delon, textes choisis,

L'ironia del narratore, vera e propria marca stilistica di *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, affiora anche in altre citazioni prosastiche, come quella peregrina e narrativamente immotivata delle *Confessions* di Jean-Jacques Rousseau (1782 e 1789). Mentre si prepara al duello finale Maurizio è seguito in ogni suo movimento, come per fare il verso al realismo e alla sua tecnica fotografica, fino a registrare un'azione insignificante e privata corredandola (appunto) con un gratuito aneddoto letterario:

“Maurizio, dopo averli accompagnati, fin sul pianerottolo, tornò in camera sua, mutò di biancheria e d'abito; si ravviò i capelli, col pettine e la spazzola; si nettò le unghie, con quelli spazzolini curvi, che indispettirono, tanto, Giangiaco Rousseau, da Ginevra, contro Melchiorre Grimm, da Ratisbona; prese il cappello; accese un *trabucos*; aprì l'uscio della stanza, in cui era la donna; e le disse: ‘Addio, Radegonda. Non pranzo a casa, sai’.”²⁷

Non diverso è l'effetto della citazione evangelica conclusiva, ricordata dalla madre di Maurizio alla stessa Radegonda che veglia l'amante ferito:

“Credi tu, che vi sia chi possa credersi buono, al cospetto di Dio? e giudicar gli altri? e non temere d'esser giudicato? Siamo tutti peccatori, tutti indegni della divina misericordia, tranne in quanto Lui ce ne degna. Credimi, figliuola mia, la tua preghiera non trova un orecchio sordo; tu non sei men cara, al Signore, d'ogni altra sua creatura. Guardati, dal disperare della sua bontà! Povera figliuola, ricordati: che *chi piange sarà*

présentés et annotés par S. Schmitt, avec la collaboration de C. Crémère, Paris, Gallimard, 2007, p. 427.

²⁷ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 162 e cfr. J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, in Id., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond avec, pour ce volume, la collaboration de R. Osmond, Paris, Gallimard, 1959, vol. I, pp. 467-468 (IX): “ [...] il se mit à faire le beau, sa toilette devint un grand affaire [...] entrant un matin dans sa chambre, je le trouvai brossant ses ongles avec une petite vergette faite exprès, ouvrage qu'il continua fièrement devant moi”.

consolato. Ricordati; che *molto si perdona a chi molto ama*. E queste tue veglie e queste tue lagrime, queste son carità ed amore!”²⁸

Dopo quella di *Matteo* 5, 5 (“Beati qui lugent: quoniam ipsi consolabuntur”), la citazione di *Luca*, 7, 47 (“Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum”) evoca la figura della peccatrice che lava con le sue lacrime i piedi di Cristo: la cieca devozione dell’eroina raggiunge l’apice, consacrandola eterna infermiera dell’amante mutilato. Eppure, nell’accostamento e nella *gaffe* dell’anziana che cita le parole di Cristo a Maddalena e addita l’amante del figlio come prostituta, c’è anche (ancora una volta) dell’ironia: Maurizio non è certo Cristo e la pietà dell’eroina non corrisponde al perdono bensì ad un eterno risentimento.

3. Poesia e teatro

In *Dio ne scampi dagli Orsenigo* assai più numerose di quelle in prosa sono le citazioni testuali di opere poetiche. Imbriani cita Teocrito a proposito di chi guarda da terra una tempesta di mare (pensando però probabilmente a Lucrezio, *De rerum Natura*, II, 1-4),²⁹ cita l’*Eneide* richiamando un’espressione quasi cristallizzata in frase fatta (“irremeabilis unda”),³⁰ cita ripetutamente l’*Orlando furioso* (come abbiamo visto) e cita almeno due volte l’*Inferno* dantesco: quando un litigio fra Radegonda e il marito evoca quello della decima bolgia e contemporaneamente l’attualità politica (“La scena susseguente fu di quelle, che, secondo Dante Allaghieri, è bassa voglia il volere udire; e, di cui, il Parlamento Italiano ci dà, spesso,

²⁸ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 182.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 51.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 97 e Virgilio, *Eneide*, VI, 425: “ripam irremeabilis undae”.

l’obbrobrioso spettacolo”);³¹ e quando Maurizio allude alla “catena, che doveva legarlo, eternamente [...] con la Radegonda” attraverso un famoso verso del primo canto (“*Io non so ben ridir, com’io v’entraï*”).³² In questi casi le citazioni molto note non mirano a sottolineare la superiorità di chi racconta, come antidoto all’immedesimazione romantica, bensì a stabilire un legame fra narratore, lettore e personaggi sotto il segno di un comune patrimonio culturale ‘medio’: persino Maurizio, che rivela scarsa propensione per la letteratura, può citare un verso del primo canto dell’*Inferno*...

Altre citazioni in versi del romanzo allargano il quadro e lo spostano di nuovo sul versante dell’erudizione quasi fine a se stessa, a mostrare la capacità dello scrittore di manipolare a proprio piacimento anche il genere moderno per eccellenza. Si riprende così un anonimo distico latino medioevale³³ fondato sul bisticcio (artificio di stile caro ad Imbriani) e la citazione chiude un fittizio dialogo con il lettore a proposito di due sartine incontrate da Maurizio, sottolineando il piglio moralistico del narratore:

“Gli uomini, che gradiscono d’essere consolati, a quel modo là, sono tanti, tanti!
E così pochi i seguaci de’ precetti del distico bisticcioso:

*Quid facies, facies Veneris cum veneris ante?
Ne sedeas, sed eas, ne pereas per eas!*”³⁴

Il genere epigrammatico è presente con un richiamo senecano che mancava nell’edizione 1876 (“*Res sacra miser*”)³⁵ e con la citazione di un raro epigramma alfieriano:

³¹ Cfr. *ivi*, p. 113 e D. Alighieri, *Inferno*, XXX, 148: “ché voler ciò udire è bassa voglia”.

³² Cfr. *ivi*, p. 123 e si veda D. Alighieri, *Inferno*, I, 10.

³³ Citato anche da Emauele Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico*, Venezia, Baglioni, 1663, p. 354.

³⁴ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 84.

“Il bestemmiar gli Angeli, i Santi e Dio,
 è orribil cosa; ma il perché sen vede:
 che qual più in essi crede
 di lor si duol, se il suo destin fan rio.
 Ma il bestemmiar quel membro che l'uom cela
 e alla celeste corte irlo mescendo,
 questa, affé, non l'intendo:
 e al tutto parmi femminil querela”;³⁶

che permette di svelare un dettaglio osceno fra le bestemmie di Maurizio:

“Se, mai, uomo bestemmiò, dal profondo del cuore, Dio, la Madonna e' santi e' morti; e profferì, sdegnosamente, l'improba esclamazione, che sembrava, all' Alfieri, *in tutto femminil querela*: fu, certamente, Maurizio, in quel pomeriggio lì.”³⁷

Di registro più alto sono altri versi italiani inclusi nel romanzo, come quello dell'oscuro cinquecentista Baldassarre Olimpo degli Alessandri da Sassoferrato³⁸ (aggiunto nella stampa Sommaruga e raddoppiato da un'allusione alla *Salmace* di Girolamo Preti, 1608):

“Ma come potrebbe darsi, che un capitanaccio di cavalleria Italiano, rinnovasse le ritrosie del casto Giuseppe e d'Ermafrodito verso la Putifarre o la Salmace? che s'arretasse da chi gli dice o dà ad intendere: 'Io t'amo, e son disposta esser tua ferma preda' per adoperare un bel verso di Baldassarre Olimpio degli Alessandri da Sassoferrato, poetucolo del cinquecento, che Vossignoria, lettore, non avrà, mai, inteso nominare, ch'io creda”.³⁹

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 48 e si veda Seneca, *Epigrammata*, IV, 9.

³⁶ V. Alfieri, *Epigrammi* XIX 5-8, in *Id.*, *Rime*, a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, vol. I, p. 187 (XIX).

³⁷ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 79.

³⁸ Il nome del poeta marchigiano, noto per i suoi componimenti popolareggianti, ritorna in *Id.*, *L'impetratrice*, in *Id.*, *Racconti e prose (1863-1876)*, a cura di F. Pusterla, Parma, Guanda, 1992, p. 169 (complice l'onomastica altisonante) e in *Id.*, *Il nostro quinto gran poeta (Aleardo Aleardi)*, in *Id.*, *Fame usurpate. Quattro studi con varie giunte*, cit., p. 81.

³⁹ *Id.*, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 93 e cfr. Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, *Capitolo de Leontia e l'amante*, in *Id.*, *Libro d'amore chiamato Ardelia*, Perugia, Baldassarre de Francesco, 1520, s. p. (v. 32).

Presente fin dalla prima edizione è invece il richiamo al più noto cinquecentista Giovanni Guidiccioni, citato a proposito del conforto che l’attendente di Maurizio trae dalle attenzioni della madre del superiore:

“Ed il povero confidente, che ci aveva a casa, a Dogliano, là nelle Langhe, in quel di Mondovì, anch’egli una mamma, e l’animo un po’ brancicato ed oppresso dal ruvido tocco della disciplina militare e da’ modi aspri, anzi che no, dell’ufficiale, si sentì confortare dall’insolita bontà:

*Come, ne la stagion men fresca, suole,
se la notte la bagna, arida erbetta
lieta mostrarsi all’apparir del sole;*

per servirmi d’un paragone, che Monsignor Giovanni Guidiccioni tolse, guastandolo, da Dante Allaghieri.”⁴⁰

Nel 1876 la citazione era identica, ma il solito raddoppiamento erudito (l’allusione dantesca) era addirittura triplicato da un rimando manzoniano:

“ [...] per servirmi d’un paragone di Monsignor Giovanni Guidiccioni; che Alessandro Manzoni ha degnato ripigliare e trasformare nel Coro in morte dell’Ermengarda, che tutti sanno (o dovrebbero sapere) a memoria.”⁴¹

Con l’eliminazione del riferimento al coro dell’*Adelchi* il nome di Alessandro Manzoni scompare completamente dal romanzo e di conseguenza nessuno scrittore contemporaneo italiano trova menzione in

⁴⁰ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 53. Cfr. G. Guidiccioni, *Scaldava Amor ne’ chiari amati lumi*, in Id., *Rime*, edizione critica a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006, p. 21 (9-11) e D. Alighieri, *Inferno*, II, 127-129: “Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che ’l sol li ’mbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo”. Guidiccioni è menzionato come paradigma di cattivo stile (con gli stessi versi) anche in V. Imbriani, *Vito Fornari estetico*, in Id., *Studi letterari*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1907, p. 232.

⁴¹ V. Imbriani, *Iddio ne scampi dagli Orsenigo*, in “Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche”, II, 4, 1876, p. 438 e cfr. A. Manzoni, *Adelchi*, a cura di I. Becherucci, Firenze, Accademia della Crusca, 1998, p. 447: “Come rugiada al cespite / Dell’erba inaridita, / Fresca negli arsi calami / Fa rifluir la vita, / Che verdi ancor risorgono / Nel temperato albor”(IV, coro, 61-65).

Dio ne scampi dagli Orsenigo. Gli unici versi dell'Ottocento incastonati nell'opera sono francesi, tratti dai già ricordati *Chants du crépuscule* di Victor Hugo e dai *Poèmes* di Alfred de Vigny (1822).⁴²

Imbriani non rinuncia peraltro a utilizzare il teatro, che gli offre la possibilità di alternare i toni sublimi della tragedia e quelli triviali della commedia evitando di attestarsi sul piano stilistico medio. Alfieri per esempio, citato per l'epigramma sul turpiloquio, è citato anche per le parole gravi del *Filippo* (1783):

“Gabrio amava calda e saldamente la moglie, ma ci vedeva; e non era, ancora, ridotto a passare le giornate, sonnecchiando, come il marito dell'Almerinda.

...*Oh rabbia!*
Dunque, il sospetto? – È, omai, certezza! – E inulto
Filippo è, ancor?...”⁴³

La solennità dei versi sul marito tradito stride con la mediocrità del “sonnecchiando” precedente, e il contrasto ha l'effetto di svilire il personaggio, mettendo in ridicolo l'ambizione al sublime in uno scenario così borghesemente delineato. Di lì a poco, Radegonda stessa irride le “velleità da Otello”⁴⁴ del marito, con un nuovo richiamo antifrastico alla tragedia. Anche la tragedia *Phèdre* di Jean Racine (1677) è utilizzata per due volte attribuendo la citazione ai personaggi del romanzo e ancora una volta in contrasto con la situazione realistica o il lessico scurrile. Nel caso di Almerinda, che si paragona all'eroina tragica per la sua incapacità di

⁴² Si veda V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 137 e A. De Vigny, *La Prison*, in Id., *Poèmes antiques et modernes*, in Id., *Œuvres complètes*, Texte présenté, établi et annoté par F. Germain et A. Jarry, Paris, Gallimard, 1986, vol. I, p. 66 (39-40).

⁴³ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 100. La citazione è solo nella stampa del 1883.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 101.

tradire senza sensi di colpa, l’attribuzione è legittimata da un’ironica parentesi didattica:

“Donn’Almerinda, come diceva ella stessa, (perché il francese, poi, sel sapeva benino; anzi, era l’unica cosa, che s’imparasse, allora, a’ Miracoli, dove, ora, la Dio mercé, non s’impara, piú, neppur questa!) somigliava la Fedra raciniana, diversa da quelle audaci:

*Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
ont su se faire un front, qui ne rougit jamais”*;⁴⁵

ma nel caso di Radegonda, morbosamente attaccata a Maurizio, la citazione (e i successivi riferimenti classici) sembra frutto di manipolazione o contaminazione con la voce narrante:

“E chiamatemi minchione, se mi fo, mai, più, raggiungere, da questa tribolatrice mia: *c’est Vénus toute entière à sa proie attachée*. No; Venere, no! qualche erinni, qualche furia d’inferno, qualche Tesifone od Aletto o Megera!”⁴⁶

Imbriani cita soltanto una commedia, se si esclude il già ricordato distico sentenzioso della *Coquette corrigée*, ricorrendo alla *Finta ammalata* (1753) di Carlo Goldoni:

“Giurò, da quel punto, odio mortale a tutti gli abitatori delle provincie meridionali ed a chiunque portasse una qualsiasi uniforme. Simile a quel personaggio del Goldoni, che odiava, tanto, il Can de’ Tartari, da non poter più vedere cani, ebbe a dire, spesso, persin con le Guardie Municipali ed a pagare parecchie multe in conseguenza.”⁴⁷

Le velleità da Otello del Salmojrighi qui si traducono più realisticamente in una battuta comica, quella dello stralunato Agapito

⁴⁵ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 35 e cfr. J. Racine, *Phèdre*, in Id., *Œuvres complètes*, Présentation, notes et commentaires par R. Picard, Paris, Gallimard, 1950, vol. I (*Théâtre – Poésies*), p. 777 (III, iii).

⁴⁶ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 169 e cfr. J. Racine, *Phèdre*, cit., p. 759 (I, iii).

⁴⁷ V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, cit., p. 121.

goldoniano che s'infiamma per un matrimonio (anche qui un matrimonio) esotico e geograficamente lontanissimo:

“AGAPITO: ‘Come! Il Can de’ Tartari (*s'alza*) vuole che il principe della China ripudi la sposa! Ah cane, veramente cane! Povera principessa! Ripudiarla? Perché sposi una tua figlia? Una tua bastarda? No, giuro al cielo non la ripudierà; non la ripudierà. [...] Sposar la figlia del Cane!’

MERLINO: ‘La figlia di un cane?’

AGAPITO: ‘Signor sì, del Cane, signor sì. [...] Povera gente, non sapete niente! Maledetto Cane! Disfar un matrimonio? Orsù, sinora sono stato neutrale, ma in oggi mi dichiaro. Son China, son China, son Mogol, son China. Sì, contro il Cane. Ho tanta rabbia contro il Cane de’ Tartari che non voglio più veder cani’.”⁴⁸

In conclusione possiamo dire che le citazioni presenti in *Dio ne scampi dagli Orsenigo* sfruttano un gran numero di generi diversi, in prosa e in poesia, con netta prevalenza degli autori francesi (poco meno di metà delle occorrenze), a conferma di uno stretto legame fra cultura francese e italiana nel secondo Ottocento che coinvolge non soltanto l'autore ma anche il pubblico e i personaggi (nutriti di letteratura d'oltralpe). A questo ricco repertorio dovremmo aggiungere anche i periodici, che non sono tanto citati esplicitamente quanto evocati nella forma della loro messa in scena: Gabrio li legge e ne riferisce le notizie a voce alta, sui giornali è riportato lo scandalo della relazione adulterina. In tal modo la cronaca è inclusa nel romanzo, anche se la relazione tra i due generi è anche in questo caso ‘raffreddata’ dal filtro della voce autoriale, che intreccia puntualmente i richiami all'attualità con le digressioni erudite. Questo erudito narratore, che manipola con distacco i generi più diversi, piega insomma il suo romanzo verso la deformazione espressionistica pur conservandone l'originario profilo romantico, ad ogni passo spezzando il perimetro del genere senza distruggerlo completamente.

⁴⁸ C. Goldoni, *La finta ammalata*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1939, vol. III, pp. 670-671.



GIAN PAOLO MARCHI

**CITAZIONI E AUTOCITAZIONI
NEL “MASTRO-DON GESUALDO”**

1. *Gesualdo ‘in cunabulis’*

È opinione largamente condivisa che le *Novelle rusticane* siano da riguardare come cartoni preparatori del grande affresco del *Mastro-don Gesualdo*, progettato e tentato in un primo tempo come biografia integrale del protagonista. Infatti, dopo averne rievocato l’infanzia caratterizzata da un picaresco vagabondare tra la piana di Catania e il Biviere di Lentini, il romanzo doveva seguire i difficili esordi di Gesualdo come imprenditore, narrarne l’affermazione economica e l’ascesa sociale, descriverne insomma le vicende fino all’atroce malattia e alla morte con cui nella solitudine del palazzo palermitano dei Leyra si chiude la sua tormentata esistenza.

A testimonianza dell’originario progetto rimangono tre novelle dedicate ai primi anni di Gesualdo: pubblicate nel 1884 (*Come Nanni rimase orfano* e *Vagabondaggio* nel “*Fanfulla della domenica*”, *Mondo piccino* nella “*Nuova Antologia*”), furono abilmente ritessute in

Vagabondaggio, novella che, dopo essere stata pubblicata in due puntate nella “Nuova Antologia” tra giugno e luglio 1884, fu posta in apertura della raccolta di novelle pubblicata da Barbèra nel 1887, cui fu dato appunto il titolo complessivo di *Vagabondaggio*. Va peraltro ricordato che per queste novelle fu in questione anche il titolo *Mondo piccino*, che ricalcava quello di una raccolta di “racconti dell’Amica dei Bimbi”, registrata tra le “ultime pubblicazioni” della casa editrice Treves elencate in quarta di copertina della prima edizione dei *Malavoglia* (1881): titolo fortunato e anche un po’ usurato, dal momento che fu in seguito ripreso dal Treves per un settimanale di “Lecture illustrate per ragazzi” lanciato nel 1886.

Ma fin dalla prima redazione del *Gesualdo* pubblicata a puntate nella “Nuova Antologia” tra il 1° luglio e il 16 dicembre 1888, Verga mostra di aver decisamente accantonato questi vangeli dell’infanzia del protagonista, che appare già dal primo capitolo in tutto il suo vigore di personaggio affermato e definito, sia pure con la “qualificazione, duplice ed antinomica”, di *mastro-don*, che “designa bene, secondo il giudizio della collettività paesana, la figura del manovale divenuto imprenditore”.¹ Dei primi anni pieni di fame e di stenti rimane traccia nel capitolo IV della *Parte prima*, allorché Gesualdo, giunto alla Canziria, trova riposo accanto a Diodata, la serva-amante, e si abbandona all’onda dei ricordi:

“Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di posseder tutta quella roba! Ragazzetto... gli sembrava di tornarci ancora quando portava il gesso dalla fornace di suo padre, a Donferrante! Quante volte l’aveva fatta quella strada di Licodia, dietro gli asinelli che cascavano per via e morivano alle volte sotto il carico! Quanto piangere e chiamar santi e cristiani in aiuto! Mastro Nunzio allora suonava il deprofundis sulla schiena del figliuolo, colla funicella stessa della soma... [...] – Più colpi di funicella che pane! – Poi quando il Mascalise, suo zio, lo condusse seco manovale, a cercar fortuna... Il padre non voleva, perché aveva la sua superbia anche lui, come uno che era stato

¹ Cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Opere*, A cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1988, p. 1589 (nota del curatore).

sempre padrone, alla fornace, e gli cuoceva di vedere il sangue suo al comando altrui – Ci vollero sette anni prima che gli perdonasse, e fu quando finalmente Gesualdo arrivò a pigliare il primo appalto per conto suo...”²

Mentre il pur ricco materiale di *Vagabondaggio*, dopo essere stato assunto nell’abbozzo del romanzo (dove largo spazio è riservato alle peripezie di Gesualdo che segue don Tinu, merciaio ambulante, e poi lo Zannu, un ciarlatano),³ viene in certo modo accantonato, diverso è il rapporto con il mondo delle *Rusticane*. Fin dal primo capitolo del romanzo lo scrittore cita il personaggio di don Licciu Papa quasi con le stesse parole dell’omonima novella, pur sdoppiandolo con il Capitano di Giustizia:

“Ma in questa accorse don Licciu Papa, colla tracolla dello sciabolotto attraverso la pancia, gridando da lontano come un ossesso: – Largo alla Giustizia! Largo alla Giustizia!”⁴

“Don Licciu Papa, il caposbirro, gridando da lontano, brandendo la sciaboletta sguainata: – Aspetta! aspetta! Ferma! ferma! – e il signor Capitano dietro di lui, trafelato come don Licciu, cacciando avanti il bastone: – Largo! Largo! Date passo alla Giustizia!”⁵

Un’anticipazione della scena in cui don Ferdinando sorprende la sorella in intimità col cugino si può riconoscere nella novella *I galantuomini*, allorché don Piddu sorprende la figlia Marina in intimo colloquio con il suo innamorato:

“Ah! quel che aveva trovato! lì, a casa sua! in quel camerino di sua figlia che nemmen c’entrava il sole!... Il ragazzo di stalla, che scappava dalla finestra; e Marina

² Ivi, pp. 977-978. Il passo è già presente nella prima redazione: si veda Id., *Mastro-don Gesualdo. Redazione "Nuova Antologia" 1888*, a cura di G. P. Marchi, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 1989, pp. 89-90.

³ Si veda Id., *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1993, p. 242.

⁴ Id., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 613.

⁵ Id., *Don Licciu Papa*, in Id., *Novelle rusticane*, in Id., *Opere*, cit., p. 933.

pallida come una morta che pure osava guardarlo in faccia, e si afferrava colle braccia disperate allo stipite dell'uscio per difendere l'amante."⁶

Ed ecco come nel *Gesualdo* don Diego scopre la tresca della sorella Bianca col cugino don Ninì:

“Allora si aprì l'uscio all'improvviso, e apparve donna Bianca, discinta, pallida come una morta, annaspando con le mani convulse, senza profferire parola, fissando sul fratello gli occhi pazzi di terrore e d'angoscia. Ad un tratto si piegò sulle ginocchia, aggrappandosi allo stipite, balbettando:

– Ammazzatemi, don Diego, ma non lasciate entrare nessuno qui!...”⁷

A togliere qualsiasi dubbio che questa scena sia una citazione dei *Galantuomini* valgano gli abbozzi del *Gesualdo*, in cui il personaggio che corrisponde a quello di Bianca è designato col nome di Marina:

“Picchiarono e ripicchiarono all'uscio della sua camera; donna Marina comparve finalmente pallida come un cencio, colle trecce disfatte, le belle mani bianche che le tremavano nell'abbottonarsi il vestito.”⁸

Anche *Il reverendo* è ripreso nel personaggio del canonico Lupi, in cui Verga presenta lo stravolgimento della religione piegata a servire un'insaziabile bramosia di beni terreni, di roba... Tutti, poveri e ricchi, devono adeguarsi a questa legge. Così avviene in *Pane nero*, in un passo che sembra richiamare la manzoniana sentenza sui capponi di Renzo, che si beccavano tra di loro “come accade troppo sovente tra compagni di sventura”:⁹

⁶ Id., *I galantuomini*, ivi, p. 678.

⁷ Id., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 933.

⁸ Id., *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1993, p. 341.

⁹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, Testo critico dell'edizione definitiva del 1840, in Id., *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, vol. II, t. I, p. 43.

“Lucia singhiozzava nel grembiale; ed anche la *Rossa*, poveretta. In quel momento avevano fatto la pace, e si tenevano abbracciate, piangendo insieme. – La *Rossa* ha il cuore buono – diceva suo marito. – Il guaio è che non siamo ricchi, per volerci sempre bene. Le galline quando non hanno nulla da beccare nella stia, si beccano fra di loro.”¹⁰

Ed ecco come la zia Cirmena esorta Isabella a rinunciare all’amore per un matrimonio di convenienza, subito appoggiata dal marchese Limòli:

“– Che vuoi, mia cara? Io ho fatto il possibile. Ma senza denari non si canta Messa. Corrado non ha nulla; tu hai nulla neppure, se tuo padre si ostina a dir di no... Faresti un bel matrimonio! [...]”

Il marchese Limòli poi gliela cantava su un altro tono:

– Figliuola mia, quando uno non è ricco, non può darsi il gusto di innamorarsi come vuole. Voialtri siete giovani tutti e due, e avete gli occhi chiusi.[...] Anche Corrado è della costola d’Adamo. Ma i baiocchi li tiene tuo padre! Se non vuol darvene, andrete a scopar e strade tutti e due, e dopo un mese vi piglierete pei capelli. Invece puoi fare un gran matrimonio, sfoggiarla da gran signora, in una gran città!... Dopo, quando avrai il cuoco in cucina, la carrozza che t’aspetta, e le tue buone rendite garantite nell’atto dotale, potrai darti il lusso di pensare alle altre cose...”¹¹

Tutto ciò che non rientra nella logica dell’accumulo e del possesso viene considerato come inutile ingombro. Così avviene – nella novella *La Roba* – dello stemma del barone, progressivamente spogliato dei suoi beni da parte di Mazzarò:

“In tal modo a poco a poco Mazzarò divenne il padrone di tutta la roba del barone; e costui uscì prima dall’uliveto, e poi dalle vigne, e poi dai pascoli, e poi dalle fattorie e infine dal suo palazzo istesso, che non passava giorno che non firmasse delle carte bollate, e Mazzarò ci metteva sotto la sua brava croce. Al barone non rimase altro che lo scudo di pietra ch’era prima sul portone, ed era la sola cosa che non avesse voluto

¹⁰ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 663 e si veda p. 1536 (la nota del curatore).

¹¹ Ivi, pp. 1121-1122 e cfr. p. 1606 (la nota del curatore, dove a proposito dell’espressione “costola d’Adamo” si rinvia al capitolo IX dei *Promessi sposi*). Quanto al proverbio citato dalla zia Cirmena, è registrato da A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel, 1868, p. 598: “*Senza dinari nun si canta missa*, senza denaro non si hanno neppure i rinfreschi all’altro mondo”.

vendere, dicendo a Mazzarò: ‘Questo solo, di tutta la mia roba, non fa per te’. Ed era vero; Mazzarò non sapeva che farsene, e non l’avrebbe pagato due baiocchi.”¹²

Nel *Marito di Elena* (1882) la “villa del Barone” ha “una corte vasta come una piazza”, su cui si apre la

“ [...] porta dell’abitazione principale sormontata da un grande scudo, sbocconcellato, incoronato da un cimiero di cui restava una sola piuma di pietra confitta a un rampone di ferro. [...] Al di sopra di selle vecchie e di finimenti messi sul cavalletto, di giganteschi cestoni colmi di legumi e di nocciuole, erano appesi dei ritratti di famiglia, fatti colla scopa, polverosi, alcuni senza cornice, ma tutti decorati da un grosso blasone messo in cima, di lato, sotto i piedi, coronato, zeppo di croci, di torri, di sbarre, di stelle, e di bestie feroci.”¹³

2. *Il misero orgoglio dei privilegi nobiliari*

I valori simbolici connessi con stemmi e motti araldici che sono testimonianza di prerogative nobiliari vengono messi in discussione anche a proposito dei Traho. Mentre ancora sconosciuta (per quanto mi risulta) rimane la fonte del motto familiare *Virtutem a sanguine traho*, ritengo di poter indicare quella relativa al privilegio vantato da don Ferdinando, il diritto cioè dei membri della famiglia di essere sepolti *una cum regibus*. Richiamiamo il passo che interessa:

“E tutt’a un tratto, in mezzo al crocchio dei parenti che discorrevano sottovoce, si vide capitare don Ferdinando strascicando le gambe, coi capelli arruffati, la camicia aperta, il viso di un cadavere anch’esso, recando uno scartafaccio che andava mostrando a tutti quanti:

– Ecco il privilegio !... Il diploma del Re Martino... Bisogna metterlo nell’iscrizione mortuaria... Bisogna far sapere che noi abbiamo diritto di esser seppelliti nelle tombe reali... *una cum regibus!* Ci avete pensato alle bandiere collo stemma? Ci avete pensato al funerale?

– Sì, sì, non dubitate...

¹² G. Verga, *La roba*, in Id, *Novelle rusticane*, cit., p. 639.

¹³ Id., *Il marito di Elena*, introduzione di M. Vitta, Milano, Mondadori, 1980, pp. 63-64.

- Come ciascuno evitava di impegnarsi direttamente, voltandogli le spalle, don Ferdinando andava dall'uno all'altro biascicando, colle lagrime agli occhi.
- *Una cum regibus!*... Il mio povero fratello!... *Una cum regibus!*...
- Va bene, va bene, – gli rispose il marchese Limòli. – Non ci pensate.”¹⁴

In effetti, come si ricava dall'ambigua battuta dello smalzato marchese Limòli, don Ferdinando, a causa della sua indigenza, non sarebbe certo stato in grado di far valere il diritto di seppellire il fratello nella cappella del duomo di Catania in cui sono sepolte le spoglie dei re aragonesi del XIV e del XV secolo.

Verga attribuì alla famiglia Traho il singolare privilegio concesso alla famiglia Gravina, adattando al suo racconto quanto è riferito in un'opera di erudizione municipale di metà Ottocento:

“Nella cattedrale sino al 1387 sì le reliquie di s. Agata che degli altri santi come il Sacramento nel vecchio sacrario in serbo eransi riposti in una scanzia o scaffale detto *gazzana*. Poi nell'assida di s. Agata vennero portati, la ove nel 1580 custodivansi, come si rileva dalla visita del regio visitatore Pietro Manriquez. Quinci nel 1592 trasportato vedesi il Sacramento nella sua cappella particolare a man destra di detto tempio. Gutierrez de la Valle pretese di questo luogo il patronato per farvi la sepoltura di sua stirpe, obbligandosi a' canonici corrispondere aurei quaranta nonché una messa quotidiana e diecimila aurei per l'abbellimento di quella parte medesima; ma il capitolo accettare non volle simili profferte. Indi il vescovo Secusio quel ciborio che tuttora si vede a sue spese fece costruire; ed il resto con denari d'Ignazio Gravina marchese di Francofonte. Dassezzo compissi soto la direzione del canonico don Pietro Gravina, perocché i canonici aveano a tale famiglia conceduto per tarì venticinque annui; di che forte il casato Valle gravossi.”¹⁵

A questo punto una nota precisa l'attribuzione ai Gravina del privilegio di essere sepolti accanto ai re d'Aragona:

“I canonici si mossero ad accordar tale concessione alla famiglia Gravina, dacché re Martino sin dal 1405 loro di già permesso avea di seppellirsi nella cattedrale.

¹⁴ Id., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1056.

¹⁵ V. Cordaro Clarenza, *Osservazioni sopra la storia di Catania cavate dalla storia generale di Sicilia*, Catania, Salvatore Riggio, 1855, t. III, p. 121.

Nella cappella del ss. Sacramento tuttavia si legge la iscrizione: Gravinensibus Regum consanguineis una cum regibus datum est sepeliri. *Martinus anno 1405.*¹⁶

Certo è che, al pari di Mazzarò e di Gesualdo, Verga tenne più alle rendite dei suoi giardini di agrumi di Vizzini che al titolo di barone di Fontanabianca che pur gli competeva.¹⁷ Forse anche per questo, come scrittore, ha saputo esprimere con profondità la percezione della roba come elemento vitale, come valore primordiale.

In questa prospettiva, la novella *La roba* assume un particolare rilievo, a partire dalla data in cui fu composta e pubblicata. Se si tiene a mente che *La roba* fu pubblicata nella “Rassegna settimanale” del 26 dicembre 1880,¹⁸ e cioè contemporaneamente all’ultima stesura dei *Malavoglia*, e se si ammette che Mazzarò è una sorta di sinopia di Gesualdo, si dovrà semplicemente concludere che la diversità delle strutture linguistiche verificabile tra i due grandi romanzi non può essere ricondotta a una conversione dalla religione della famiglia alla religione della roba, ma è piuttosto in funzione del diverso stato sociale che viene analizzato, in piena coerenza con il manifesto programmatico del ciclo dei *Vinti*, pubblicato in apertura dei *Malavoglia*. Del resto, anche la stesura del *Marito di Elena* ebbe un esordio precoce, documentato da una lettera a Emilio Treves del 9 gennaio 1879,¹⁹ cui corrisponde una prima stesura manoscritta.²⁰

¹⁶ Ivi, pp. 121-122. L’opera non è presente nella biblioteca catanese del Verga, verisimilmente prelevata da qualcuno di famiglia interessato alla storia locale; in ogni caso, non si può escludere che Verga abbia potuto leggere direttamente l’iscrizione nella cappella della cattedrale di Catania.

¹⁷ Si veda F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 28.

¹⁸ L’indicazione di questa importantissima data si deve ad A. Navarra, *Lettura di poesia nell’opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, D’Anna, 1962, p. 243.

¹⁹ Si veda G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 45.

²⁰ Si veda F. Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l’Edizione Nazionale*, a cura del Comitato per

Avviene così che nel *Gesualdo* vengano riprese, in termini di autocitazione, alcune descrizioni di latifondi siciliani e di residenze patrizie di campagna sperimentate nel *Marito di Elena* (si sa che l'ambientazione ad Altavilla Irpina è un puro espediente):²¹

“La casa della baronessa era vastissima [...] Fin dall'androne immenso e buio, fiancheggiato da porticine basse, ferrate a uso di prigione, si sentiva di essere in una casa ricca: un tanfo d'olio e di formaggio che pigliava alla gola; poi un odore di muffa e di cantina [...] Più in là, nel cortile che sembrava quello di una fattoria, popolato di galline, di anatre, di tacchini, che si affollavano schiamazzando attorno alla padrona, il tanfo si mutava in un puzzo di concime e di strame abbondante. Due o re muli, della lunga fila sotto la tettoia, allungarono il collo tagliando; dei piccioni calarono a stormi dal tetto; un cane da pecoraio, feroce, si mise ad abbaiare strappando la catena; dei conigli allungavano pure le orecchie inquiete, dall'oscurità misteriosa della legnaia. E la baronessa, in mezzo a tutto quel ben di Dio, disse al cugino:

– Voglio mandarvi un paio di piccioni, per Bianca...”²²

All'accumulo delle derrate fa riscontro il degrado della dimora patrizia: il salone del teatro domestico era stato ridotto a magazzino. Il canonico Lupi ne rievoca i fasti citando un testo teatrale molto diffuso tra Settecento e Ottocento:

“– Eh, eh, quante cose ha visto questo magazzino! Mi rammento, da piccolo, il marchese Limòli che recitava *Adelaide e Comingio* colla Margarone, buon'anima, la madre di don Filippo, quella ch'è andata a finire poi alla Salonia. “Adelaide, dove sei?” – La scena della Certosa... Bisognava vedere! tutti col fazzoletto agli occhi!”²³

l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia – Le Monnier, 1986, p. 105.

²¹ Si veda G. P. Marchi, *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 18-19.

²² G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 941-942.

²³ Ivi, p. 940 e si veda p. 1590 (la nota del curatore). Del romanzo di Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin *Mémoires du comte de Comminges* (1735) esistono riduzioni per il teatro e il melodramma, la più nota delle quali è *Le comte de Comminges* (1764) di François-Thomas de Baculard d'Arnaud, quest'ultima adattata per il teatro come *Adelaide e Comingio romiti*, commedia del signor Gualzetti detto Eriso, in Napoli presso Gaetano Eboli a spese di Francesco d'Amico, 1816: “un pezzo drammatico, dove ci sono intrecci e agnizioni molto romantiche, che piacquero molto ai nostri bisnonni. [...] Nel romanzo, i due amanti sono divisi dai genitori, Adelaide è maritata per forza ad un uomo geloso, e Comingio va a seppellirsi in un convento; là lo riconosce Adelaide,

La dimora di Gesualdo viene descritta nel gran fervore della trebbiatura:

“L’ aia era vasta quanto una piazza. Dieci muli trottavano in giro, continuamente; e dietro i muli correvano Nanni l’ Orbo e Brasi Camauro, affondando nella pula fino ai ginocchi, ansanti, vociando, cantando, urlando. Da un lato, in una nuvola bianca, una schiera di contadini armati di forche, colle camice svolazzanti, sembrava che vangassero nel grano; mentre lo zio Carmine, in cima alla bica, nero di sole, continuava a far piovere altri covoni dall’ alto. Delle tregge arrivavano ogni momento dai seminati intorno, cariche d’ altra messe; dei garzoni insaccavano il grano e lo portavano nel magazzino, dove non cessava mai la nenia di Pirtuso che cantava “e viva Maria!” ogni venti moggi. Tutt’ intorno svolazzavano stormi di galline, un nugolo di piccioni per l’ aria; degli asinelli macilenti abboccavano affamati nella paglia, coll’ occhio spento; altre bestie da soma erano sparse qua e là; e dei barili di vino passavano di mano in mano, quasi a spegnere un incendio.”²⁴

Sembra che il Verga abbia prelevato non poco dalla descrizione della casa del barone nel *Marito di Elena*:

“A dritta e a manca si stendevano delle praterie immense, solcate dal maggese, tagliate a vasti quadrati di fave; qua e là giallastre di stoppia a perdita di vista. Alle falde delle colline si arrampicavano le vigne. In interminabili filari già diradati dall’ autunno, sino agli oliveti, folti, vasti come un mare di nebbia, grigiastri nell’ ora malinconica. Più in alto, sulle cime brulle, si vedevano errare le numerose mandre, come delle immense ombre di nuvole vaganti in un giorno procelloso sul paesaggio lontano, e i buoi che scendevano al piano, più radi, di cui si sentiva la campanella monotona nel gran silenzio del tramonto. Di tanto in tanto s’ incontrava un casolare, un gruppetto di fabbricati rustici, specie di piccoli centri di coltura, cogli arnesi sparsi intorno sull’ aia verde, le alte biche di paglia che sovrastavano il tetto colla crocetta di canna. In fondo, in mezzo a un quadrato di verdura cinto da un muro bianco, su vedeva un gran casamento col tetto rosso, i vetri delle finestre lucenti, sormontato da un campanile tozzo.

‘Son le case del Barone’ dicevano. ‘C’è anche la chiesa.’ Questi possessi, di qua, di là, dappertutto, erano del Barone, sin dove si vedevano biancheggiare delle mandre che pascolavano nelle sue terre, sin dove si udiva la campanella della sua chiesa [...] Di là dalle siepi, pei campi, scorazzavano stormi interi di tacchini e di polli. In fondo si

rimasta vedova, e gli vive accanto senza rivelarsi. Il racconto sceneggiato fu largamente rappresentato fin negli anni della puerizia del Verga” (cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 513, nota del curatore).

²⁴ Id., *Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Opere*, a cura di G. Tellini, cit., p. 1000.

vedeva il caseggiato massiccio, grande quanto un villaggio, su cui aleggiava un nugolo di piccioni.”²⁵

Non siamo lontani dal respiro che governa l'*incipit* della *Roba*:

“Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristemente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria: – Qui di chi è? – sentiva risponderci: – Di Mazzarò. – E passando vicino a una fattoria grande quanto un paese, coi magazzini che sembravano chiese, e le galline a stormi accoccolate all'ombra del pozzo, e le donne che si mettevano la mano sugli occhi per vedere chi passava: – E qui? – Di Mazzarò. – E cammina e cammina, mentre la malaria vi pesava sugli occhi, e vi scoteva all'improvviso l'abbaiare di un cane, passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli pesasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso, e apriva un occhio per vedere chi fosse: – Di Mazzarò. – Poi veniva un uliveto folto come un bosco, dove l'erba non spuntava mai, e la raccolta durava fino a marzo. Erano gli ulivi di Mazzarò. E verso sera, allorché il sole tramontava rosso come il fuoco, e la campagna si velava di tristezza, si incontravano le lunghe file degli aratri di Mazzarò che tornavano adagio adagio dal magnese, e i buoi che passavano il guado lentamente, col muso nell'acqua scura; e si vedevano nei pascoli lontani della Canziria, sulla pendice brulla, le immense macchie biancastre delle mandre di Mazzarò; e si udiva il fischio del pastore echeggiare nelle gole, e il campanaccio che risuonava ora sì e ora no, e il canto solitario perduto nella valle. – Tutta roba di Mazzarò.”²⁶

3. *Verga e Gogol*

Più di quarant'anni fa, studiando questa pagina, in cui “domina il senso vasto, grandioso, nostalgico della campagna uguale e senza confine”,²⁷ constatavo che, “oltre all'evidente rapporto di identificazione roba-paesaggio (espresso in termini epici popolari)”, non andava trascurato l'importante ruolo che nell'*inventio* del Verga gioca “la suggestione della

²⁵ Id., *Il marito di Elena*, cit., pp. 61-62.

²⁶ Id., *La roba*, cit., p. 636.

²⁷ Cfr. A. Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928, p. 206.

memoria, la nostalgia per il paesaggio della sua infanzia e adolescenza, così diverso da quello di Firenze e Milano, che aveva davanti mentre scriveva”; e formulavo di seguito la proposta che nell’*incipit* della *Roba* si potesse riconoscere una sorta di “trascrizione” di un passo delle *Anime morte* di Nikolai Gogol, relativo alla vicenda di un nobile di campagna che, “dopo aver iniziato la sua carriera nella pubblica amministrazione, decide di tornare ad occuparsi direttamente delle sue terre e delle trecento ‘anime’ di contadini che le lavoravano”,²⁸ e si mette in viaggio verso la sua campagna:

“In fondo all’anima vennero a ridestarglisi antiche impressioni che da un pezzo non gli affioravano alla coscienza.

Di molti di questi posti, ormai, non si ricordava più...Ed ecco che d’improvviso, senza saper perché, cominciò a battergli il cuore. Quando poi la strada scivolò per uno stretto burrone nel folto d’un enorme bosco selvaggio, e egli poté vedere in alto, in basso, sopra di lui e sotto di lui, quelle querce tre volte secolari, che tre uomini non abbracciavano, mischiate d’abeti, d’olmi e di pioppi, che confondevano insieme, in alto le loro cupole, e alla domanda: ‘Di chi è questo bosco?’, gli risposero: ‘Di Tientietnikov’; quando, traendosi fuori dal bosco, la strada filò via attraverso i pascoli, lungo i boschetti di tremule, di giovani e vecchi salici e vétrici, mentre si profilavano lontano le alture, e poi con due ponti varcò in punti diversi il medesimo fiume, lasciandoselo ora sulla destra, ora sulla sinistra, e alla domanda: ‘Di chi sono questi pascoli e questi prati irrigati?’, gli risposero: ‘Di Tientietnikov’; quando più oltre la strada si sollevò e si mise a correre su un dosso uguale, da una parte della quale erano mèssi non mietute, frumento, segale e orzo, dall’altra tutti quei posti che aveva traversato finora, e che a un tratto apparivano tutti di scorcio in lontananza; quando, man mano oscurandosi, la strada finì con l’entrare nell’ombra degli ampi, ramosi alberi, disseminati sul verde tappeto fino alle soglie del villaggio, e spuntarono le izbe dei contadini e i rossi tetti delle case di pietra padronali, e scintillarono i dorati culmini [della chiesa], mentre febbrilmente palpitando il cuore sapeva, senza più domandare, dove stava arrivando: le impressioni, accumulate senza tregua, proruppero infine in altisonanti parole: ‘Ebbene, non sono stato uno stordito, fino ad oggi? La sorte m’aveva destinato ad essere il signore d’un paradiso terrestre, e io sono andato a impormi la schiavitù di scarabocchiare delle carte morte!’.”²⁹

²⁸ Cfr. G. P. Marchi, *L’anima a Dio e la roba a chi tocca*, in Id., *Concordanze verghiane. Cinque studi con un’appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini, 1970, pp. 159-161.

²⁹ N. Gogol, *Le anime morte*, traduzione di A. Villa, Milano, Mondadori, 1966, pp. 265-266.

La proposta di riconoscere in questa *ouverture* una “trascrizione” (in senso musicale) o una citazione, o un’allusione al passo di Gogol non fu condivisa da uno studioso di cose verghiane, il quale riconobbe bensì che la consonanza era stata valorizzata “con intelligenza”, “puntando sul fatto che il frammento gogoliano è una pagina di memoria e di ritorno nostalgico alla propria terra”; ma ritenne di poter considerare il testo di Gogol “fuori del campo verghiano”, in cui sarebbe stato forzosamente portato “dalle suggestioni del filologismo”. Come antidoto a tali suggestioni veniva proposto il “raffronto, un po’ impertinente – è vero – ma non inutile, con un altro testo classico”, *Le Chat botté* di Charles Perrault con l’iterata formula “C’est à Monsieur de Carabas” suggerita dall’accorto felino ai contadini come risposta alla domanda del re.³⁰ Su questa linea interpretativa, che esclude il legame Verga-Gogol, si è posta di recente una studiosa di letteratura russa, dichiarando la sua propensione per “lo stesso *pattern*, mutuato da un formulario fiabesco (come quello, ad esempio, del *Gatto con gli stivali* di Perrault)”.³¹

Certamente l’oggetto della discussione rientra nella larga sfera dell’opinabile. Non si capisce, peraltro, perché considerare manifestamente infondata l’ipotesi che Verga avrebbe potuto leggere il passo in esame del secondo volume delle *Anime morte* nella traduzione apparsa a Parigi nel 1859;³² tanto più che tale ipotesi era stata giudicata ammissibile da un italianista con larga competenza nel campo delle letterature slave.³³ Né

³⁰ Cfr. S. Campailla, *Anatomie verghiane*, Bologna, Pàtron, 1978, pp. 231-233.

³¹ Cfr. C. Olivieri, “Discorso anomalo” su Verga e la Russia, in *Il punto su... Verga e il verismo* (“Annali della Fondazione Verga”, n. s., 2), Catania, Fondazione Verga, 2009, pp. 63-76.

³² N. Gogol, *Les âmes mortes*, traduit du russe par E. Charrière, Paris, Hachette, 1859. Si veda G. P. Marchi, *L’anima a Dio e la roba a chi tocca*, cit., pp. 165-166.

³³ Cfr. C. De Michelis, “I Malavoglia” nei paesi slavi, in *I Malavoglia. Atti del Congresso internazionale di studi. (Catania, 26-28 novembre 1981)*, Catania, Fondazione Verga, 1982 [ma ottobre 1983], p. 866: toccando “la questione dei debiti

giova riscontrare l'assenza dei frammenti relativi alla seconda parte del romanzo di Gogol (compreso il passo che ci interessa) nelle traduzioni italiane apparse nell'Ottocento: il dato in sé non è privo di significato ma appare del tutto irrilevante in ordine alla questione in esame, poichè Verga aveva una conoscenza del francese adeguata per accostare senza difficoltà testi letterari in tale lingua.

Che, del resto, il collegamento Verga-Gogol non fosse privo di una qualche plausibilità è attestato dal fatto che il contatto fra *La roba* e il passo delle *Anime morte* appare esplicitamente proposto da Natale Scalia nella sua monografia dedicata a Verga nel 1922. Non ho difficoltà a dichiarare che non mi era riuscito alla fine degli anni Sessanta di procurarmi il volume, divenuto abbastanza raro anche perché la sua fortuna era stata ostacolata dal giudizio tutt'altro che cordiale espresso da Luigi Russo nell'*Appendice bibliografica* aggiunta nel 1934 alla sua nuova edizione della monografia verghiana del 1919.³⁴ Sicché non mi resta che fare ora quel che non ho fatto allora, dando allo Scalia quel che gli spetta. Lo studioso, dopo aver citato l'*incipit* della *Roba*, osservava in nota:

“Anche Gogol dà, con movenza quasi parallela, il senso della roba: ‘Un nuovo sentimento si impadronì di lui... Quando vide la strada, stringendosi in sentiero perdersi nel folto di un bosco... e quando alla domanda: Di chi è quel bosco? gli rispondevano: È di Tientiotnicoff; quando, uscendo dal bosco, la strada correva per le praterie,

che Verga potrebbe aver contratto con la grande narrativa russa dell'Ottocento”, lo studioso rinvia alle “interessanti osservazioni a proposito di Turgenev” formulate da A. Kirchenstejne, e aggiunge: “si sa della questione del legame che intercorre tra il brano d'apertura de *La roba* e un frammento della seconda parte delle *Anime morte* di Gogol”, rinviando in nota alle mie *Concordanze verghiane*.

³⁴ Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga. Nuova redazione con appendice bibliografica*, Bari, Laterza, 1934, p. 359: “È un volume pieno di grande amore al Verga e alla Sicilia, ma di scarso valore critico. Cfr. il mio *Elogio della polemica*, Bari, Laterza, 1933, pp. 112-121; ma anche *Siciliana*, Catania, settembre-ottobre, 1923, fascicolo di affettuosa commemorazione dello Scalia, in occasione della sua precoce morte. Allo Scalia si deve anche la compilazione del bel fascicolo di *Siciliana*, gennaio 1923, con buoni articoli di De Roberto, Borgese, Momigliano, Del Cerro, Gillet, ecc.”.

popolate di tremule, di vigne, di vecchi e nuovi salici ed egli domandava: A chi appartengono quelle colline e quelle praterie irrigate? gli rispondevano: A Tientionnicoff, ecc.' — (*Le anime morte*).³⁵

Non è d'altra parte da passar sotto silenzio il fatto che nessuna opera di Gogol è registrata nel catalogo della biblioteca di casa Verga, che attesta invece la presenza di altri scrittori russi e in particolare di Lev Nikolaïevitch Tolstoj, per il quale dichiara particolare ammirazione come risulta da una lettera scritta a Felice Cameroni da Vizzini l'8 aprile 1890:

“Non leggo altro per ora, onde non intorbidarmi e sbigottirmi lo spirito. *La puissance des ténèbres* di Tolstoj³⁶ la conosco da un pezzo, e la trovo una delle più belle, alte e forti concezioni letterarie e teatrali, insisto, come intendo, e come deve essere presto o tardi. In Italia nessuno e nessuno dei comici, chiamiamoli così, avrà mai il senso, la coscienza e il coraggio di un'arte siffatta.”³⁷

³⁵ N. Scalia, *Giovanni Verga*, Ferrara, S.T.E.T., 1922, p. 158. Non credo sia il caso di ricondurre questa ulteriore forma del nome del nostro eroe a una grafia in uso ai nostri giorni, come è stato fatto nel caso della forma “Tientietnikov”, presente nella traduzione di Agostino Villa edita da Mondadori, modificata in “Tentetnikov” (con l'aggiunta magari di un refuso: “Tentenikov”); cfr. C. Olivieri, “*Discorso anomalo*” su *Verga e la Russia*, cit., pp. 64-65. Queste varianti grafiche d'autore (o di traduttore), in sé irrilevanti, vanno conservate in quanto possono costituire un utile indizio per l'identificazione di un determinato testo, nel caso (com'è appunto quello dello Scalia) di indicazioni bibliografiche incomplete. Si tratta comunque di materia da non far cadere troppo dall'alto, come invita a fare Carlo Emilio Gadda a proposito della voce “ciapà”: “‘ciapà’ (italiano *chiappare* o *acchiappare*), nei dialetti lombardi: con tutte le sue variopinte flessioni. Il suono *ce* (dell'italiano celeste) si realizza con *tche* negli atlanti francesi e tedeschi (inglese per lo più *che*) e in genere nella parafonia empirica di chi scrive in dette lingue. Talché molti nomi (africani, cinesi, russi) ci rimbalzano come dei sontuosi Tchapàll, mentre erano nient'altro che dei mansueti e ordinarissimi ciapàll” (cfr. C. E. Gadda, *Un “concerto” di centoventi professori*, in Id., *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di G. De Robertis, Torino, Einaudi, 1960, p. 193).

³⁶ Si veda L. Tolstòj, *La potenza delle tenebre, ovvero Se gli resta preso un ugnello l'uccellino è perduto* [1886], in Id., *Teatro*, trad. ital. Firenze, Sansoni, 1955, pp. 171-279.

³⁷ G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 241. Per un parallelo con *La lupa* si veda S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 233-234.

4. Verga e Tolstoj: convergenze parallele

Il tema dei rapporti tra Verga e Tolstoj è stato richiamato in un articolo di una ventina d'anni fa che si legge con piacere e con frutto,³⁸ e che ha tra l'altro il merito di aver sottolineato la sostanziale inadeguatezza della formula di Russo, secondo il quale:

“Tirare fuori Shakespeare, Manzoni, Tolstoj, a proposito di Verga, non è solo retorica a vuoto, ma segno di grande disorientamento mentale di un mondo. Il Verga è indubbiamente un artista grande, ma poeta di un mondo di passioni elementari, poeta del ‘piccolo mondo antico’ della provincia [...] Orbene il Verga, così fermamente conchiuso ed espressivo nell’opera sua, non varcò certi limiti di un mondo dialettale d’affetti e di ispirazioni; e la sua formazione giovanile, e gli sforzi dell’artista maturo, e l’inacidimento precoce della sua pur robusta vecchiaia, stanno a dimostrare che quella fu la sua virtù, la sua grandezza e insieme la sua angustia e il suo limite. E però, il carattere idiotistico, la classicità dialettale della sua arte (e la formula è solo apparentemente contraddittoria) costituisce la ragione più intrinseca della sua limitata popolarità.”³⁹

Ora, dopo aver ‘tirato fuori’ Gogol, potremmo tirar fuori Alessandro Manzoni, aggiungendo una scheda a quella sopra riportata, citando la “grembiata di fave” che nel *Mastro-don Gesualdo* Bianca regala alla gna Grazia, considerata eccessiva da don Ferdinando che rimprovera la sorella brontolando (“Troppe!... Ne hai date troppe!”),⁴⁰ più che probabile allusione alla scena del capitolo III dei *Promessi sposi*, allorché fra Galdino si presenta per la cerca delle noci in casa di Agnese e Lucia: Lucia versa nel sacco del questuante un “grembiule così carico di noci, che lo reggeva a

³⁸ Si veda S. Campailla, *Discorso anomalo su Verga e Tolstòj*, in Id., *Mal di luna e d'altro*, Roma, Bonacci, 1986, pp. 45-72. Il saggio prende le mosse da un confronto tra la *Storia dell'asino di San Giuseppe* di Verga e *Cholstomjèr* di Tolstoj: confronto criticamente produttivo, anche se Verga pubblicò il suo racconto nel 1881 mentre quello di Tolstoj uscì nel 1885.

³⁹ L. Russo, *Giovanni Verga. Nuova redazione con appendice bibliografica*, cit., pp. 24-25.

⁴⁰ Cfr. G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1002 e si veda p. 1595 (la nota del curatore).

fatica”, provocando il preoccupato rimprovero di Agnese (“tutte quelle noci! [...] in quest’anno!”).⁴¹

E potremmo ‘tirar fuori’ anche un’opera celebratissima di Tolstoj, uscita nel 1886 contemporaneamente al già citato *La potenza delle tenebre*: ci riferiamo a *La morte di Ivan Il’ič*, disponibile nello stesso anno in traduzione francese.⁴² Nella biblioteca di casa Verga è presente l’ottava edizione, uscita nel 1887,⁴³ che Verga certamente poté leggere nel periodo in cui era impegnato a mettere a punto il testo del romanzo da pubblicare nella “Nuova Antologia”.⁴⁴ Il mirabile racconto di Tolstoj è ispirato a una visione dell’uomo e del suo destino ultraterreno radicalmente diversa da quella verghiana; e tuttavia non è improbabile che Verga l’abbia tenuto presente nelle pagine dedicate all’insorgere della malattia, al suo aggravarsi e all’agonia del povero Gesualdo. In un incisivo saggio pubblicato di recente su *La morte dei vinti* si afferma che Verga

“ [...] doveva incontrare il grande Tolstoj, anche se solo per gusto del contrasto, che fa della morte un lasciapassare per la luce dell’autocoscienza. È difficile, infatti, capire fino in fondo il ruolo della morte nell’opera del Verga senza inserirla nel contesto vario, contraddittorio, di un drappello di scrittori che hanno riportato, ognuno a suo modo, l’essere nel tempo, in un insieme aberrante di naturalismo, tendenze tardo-romantiche e grottesche, nichilismo, elementi satirici e inclinazioni per condizioni psicologico-spirituali morbose, in un impasto che esercitò direttamente o indirettamente notevole influenza anche sugli sviluppi del romanzo italiano di fine Ottocento e primo Novecento. In fondo, si può terminare questa nota con l’immagine di Ivan Il’ič sul punto di chiudere gli occhi per sempre in cui si gioca la più forte contropartita nei confronti dell’ideale eroico della morte romantica e dove si celebra la nuova fine dell’antieroe, quella che in queste pagine verghiane è diventata *la morte dei vinti*.

⁴¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., pp. 53-54.

⁴² L. Tolstoj, *La mort*, Traduit et précédé d’une préface par E. Elpérine, Paris, Perrin, 1886. L’edizione contiene *La mort d’Ivan Illitch*, *La mort d’un cheval*, *La mort sur le champ de bataille*, *La mort du prince Andrei*, *Mort de Nicolai Lévine*.

⁴³ Si veda *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Introduzione di S. S. Nigro, Catania, Assessorato Regionale dei beni culturali e ambientali e della P. I. – Soprintendenza ai beni librari per la Sicilia Orientale, 1985, p. 423.

⁴⁴ Si veda C. Riccardi, *I tempi dell’elaborazione del “Mastro-don Gesualdo” [1881-1888]*, in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., pp. IX-LI.

Questa non è la smentita tragica della morte gratuita e buffa, ma il potenziamento drammatico di una morte vissuta dall'interno che non consola, non promette nulla per il dopo, ma rimanda all'indietro, verso il significato della vita. La luce è ritrovata dal moribondo nel suo itinerario a ritroso, in una presenza-chiave situata 'da qualche parte dell'infanzia': 'Qui sì, nell'infanzia, c'era stato qualcosa di effettivamente piacevole, che sarebbe stato pronto a rivivere [...] Soltanto laggiù, lontano, all'inizio della vita, c'era un punto luminoso, poi le cose diventavano sempre più nere, sempre più precipitose'.⁴⁵

Ma proprio la totale assenza di una luce ideale segna l'irriducibile alterità di Gesualdo rispetto a Ivan Il'ič. La luce, per lo più la luce dell'alba, ricorre in Verga non come preannuncio e pegno di salvezza, ma come metafora di svelamento di una realtà amara e senza riscatto.⁴⁶ Così era stato nel finale di *Eros*, alla morte di Adele ("Il marchese levò il capo come svegliandosi, e vide confusamente che i vetri delle finestre cominciavano ad imbiancare. Alla pallida luce dell'alba...")⁴⁷ e poi in *Jeli il pastore* ("ancora i *tre re* non erano tramontati [...] Ora il cielo s'era fatto bianchiccio"),⁴⁸ in *Fantasticheria* ("Un'alba modesta e pallida"),⁴⁹ nei *Malavoglia* alla morte della Longa ("l'alba entrava dalla finestra pallida

⁴⁵ E. Pellegrini, *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino*, con un percorso fotografico di C. Tosques, Firenze, Florence Art Edizioni, 2013, p. 24. La citazione finale è tratta da L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, trad. ital. di G. Buttafava, Milano, Garzanti, 1981, p. 80.

⁴⁶ Si tratta di un artificio tipico della macchinistica del teatro e del melodramma. Si ricordi come l'amara consapevolezza di un amore non corrisposto ("Ella giammai m'amò") espressa da Filippo nel terzo atto del *Don Carlos* di Giuseppe Verdi si manifesti (come precisa la didascalia) alla fine di una notte di "profonda meditazione", allorché "l'alba rischiarà già le invetriate delle finestre" ("L'aurora imbianca il mio veron! / Già spunta il dì!"). Anche nel terzo atto della *Tosca* di Giacomo Puccini la catastrofe è preparata dalla "luce incerta e grigia che precede l'alba". Cfr. *Don Carlos*, in *Tutti i libretti di Verdi*, Introduzione e note di L. Baldacci, con una postfazione di G. Negri, Milano, Garzanti, 1975, p. 441 e *Tosca*, in *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di E. M. Ferrando, Nota di S. Puccini, Prefazione di R. Tedeschi, Iconografia di G. Pintorno, Milano, Garzanti, 1984, p. 216. Si veda G. P. Marchi, *Per un saggio su Giovanni Verga*, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 2002, pp. 166-167.

⁴⁷ Cfr. G. Verga, *Eros*, in Id., *Opere*, cit., p. 331.

⁴⁸ Cfr. Id., *Jeli il pastore*, in Id., *Vita dei campi*, in Id., *Opere*, cit., p. 352 e p. 355.

⁴⁹ Cfr. Id., *Fantasticheria*, in Id., *Vita dei campi*, cit., p. 337.

come la morta”) e nelle ultime pagine (“Egli levò il capo a guardare i Tre Re che luccicavano, e la Puddara che annunciava l’alba”),⁵⁰ in *Camerati* (“stavolta nell’alba che cominciava a rompere [...]”),⁵¹ in *Lacrymae rerum* (“L’alba imbiancava pallida”).⁵² Così è naturalmente anche nel *Gesualdo*:

“Gesualdo intanto andavasi calmando, col respiro più corto, preso da un tremito, facendo solo di tanto in tanto qualche boccaccia, cogli occhi sempre fissi e spalancati. A un tratto s’irrigidì e si chetò del tutto. La finestra cominciava a imbiancare.”⁵³

E così è nel racconto di Tolstoj:

“A un tratto una forza lo colpì al petto, al fianco, gli tolse il fiato, ed egli piombò nel buco; e là, nel fondo del buco, brillava qualcosa. [...]”

Era il punto che Ivan Il’ič piombava nel buco, vedeva la luce e gli si svelava che la sua vita non era stata come doveva, ma ancora c’era rimedio. [...]

Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò. Dov’è? Ma che morte? Non c’era più paura perché non c’era più morte.

Invece della morte, la luce. [...]

Poi il gorgoglio e il rantolo si fecero sempre più rari.

‘È finito!’ disse qualcuno su di lui.

Egli udì questa parola e se la ripeté nell’anima. ‘Finita la morte’, si disse. ‘Non c’è più, la morte’.

Trasse il fiato, si fermò a mezzo, s’irrigidì e morì”.⁵⁴

L’evocazione di questa luce, l’allusione al grido di trionfo di san Paolo “Ubi est mors victoria tua?” (*Ad Corinthios*, I, 15, 55), si collocano, giova ribadirlo, in una dimensione del tutto estranea alla cultura materialista del Verga, che condivide invece con Tolstoj l’attenzione alla psicologia del malato destinato all’ultimo passo, con le sue paure, le sue incertezze, le sue illusioni, i suoi scoramenti. Registriamo qui di seguito

⁵⁰ Cfr. Id., *Malavoglia*, in Id., *Opere*, cit., p. 534 e p. 598.

⁵¹ Cfr. Id., *Camerati*, in Id., *Per le vie*, in Id., *Opere*, cit., p. 741.

⁵² Cfr. Id., *Lacrymae rerum*, in Id., *Vagabondaggio*, in Id., *Opere*, cit., p. 922.

⁵³ Id., *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1183.

⁵⁴ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il’ič*, cit., pp. 98-100.

alcuni passi paralleli, escludendo di voler con questo accertare un rapporto di dipendenza:

“ [...] il gusto in bocca era sempre più strano, gli sembrava che il suo fiato avesse un odore schifoso, e l'appetito e le forze diminuivano sempre”;⁵⁵

“Don Gesualdo, malato, giallo, colla bocca sempre amara, aveva perso il sonno e l'appetito”;⁵⁶

“Il celebre medico si congedò in aspetto serio, ma non disperante. E alla timida domanda che cogli occhi levati su di lui, brillanti di terrore e di speranza, gli rivolse Ivan Il'ič, se cioè ci fosse possibilità di guarigione, rispose che garantire non si poteva nulla, ma la possibilità c'era”;⁵⁷

“– Tutto questo va benone. Però ditemi se potete guarirmi, vossignoria. [...] – Ecco... Una cosa sola... Voglio sapere prima se mi garantite la pelle...”;⁵⁸

“Poi si calmò, smise non solo di piangere, ma di respirare quasi e si fece attentissimo: pareva ascoltare non una voce che parlasse a suoni ma la voce dell'anima, il corso dei pensieri che s'agitavano in lui.

‘Che vuoi?’ Fu la prima domanda esprimibile a parole che udì. ‘Che vuoi? Che vuoi?’ ripeté a se stesso”;⁵⁹

“Se ne stava alla larga, lì nel cortile o sotto la tettoia, ogni cosa gli stringeva il cuore; ogni cosa gli diceva: Che fai? Che vuoi?”;⁶⁰

“E smise di piangere e, volgendo la faccia alla parete, si mise a pensare sempre a questa medesima cosa: perché, a che scopo tutto questo orrore?”;⁶¹

“Va bene! Ho capito! E volse le spalle, tal quale suo padre, buon'anima. Appena fu solo cominciò a muggire come un bue, col naso al muro”.⁶²

⁵⁵ Ivi, p. 55.

⁵⁶ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1151.

⁵⁷ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, cit., p. 82.

⁵⁸ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 1168-1169.

⁵⁹ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, cit., p. 87.

⁶⁰ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1170.

⁶¹ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, cit., pp. 89-90.

⁶² G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 1180. Analoga gestualità era stata introdotta nella descrizione della morte di mastro Nunzio e della malattia di Bianca: “Infine, perché non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più [...] Oppure non rispondeva affatto, col viso rivolto al muro, implacabile” (cfr. ivi, p. 1106 e p. 1140). Viene in mente il passo in cui Isaia annuncia a Ezechia la morte imminente (“Dispones domui tuae, quia morieris tu, et non vives. Et convertit Ezechias faciem suam ad parietem”, *Isaias*, XXXVIII, 1), nella traduzione di Antonio Martini (“dà sesto alle cose della tua casa, perocché tu morirai e non viverai. E volse Ezechia la sua faccia al muro”) o in quella di Giovanni Diodati (“disponi della tua casa, perciocché tu sei morto,

Tuttavia, anche quando le parole sembrano le stesse, completamente diversa è la temperie in cui si collocano. Verga è attento a non concedere nulla che incrinò un rigoroso materialismo, mentre Tolstoj non si appaga del chiuso orizzonte del naturalismo, come risulta esplicitamente (“Si coricò e prese un romanzo di Zola, ma non lesse e si mise a pensare”).⁶³

Altri esempi avevo raccolto, ma non li presento qui, avvertendo in questo lavoro di schedatura un senso di incongruità e inadeguatezza di fronte a due testi che si pongono ai vertici della letteratura di tutti i tempi. In questi esercizi si può constatare quanto sia ancor oggi valido il messaggio di Seneca, il quale, preoccupato del fatto che “*quae philosophia fuit, facta philologia est*”,⁶⁴ così argomentava, richiamando l'importanza della finalità con cui si affronta un qualsiasi studio:

“Qui grammaticus futurus Vergilium scrutatur, non hoc animo legit illud egregium: *fugit inreparabile tempus*: vigilandum est; nisi properamus, relinquemur; agit nos agiturque velox dies; inscii rapimur; omnia in futurum disponimus et inter

e non viverai più. Allora Ezechia voltò la faccia verso la parete”). Cfr. *La Sacra Bibbia secondo la Volgata tradotta in lingua italiana e con annotazioni dichiarata da monsignore Antonio Martini*, Mendrisio, Tipografia della Minerva Ticinese, 1837, p. 700 e *La Sacra Bibbia, ossia l'Antico e il Nuovo Testamento tradotti da Giovanni Diodati*, Roma, Libreria Sacre Scritture, s. d., p. 582: le due versioni (quella del Martini, peraltro, del 1896-1897) sono presenti in *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, cit., pp. 52-53. Il fatto che i riferimenti biblici possano essere ricondotti a mera coincidenza non ne diminuisce, anzi ne accresce il rilievo. Si veda la battuta di Malpelo a proposito della morte dell'asino della miniera in G. Verga, *Rosso Malpelo*, in Id., *Vita dei campi*, cit., p. 375 (“E se non fosse mai nato sarebbe stato meglio”), che corrisponde a *Matteo*, 26, 24 (“*bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille*”). Su possibili filigrane bibliche riconoscibili nel *Gesualdo* si veda G. P. Marchi, *Verga e il rifiuto della storia*, cit., p. 16 e per alcune osservazioni sulla struttura della prosa verghiana, caratterizzata da un parallelismo sinonimico simile a quello dei libri poetici della *Bibbia*, si veda Id., *L'anima a Dio e la roba a chi tocca*, cit., pp. 172-176.

⁶³ Cfr. L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, cit., p. 87.

⁶⁴ Cfr. Seneca, *Ad Lucilium Epistulae morales*, with an english translation by R. M. Gummere, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1925, vol. III, p. 244 (CVIII, 23).

praecipitia lenti sumus; sed ut observet, quotiens Vergilius de celeritate temporum dicit, hoc uti verbo illum 'fugit'."⁶⁵

Anche questa comunque è una citazione: difficile, per un uomo di lettere (sia pur controriformisticamente emendato e difeso), uscire dalla sua gabbia di parole.

⁶⁵ *Ibidem* (CVIII, 24).



RAFFAELLA BERTAZZOLI

PROCESSI INTERTESTUALI NEL “PIACERE”

“Un verso perfetto [...] non appartiene più all’artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue.”

Gabriele d’Annunzio, *Il Piacere*

1. *Verso una definizione*

Nella stringente metafora della “anxiety of influence” in cui Harold Bloom focalizza l’idea dell’evoluzione della grande letteratura,¹ s’innesta il fondamentale concetto di intertestualità della semiologa francese Julia Kristeva, per cui ogni testo si configura come un “mosaïque de citations”.² Roland Barthes vede nel testo assommarsi frammenti di codici e di linguaggi, formule, modelli ritmici, elementi di linguaggi sociali, perché, precisa, c’è sempre ‘linguaggio’ prima del testo:

¹ Si veda H. Bloom, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

² Cfr. J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in Id., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyses (Extraits)*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

“ [...] tout texte est un *intertexte* ; d’autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L’intertextualité, condition de tout texte, quel qu’il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d’influences ; l’intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l’origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.”³

Le riflessioni di Barthes, in sede critica, ridefiniscono e superano i concetti di fonte, influenza, imitazione e plagio in un contesto mutato e con prospettive, scopi e modalità differenti da quelli originari: il testo diviene innovativo, produttore di un nuovo senso, “statut, non d’une *reproduction*, mais d’une *productivité*”.⁴ In tal senso, le opere riaffermano la capacità di produrre una molteplicità di nuovi sensi.

L’intertestualità, termine che appartiene tutto al dominio del testo, è parola chiave nel mondo letterario di Gabriele d’Annunzio. Nella sua opera troviamo infatti un incessante travaso d’immagini e motivi da autori diversi, in una ricchissima operazione musiva. Nello stesso tempo riconosciamo in D’Annunzio una chiara consapevolezza nei confronti del problema intertestuale, cui accenna in numerose sue dichiarazioni. Il 28 gennaio 1896, in una lettera aperta ad André Maurel uscita sul “Figaro”, egli respinge l’ennesima accusa di plagio con una dichiarazione illuminante:

“Del resto la questione d’arte, è una sola. Io ho saputo imprimere a quegli *emprunts* insignificanti una mia nota personale? L’originalità vera di uno scrittore risiede del resto in quella virtù per la quale tutto ciò che egli tocca pare divenuto sua proprietà.”⁵

³ R. Barthes, *Texte (théorie du)* [1973], in Id, *Œuvres complètes*, Édition établie et présentée par E. Marty, Éditions du Seuil, 1994, t. II (1966-1973), p. 1683.

⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵ Citiamo la traduzione pubblicata dalla “Gazzetta Letteraria” dell’8 febbraio 1896.

I prestiti di cui parla D'Annunzio sono i tratti intertestuali, che in un appunto posto a margine del *Proemio* aggiunto alla *Vita di Cola di Rienzo*, si riconoscono come fondativi dell'opera d'arte:

“Il genio più favorito è quello che assorbe tutto, che si assimila tutto senza recare il menomo pregiudizio alla sua originalità nativa, a ciò che si chiama il carattere, ma conferendo in tal modo al carattere la sua vera e propria forza e sviluppando tutte le sue attitudini.”⁶

D'Annunzio punta dritto al problema sollevando implicitamente alcune domande, centrali per il nostro discorso sull'intertestualità: quale rapporto esiste tra un poeta e il mondo letterario che lo ha preceduto? qual è il significato di originalità di un'opera? Per rispondere a queste domande attingiamo alle riflessioni di Umberto Eco, che elabora il concetto di enciclopedia culturale desumendolo dalla semiotica interpretativa; un'idea che si aggancia a quella più lata di “semiosfera” letteraria di Juri Lotman, nel senso di un macrosistema nel quale le culture interagiscono arricchendosi.⁷ Fra l'*intentio auctoris* e l'*intentio lectoris* si colloca infatti l'enciclopedia culturale che rappresenta la cultura o l'universo dell'intertestualità: potenzialmente si tratta di una libreria delle librerie, in cui sono raccolte le informazioni dei testi precedenti della tradizione culturale. Enciclopedia è dunque intertestualità del sapere globale e ogni scrittore ha una sua personalissima enciclopedia.⁸ Eco elabora nello stesso tempo l'altro concetto fondamentale della cooperazione testuale: per mettere in moto la “macchina pigra”⁹ del testo e perché produca senso, è

⁶ Citato in A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, Milano, Mondadori, 2000, p. 291.

⁷ Si veda J. Lotman, *La semiosfera*, traduzione e a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 58-59.

⁸ Si veda U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 108-110.

⁹ Cfr. Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 24.

necessario lo sforzo dell'interprete, concretizzato attraverso l'enciclopedia culturale del lettore. È un lavoro di cooperazione sul quale lo stesso D'Annunzio si era interrogato in termini di sorprendente chiarezza, cogliendo la problematicità del rapporto intertestuale ed evidenziando l'esistenza di un patto forte con il lettore:

“Io so quel che ho messo e metto ne' miei libri. Ma so veramente tutto quel che posi e pongo? Son io solo che so? O v'è un lettore nel mondo che sa, leggendo i miei libri, quel ch'io ignoro?”¹⁰

Ma, in che modo si può riconoscere all'interno di un testo il rapporto intertestuale? E quali sono i dispositivi che permettono di identificare, all'atto pratico, l'esistenza di una relazione d'intertestualità? Esistono degli indicatori forti del rapporto intertestuale: la citazione, l'allusione, la trasformazione o l'imitazione, la parodia, il *pastiche*, il plagio. Gérard Genette ne ha tracciato una griglia interpretativa e una distinzione terminologica, parlando di transtestualità o trascendenza testuale come di tutto ciò che lo mette il testo “en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes”.¹¹ L'attenzione del critico si appunta su cinque tipi di relazioni transtestuali, elencate secondo un ordine crescente d'astrazione:

- L'intertestualità è la presenza effettiva di un testo in un altro. Comprende la citazione (con le virgolette, con o senza riferimento preciso), il plagio come prestito non dichiarato ma ancora letterale, l'allusione come enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato.

¹⁰ G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, cit., pp. 211-212. La citazione è contenuta in un appunto datato “Luglio 1932”, intitolato *I libri* e non passato nel testo definitivo del *Libro segreto*.

¹¹ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

- La paratestualità esamina le relazioni che sussistono tra un testo e ciò che viene chiamato paratesto (titolo, esergo, prefazione, postfazione).
- La metatestualità è il discorso sul testo: riconosce la relazione critica che intercorre fra un testo che commenta un altro testo, nonché i riferimenti interni.
- L'ipertestualità mette in relazione un ipertesto con un testo anteriore detto ipotesto, secondo un procedimento di trasformazione diretta (imitazione) quando vi si riscontrano alcune caratteristiche formali o di trasformazione semplice quando lo imita senza riprendere caratteristiche precise. Le relazioni ipertestuali, dunque, sono relazioni di trasformazione o imitazione di un testo in un altro (parodia, satira, *pastiche*).
- L'architestualità è la relazione del testo con altri testi per caratteristiche comuni, cioè l'insieme delle categorie generali (tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari) a cui appartiene ogni singolo testo.¹²

2. *Le accuse di plagio*

La vicenda del D'Annunzio scrittore è sempre stata accompagnata da accuse di plagio. Pubblicando sulla "Gazzetta letteraria" del 4 gennaio 1896 il saggio *L'arte di comporre di Gabriele d'Annunzio* (poi raccolto nel volume *L'arco di Ulisse* del 1921) Enrico Thovez inizia la sua personale polemica sui plagi dannunziani. Prove numerose dei prelievi da autori soprattutto francesi accusano un D'Annunzio eccessivamente disinvolto nel rifarsi a testi in prosa e in versi, spesso senza neppure preoccuparsi di

¹² Si veda ivi, pp. 8-14 e E. Biagini, *Forme e funzioni della critica*, Firenze, Pacini, 1987, pp. 7-42.

camuffare la fonte. Con una *boutade*, Thovez scrive che l'“edizione delle opere di D'Annunzio” andava fatta “col testo a fronte”.¹³

Due sono gli aspetti su cui si appuntano le critiche, innanzitutto quello etico (“Crediamo dunque se non sia per caso possibile aprir gli occhi dei dannunzietti italiani sulla sincerità e sulla severità, sulla moralità e sulla buona fede dell'arte del loro idolo”), in secondo luogo quello estetico, analizzato secondo varie angolazioni critiche. Thovez accusa D'Annunzio di scarsa autenticità:

“A forza di calzare le anime altrui come camicie, il poeta finisce per farsi una camicia propria, così ben tagliata e cucita, e riccamente ricamata e aderente alla forma, che ai più sembra impossibile che non vi debba palpitar sotto un cuore e agitarsi un'anima, tanto che persino il poeta si illude di possederli e ne parla con una certa baldanza. Il caso di Gabriele d'Annunzio appartiene a questa categoria.”¹⁴

Le doti del poeta mimetico sono i suoi strumenti di contraffazione della realtà ed egli è un *technikòs* senza un cuore:

“Nella culla di Gabriele d'Annunzio le Càriti posero molti preziosi giocattoli [...] gli posero una macchina fotografica con lenti limpidissime e lastre straordinariamente impressionabili a tutte le forme ed a tutti i colori; un fonografo maravigliosamente sensibile e riprodotte ogni suono con illusione grande e stentorea abbondanza di voce. Se, oltre a questi ed altri balocchi minori, gli avessero dato anche un cuore, un'anima ed un carattere, Gabriele d'Annunzio sarebbe senza dubbio un grande poeta.”¹⁵

D'Annunzio, dunque, non possiede un'anima autentica ma è solamente il protagonista di un camaleontismo megalomane:

“Egli può fare volta a volta la lirica patriottica del Carducci, quella impassibile dei Parnassiani, quella ermetica del Maeterlinck: può rifare con ugual facilità il canto

¹³ Cfr. E. Thovez, *Il pastore il gregge e la sampogna. Dall'“Inno a Satana” alla “Laus vitae”*, Napoli, Ricciardi, 1911, p. 226.

¹⁴ *Ivi*, p. 199.

¹⁵ *Ibidem*.

panteistico dello Shelley, l'inno universale e l'ode civile del Whitman, l'epinicio di Pindaro, il poema peripatetico del Byron, l'episodio classico di Leconte de Lisle, l'elegia romana del Goethe, il sonetto decorativo dell'Heredia, la ballata fantastica del Poe, la novella oggettiva alla Flaubert, quella cinica alla Maupassant, il romanzo autopsicologico del Dostojewski e quello di tendenza del Tolstoi, la tragedia borghese dello Hauptmann, il dramma irrealista del Maeterlinck."¹⁶

Tutte queste doti, che ne fanno un poeta di straordinaria duttilità, dotato di un mimetismo eccezionale, non sono sostenute dall'autenticità dell'ispirazione per cui tutto risulta tragicamente approssimativo:

“Qual è la causa misteriosa di questo difetto di persuasione, di quest'ombra di freddezza che si pone tra noi e le creazioni del poeta? La causa è questa. Nelle opere del D'Annunzio della vera terribilità tragica, della vera grandezza eroica, del vero calore lirico, della genuina semplicità, dell'autentica densità filosofica non abbiamo che *il press'a poco*.”¹⁷

Mancanza di autenticità, mimetismo nella contraffazione, superficialità: nulla si salva nella valutazione di Thovez. Nel prosieguo il critico cita il parere di Benedetto Croce come esempio *e contrario* per la sua tesi. Croce infatti, nella prefazione alla rubrica *Reminiscenze ed imitazioni* sulla “Critica” del novembre 1903, aveva esposto con chiarezza la sua posizione sul problema delle fonti, che si innestava sull'idea del primato dell'opera letteraria così come lo avevano inteso i teorici del Settecento. Importante, scrive Croce, è il risultato e non tutto ciò che precede una vera opera d'arte, poichè il vero poeta assorbe in un atto completamente nuovo il già noto:

“Un'opera letteraria è tale perché ha una nota propria, originale, nuova; studiarla nelle sue fonti, nei suoi precedenti, nella materia che la costituisce; vale, dunque, andarla a cercare dove essa non è, e rinunciare a raggiungere una qualsiasi conclusione. Che, se per caso, nelle fonti, si ritrovasse intera l'opera letteraria presa in esame, ciò vorrebbe dire che quell'opera non era opera letteraria, ma semplice trascrizione di

¹⁶ Ivi, p. 205.

¹⁷ Ivi, p. 207.

un'opera o di più opere preesistenti: lavoro di copia o di combinazione meccanica, e perciò d'indole, non già estetica, ma pratica. Cosicché, 'studiare un'opera d'arte nelle sue fonti', è una vera e propria contraddizione in termini. Quando l'opera c'è, non si risolve nelle sue fonti; e quando si risolve, l'opera d'arte non c'è."¹⁸

Croce come "pragmatista" (così Thovez) pensa l'arte come intuizione e non come pensiero:

"Che se, in luogo di un'appropriazione senza altro, quell'opera vien sottomessa ad una serie di variazioni, che possono andare dal piccolo ritocco e dalla traduzione via via sino all'assorbimento di alcuni frammenti e motivi isolati in un'altra opera d'arte, l'unica questione letteraria che sorge è di vedere se il ritocco è felice, se la traduzione è bella, se l'imitazione è a suo luogo, se il nuovo organismo artistico è vitale."¹⁹

Thovez non si arrende alle osservazioni di Croce, mentre arriva a tratteggiare la figura di un D'Annunzio spasmodicamente teso al furto, attorniato da libri non per goderne ma per sfruttarli. Non a caso l'uso del termine "mosaico" per definire l'opera è in accezione tutta negativa: "Quando il D'Annunzio compone i suoi mosaici poetici con in una mano la penna, e le dita della altra fra le pagine di qualche autore, non si ferma a metà".²⁰

Sulla scia di Thovez si colloca l'agguerritissimo Giampiero Lucini, che inserisce nella sua *Antidannunziana* (1914) un *Mastro de' plagi dannunziani*. Il lungo elenco punta sulla mancanza di originalità che caratterizzerebbe l'opera dannunziana, definita un "fenomeno puramente

¹⁸ La citazione crociana è ivi, p. 218.

¹⁹ Ivi, p. 226.

²⁰ Cfr. Id., *L'arte del comporre di Gabriele D'Annunzio*, in Id., *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1921, p. 45. Molti interventi sull'argomento uscirono nel 1896 sulla "Gazzetta Letteraria", dove venivano elencati i debiti non solo con la letteratura francese (da Gustave Flaubert a Guy de Maupassant, da Joséphin Péladan a Théodore de Banville, da Charles Baudelaire a Paul Verlaine), ma anche con la letteratura russa (Lev Tolstoj, Fedor Dostoevskij) e americana (Walt Whitman).

cerebrale, ossia un serbatoio di energie psichiche”, mentre la poesia per Lucini deve essere “sentita” e non “orecchiata”:²¹

“Perché vi sono due modi d’acquisto delle idee: per esperienza propria, o per coltura. L’idea può essere il risultato di una concezione personale, ed allora ci appartiene veramente e porta l’impronta originale nostra; ma può essere acquistata per sovrapposizione e non per elaborazione diretta, e ci apparirà velata come nozione venuta d’altri. Essa non ci rappresenta in totalità, non è fatta a nostra simiglianza, figlia nostra; ma darà di noi quel tanto che può combaciare colle linee generali della nostra percezione; la quale, del resto, non può trovare, per altre manchevolezze organiche, il modo di dimostrarsi completamente, originalmente, intiera. A Gabriele D’Annunzio è più facile il secondo mezzo d’acquisto ideologico, che non il primo, per difetto essenziale.”²²

Nel suo *Mastro de’ plagi dannunziani*, diviso in sezioni, Lucini individua le fonti del *Piacere*. La letteratura più indagata è quella francese:

“*Initiation* di J. Peladan (vedi Thovez, *Gazzetta letteraria*, anno, XX n. 3). – *I concetti di Andrea Sperelli intorno al sonetto* sono le idee che Théodore de Banville, colle stesse parole, ha esposto nel suo *Petite traité de poésie française* – Per la situazione risolutiva del romanzo, cfr *Madeleine Féral*, Cap. XI dello Zola. – La figura del marchese *Mount Edcumbe* è copiata tal quale da un’altra che rappresenta un *baronetto inglese* conosciuto dal De Goncourt, il quale lo rende con molta vigoria nel suo *Journal* di molti volumi: non solo D’Annunzio vi prende lo spunto, ma ben anche colle parole, li episodii: ricorda la collezione di libri erotici, la descrizione delle rilegature ed altre particolarità che si possono leggere al cap. XIV del *Piacere* da pag. 359 in avanti.”²³

Sono riconosciuti rapporti situazionali anche con i primi romanzi verghiani:

“Se rileggiamo l’*Eros* di Verga, vi troviamo alcune situazioni principali che saranno impiegate nel *Piacere*. Il *Marchese Alberto* è il fratello maggiore di *Andrea Sperelli*; *Adele* è *Maria Ferres*, se non perfettamente simile nel carattere, però germana. Che differenza tra la *principessa Metelliana* e *donna Elena Muti*? Anche nel titolo dei due romanzi si accorge la parentela: ed il D’Annunzio deve aver sott’occhio l’*Eros* ed in

²¹ Cfr. G. P. Lucini, *Antidannunziana. D’Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, p. 291.

²² Ivi, p. 249.

²³ Ivi, pp. 257-258.

certi punti seguirlo a passo a passo, cercando di superarlo, o di essergli diverso, invano.”²⁴

Da parte sua D’Annunzio ha affermato ripetutamente la necessità di avvalersi della pagina altrui, dimostrando che l’*imitatio* è una forza attiva nel processo dell’elaborazione artistica: la scrittura diviene un’azione trasversale, un ponte gettato sulle letterature e sulle altre arti. Nel *Piacere* questa necessità è direttamente esplicitata:

“Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d’una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de’ Medici, il ricordo d’un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il la, una nota che gli servisse di fondamento all’armonia della prima strofa.”²⁵

Spesso non si tratta di un recupero diretto ma di un percorso tortuoso dove le fonti s’intrecciano, si contaminano e si ricreano, come dimostrano alcuni esempi scelti fra il ricchissimo repertorio transtestuale del romanzo.

3. *Il romanzo e la sua storia*

Il Piacere è il primo romanzo dannunziano, composto tra luglio e dicembre 1888, “fra li ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve”.²⁶ Troviamo la sua prima spora creativa nell’annuncio del 7 agosto 1887 sul “Fanfulla della Domenica”, dove si dichiara imminente la pubblicazione di un romanzo intitolato *Barbara Doni*, con evidente rimando onomastico all’amante di quegli anni Barbara Leoni. Qualche

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, in Id., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. 146.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 4 (Dedica a Francesco Paolo Michetti).

mese più tardi, sul "Capitan Fracassa" del 31 dicembre, lo scrittore chiarisce meglio il *plot* narrativo definendo *Il Piacere* un romanzo psicologico. Il manoscritto viene spedito a Emilio Treves il 1° febbraio 1889, con dedica "A Francesco Paolo Michetti", l'amico che aveva ospitato D'Annunzio nella sua casa di Francavilla durante la stesura. La stampa si conclude nel maggio, superate le non poche perplessità dell'editore per l'argomento scabroso. A partire dall'edizione del 1896 il romanzo esce con il soprattitolo *I romanzi della Rosa*, ciclo che avrebbe accolto *L'Innocente* e *Trionfo della morte*. A partire dall'Edizione Nazionale del 1928 il testo viene diviso in quattro libri e in capitoli, sostituendo i quindici capitoli e l'epilogo primitivi.

Nel 1894, in previsione di un'edizione francese (*L'Enfant de volupté*), il romanzo sarebbe stato ampiamente rivisto. Scrive a Georges Hérelle: "Veggio bene i difetti di quel libro: difetti specialmente di costruzione: e sono lieto di avere un'occasione per correggerli almeno in parte".²⁷ In tal modo il *Piacere*, nel punto finale della parabola genetica, si configura come opera translinguistica, con interessanti innesti su un impianto narrativo nuovo. Diamo conto di un caso esemplare, in cui l'autore (e non il traduttore Hérelle) cassa il passo sul sonetto desunto dal *Petit traité de poésie française* (1872) di Banville (in elenco tra i plagi evidenziati da Lucini). L'imprestito, troppo scoperto per i lettori transalpini, come altre digressioni estetiche, era divenuto ridondante anche per D'Annunzio.²⁸ Questo il passo francese:

²⁷ Cfr. Id., *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Rocco Carabba, 2004, p. 185 (lettera del 30 maggio 1894).

²⁸ Si veda F. Livi, *D'Annunzio, Hérelle e "L'Enfant de volupté"*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara (Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989)*, Pescara, Fabiani, 1989, pp. 203-221.

“La forme du Sonnet est magnifique, prodigieusement belle, — et cependant infirme en quelque sorte; car les tercets, qui à eux deux forment six vers, étant d’une part physiquement plus courts que les quatrains, qui à eux deux forment huit vers, — et d’autre part semblant infiniment plus courts que les quatrains, — à cause de ce qu’il y a d’allègre et de rapide dans le tercet et de pompeux et de lent dans le quatrain; — le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop grêles et trop courtes. Je dis ressemble, et je vais au-delà de ma pensée. Il faut dire que le Sonnet ressemblerait à une telle figure, si l’artifice du poète n’y mettait bon ordre.”²⁹

Il passo di Banville si era formalizzato in calco nel *Piacere*:

“La forma del sonetto, pur essendo meravigliosamente bella e magnifica, è in qualche parte manchevole; perché somiglia una figura con il busto troppo lungo e le gambe troppo corte. Infatti le due terzine non soltanto sono in realtà più corte delle quartine, per numero di versi; ma anche sembrano più corte delle quartine, per quel che la terzina ha di rapido e di fluido nell’andatura sua in confronto alla lentezza e alla maestà della quartina. Quegli è migliore artefice, il quale sa coprire la mancanza; il quale, cioè, serbandò alle terzine la imagine più precisa e più visibile e le parole più forti e più sonore, ottiene che le terzine grandeggino e armonizzino con le superiori strofe senza però nulla perdere della lor leggerezza e rapidità essenziali.”³⁰

Nella traduzione francese D’Annunzio preferisce inserire considerazioni sul rinnovamento morale di Andrea:

“Dans la langueur de son sang, dans la faiblesse de sa chair, par la suggestion des paysages nobles et calmes, Andrée avait eu la vague illusion qu’une vie morale nouvelle s’éveillait peu à peu dans les profondeurs de son âme étonnée. [...] Sur l’aspiration renaissante qui le ramenait à la Femme, flottait comme une vapeur mystique Un rêve pieux de pureté voilait son désir obscur.”³¹

Nella stesura definitiva Andrea Sperelli è un giovane aristocratico, raffinato incisore e poeta, rappresentante di una società moralmente fiaccata; nel suo progetto edonistico-estetico campeggia il motto “il verso è

²⁹ Th. De Banville, *Petit traité de poésie française*, in Id., *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1972, vol. VII, p. 205.

³⁰ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 147.

³¹ Id., *L’Enfant de volupté*, Paris, Calmann-Lévy, 1897, p. 139. Per il distacco critico dell’autore in questa fase, si veda G. Baldi, *Le ambiguità della “decadenza”*, Napoli, Liguori, 2008, p. 28.

tutto".³² In lui, artista *faber*, è già sbizzato l'eroe dannunziano che, abbandonando gli aspetti di estrema decadenza, assumerà nei romanzi futuri dei precisi tratti superomistici. *Il Piacere* è in linea con le nuove istanze del romanzo psicologico e di idee, mostrando una struttura aperta, intessuta di brani di prosa d'arte in cui si passa dal tono alto a quello intimistico meditativo. Il livello linguistico si modula su un solo registro, quello dell'autore, condiviso dal narratore.

Come in altre occasioni, D'Annunzio inventa un espediente pubblicitario per favorire le vendite del libro. Diffonde un'acquaforte con un soggetto femminile dormiente, avvolto in un drappo di seta e afferma che il disegno è opera dello stesso Andrea Sperelli. Il protagonista del romanzo, dunque, viene subito investito di un ruolo duplice: come figura di *artifex additus artifici* è sia l'interprete della *fictio* sia l'analista di una condizione estetica che lo coinvolge in prima persona. Simulando un intreccio sapiente di realtà e finzione, di *inventio* e autobiografismo, D'Annunzio alimenta le fantasie di quel pubblico borghese che seguiva le sue *Cronache mondane*.

L'elaborazione testuale del *Piacere* si avvale degli antigrafici di alcune novelle, delle raccolte poetiche di quegli anni e delle lettere a Barbara Leoni. Il primo nucleo narrativo è da ricercarsi in un racconto pubblicato il 22 marzo 1885 nel "Fanfulla della Domenica" con il titolo *Frammento*, nel quale si narra la storia della relazione amorosa tra Andrea e Elena, omonimi dei futuri protagonisti del *Piacere*: la vicenda adombra la breve *liaison* sentimentale tra D'Annunzio e la giornalista Olga Ossani (Febea), iniziata nel novembre 1884 e conclusasi nel marzo 1885 con il matrimonio di lei con il giornalista Luigi Lodi. Le pagine del *Frammento* in cui si descrive la passeggiata romana degli amanti sono utilizzate (con minime

³² Cfr. G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 145.

varianti) nella prima parte del *Piacere*, secondo un processo di intertestualità interna; mentre il testo residuo sarà pubblicato con titolo *Il commiato* nella raccolta di novelle *San Pantaleone* (1886).

La procedura intertestuale tocca anche numerosi passi degli articoli che il giovane Gabriele aveva pubblicato sulle riviste della capitale come “cronache” e “favole mondane”: autentiche prove di scrittura per il futuro romanzo, ricchissimo serbatoio di temi diversi, dall’arte alla moda. Un caso paradigmatico è quello che riguarda le descrizioni delle nobildonne romane, dei loro abbigliamenti e acconciature, reimpiegate per costruire le figure femminili del romanzo. Si legga l’articolo *Spigolature* (“Tribuna”, 1° novembre 1887), che sfrutta osservazioni attinte da Péladan:³³

“Oramai tutte le donne, educate nel lusso e velate d’una certa incipriatura estetica, si somigliano [...]

La donna spirituale è d’una natura infinitamente più nobile e più alta che non la donna materiale. Pur tuttavia ella porta nella commedia umana elementi assai più pericolosi. Una romantica è occasione di peccato e di disordine, più che s’ella facesse pubblica professione d’impudicizia. Mai, con la dedizione pura e semplice del suo corpo, la donna seminerà tutti i mali che sorgeranno al suo passare se la lettura l’ha esaltata e s’ella irraggia una capziosa luce ideale”,³⁴

ma rinvia anche al *Piacere* in una precisa circolarità di rimandi, per questa descrizione di Elena Muti:

“Possedendo una certa intelligenza, essendo stata educata nel lusso d’una casa romana principesca, in quel lusso papale fatto di arte e di storia, ella erasi velata d’una vaga incipriatura estetica, aveva acquistato un gusto elegante; ed avendo anche

³³ Si veda J. Péladan, *L’Initiation sentimentale*, Paris, Dentu, 1887.

³⁴ G. d’Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, Testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, vol. I (1882-1888), p. 939. Si veda I. Ciani, “Il piacere”, *romanzo d’una vita*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara (Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989)*, cit., pp. 37-67; Id., *La rielaborazione del testo giornalistico nell’opera*, in *D’Annunzio, il testo e la sua rielaborazione*, in “Quaderni del Vittoriale”, 56, 1977, pp. 24-47; G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., pp. 1106 ss. (commento della curatrice).

compreso il carattere della sua bellezza, ella cercava, con finissime simulazioni e con una mimica sapiente, di accrescerne la spiritualità, irraggiando una capziosa luce d'ideale. Ella portava quindi, nella comedia umana, elementi pericolosissimi; ed era occasione di ruina e di disordine più che s'ella facesse pubblica professione d'impudicizia."³⁵

4. I livelli intertestuali del "Piacere"

L'intreccio tra scrittura narrativa e scrittura critica, con digressioni sull'arte, con interventi su temi filosofico-estetici, letterari e musicali, fa del *Piacere* un romanzo 'moderno', attento alle posizioni estetiche del Novecento, in una fase di crisi della formula naturalista. D'Annunzio opera su una struttura scarna e semplificata, tutta dentro i ricordi e i pensieri di Andrea. Il romanzo mostra, per contro, una complessa impalcatura transtestuale con esempi appariscenti di paratestualità, metatestualità e ipertestualità. Le fonti letterarie sono state capillarmente individuate: Baudelaire, Flaubert e Maupassant, la narrativa di Paul Bourget e la prosa di Edmond e Jules de Goncourt, ma anche il *Journal intime* di Henri-Frédéric Amiel (1883), l'*Initiation sentimentale* di Péladan (1887), *À rebours* di Joris-Karl Huysmans (1884).³⁶ I rapporti con la cultura inglese, dalla poesia di John Keats e Percy Bysshe Shelley alla saggistica di Walter Pater e John Ruskin, nascono con la mediazione dell'amico Enrico Nencioni.³⁷

Sul piano paratestuale il *Piacere* mostra alcuni elementi di indubbio interesse. Nella dedica all'amico pittore Francesco Paolo Michetti,

³⁵ Ivi, p. 261.

³⁶ Su D'Annunzio e la cultura francese si veda G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, prefazione di G. Oliva, introduzione di P. Gibellini, a cura di M. Rasera, Lanciano, Carabba, voll. I e II, 2013 e M. R. Giacon, *Le fonti francesi di D'Annunzio* (in corso di stampa).

³⁷ Si veda M. R. Giacon Hermosilla, *D'Annunzio e Nencioni: descrizione del personaggio femminile e ascendenze nencioniane nel "Piacere"*, in "Studi novecenteschi", XII, 30, dicembre 1985, pp. 209-273.

D'Annunzio spiega le ragioni del nuovo romanzo, rinviando a tutta quella serie d'interventi che in Francia avevano sollevato un acceso dibattito sulla formula del romanzo naturalista: da Ferdinand Brunetière a Maurice Barrès, da Téodor de Wyzewa a Bourget. Nello stesso tempo egli usa la tecnica dell'antifrasi nei confronti dell'intero assetto etico-estetico del libro, anticipando e annullando le inevitabili accuse d'immoralità:

“Questo libro, composto nella tua casa dall'ospite bene accetto, viene a te come un rendimento di grazie, come un ex-voto. [...]

Sorrido quando penso che questo libro, nel quale io studio, con tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa, fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve, mentre insieme con le mie pagine cresceva la cara vita del tuo figliuolo.”³⁸

È un'antifrasi non del tutto pretestuosa, se D'Annunzio avrebbe in seguito preso le distanze in sede critica dal personaggio di Andrea, esteta moralmente fiaccato e non più idoneo a rappresentare la modernità letteraria.³⁹ All'altezza del romanzo, tuttavia, la posizione estetica di Sperelli è quella dello stesso D'Annunzio, un artista poliedrico che incarna l'esteta per eccellenza, i cui valori sono riconducibili all'edonismo:

“Egli passava dall'uno all'altro amore con incredibile leggerezza; vagheggiava nel tempo medesimo diversi amori; tesseva, senza scrupolo, una gran trama d'inganni, di finzioni, di menzogne, d'insidie per raccogliere il maggior numero di prede.”⁴⁰

A quali modelli letterari guardava il giovane D'Annunzio? Al protagonista di *À rebours*, ma con molti distinguo: anche se munito di una cultura ben più sofisticata e matura, Des Esseintes appare esasperato e solipsistico, mentre Sperelli si specchia nella realtà sociale e ne vive le

³⁸ G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 4.

³⁹ Si veda G. Baldi, *Le ambiguità della “decadenza”*, cit., pp. 7 ss.

⁴⁰ G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 104.

contraddizioni. Si veda il piacere, tutto intransitivo, della rituale vestizione del protagonista di Huysmans:

“ [...] Des Esseintes se frotta les mains, et s’installe devant une bibliothèque vitrée où un jeu de chaussettes de soie était disposé en éventail ; il hésitait sur la nuance, puis, rapidement, considérant la tristesse du jour, le camaïeu morose de ses habits, songeant au but à atteindre, il choisit une paire de soie feuille-morte, les enfila rapidement, se chaussa de brodequins à agrafes et à bouts découpés, revêtit le complet, gris-souris, quadrillé de gris-lave et pontillé de martre, se coiffa d’un petit melon, s’enveloppa d’un mac-farlane blue-lin et, suivi du domestique qui pliait sous les poids d’une malle, d’une valise à soufflets, d’un sac de nuit, d’un carton à chapeau, d’une couverture de voyage renfermant des parapluies et des cannes, il gagna la gare.”⁴¹

Al contrario, in Sperelli si nota un certo compiacimento transitivo nell’idea che questa raffinatezza potrà essere esibita, anche se con sprezzante superiorità:

“Vestendosi, aveva una infinità di minute cure della sua persona. Sopra un gran sarcofago romano, trasformato con molto gusto in una tavola per abbigliamento, erano disposti in ordine i fazzoletti di batista, i guanti da ballo, i portafogli, gli astucci delle sigarette, le fiale delle essenze, e cinque o sei gardenie fresche in piccoli vasi di porcellana azzurra. Egli scelse un fazzoletto con le cifre bianche e ci versò due o tre gocce di pao rosa; non prese alcuna gardenia perché l’avrebbe trovata alla mensa di casa Doria; empiì di sigarette russe un astuccio d’oro martellato, sottilissimo, ornato d’uno zaffiro su la sporgenza della molla, un po’ curvo per aderire alla coscia nella tasca de’ calzoni. Quindi uscì.”⁴²

Certi tratti quasi maniacali di Andrea, segno di un Io malato, pessimista e dolente, sono ispirati alle speculazioni di Bourget (*Essais de psychologie contemporaine* e *Physiologie de l’amour moderne*, 1889) e ai trattati di psicologia sperimentale di Théodule Ribot (*Les maladies de la*

⁴¹ J.-K. Huysmans, *À rebours*, in Id., *Romans I*, Édition établie sous la direction de P. Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005, pp. 681-682. Il romanzo è citato in G. d’Annunzio, *I libri nuovi in Francia*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., vol. I (1882-1888), p. 1178 (uscito in “La Tribuna”, 17 maggio 1888). Per la fortuna di *À rebours* in Italia tra il 1884 e il 1889 si veda G. Tosi, *Le fonti francesi*, in Id., *D’Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, cit., vol. II, pp. 698-704.

⁴² G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 73.

volonté, 1883 e *Les maladies de la personnalité*, 1885): indagini sulla personalità che influenzeranno anche *L'innocente* e il *Trionfo della morte*. Ci sono poi i modelli letterari degli eroi di Alfred de Musset, George Sand e ancora Bourget: figure archetipiche di *dandy* e *flâneur* che trasformano raffinatezza e vita mondana in espressione estetica sul filo della biografia e della letteratura. È un *cliché* ben tratteggiato da Baudelaire nel saggio del 1863 *Le peintre de la vie moderne*, dove si descrive l'eterna ambivalenza dell'artista che nutre in sé la meraviglia del fanciullo e la distaccata ricerca di distinzione del *dandy*:

“Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. [...] Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences [...]”⁴³

Sperelli è un aristocratico che parla del “diluvio democratico” come segno della barbarie moderna, perfetta cifra di una mercificata società borghese. L'idea è presente nei materiali preparatori del dramma *La nemica* (mai portato a termine):

“La democrazia moderna ha per compito di tutto imbruttire e tutto volgarizzare. La delicatezza estetica, l'eleganza, l'atticismo, l'urbanità, il soave, lo squisito, il *nuancé*, tutto ciò che fa il fascino d'una letteratura eletta, e d'una cultura aristocratica sparisce a poco a poco”;⁴⁴

e ritorna in questa forma nel *Piacere*:

⁴³ Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Critique d'art*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, pp. 710-711 (*Le Dandy*).

⁴⁴ G. d'Annunzio, *La nemica*, in Id., *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1998, p. 16. Si veda G. Baldi, *Le ambiguità della “decadenza”*, cit., p. 15.

“Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italica, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d’ eletta cultura, d’ eleganza e di arte. A questa classe, ch’io chiamerei arcadica perché rese appunto il suo più alto splendore nell’ amabile vita del XVIII secolo, appartenevano gli Sperelli. L’ urbanità, l’ atticismo, l’ amore delle delicatezze, la predilezione per gli studii insoliti, la curiosità estetica, la mania archeologica, la galanteria raffinata erano nella casa degli Sperelli qualità ereditarie.”⁴⁵

Vero e proprio ispiratore del pensiero sperelliano è tuttavia, nell’incrocio intertestuale, un passo di Amiel:

“Le prodigieux déluge démocratique ne fera pas le mal que l’ invasion des Barbares n’ a pas pu faire, il ne noiera pas immédiatement les résultats de la *haute culture*; mais il faut se résigner à ce qu’ il commence par tout enlaidir et par tout vulgariser, de même que l’ intrusion soudaine de la rue dans le salon submerge la bonne société et réduit au silence les gens comme il faut.”⁴⁶

Sul piano metatestuale si formalizza così l’ idea di *Bildung* di Sperelli, basata sul culto mistico della bellezza. Il continuo commento a opere di pittura e di musica corrisponde peraltro alla formazione del giovane D’ Annunzio, dominata da un onnivoro bisogno di conoscenze: arti figurative dal Medioevo all’ età contemporanea e dai Primitivi al *Liberty*,² trattati di pittura sull’ arte italiana dove spicca perfino la presenza di un “modesto storico dell’ arte francese”⁴⁷ come Georges Lafenestre (*La Peinture italienne*, 1885). Ed è ovviamente importante la conoscenza di *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* di Pater (1873), dove troviamo – a proposito di Giorgione – la sintesi della concezione artistica sperelliana

⁴⁵ G. d’ Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 34.

⁴⁶ H-F. Amiel, *Journal intime*, Texte établi et annoté par Ph. M. Monnier et A. Cottier-Duperrex, Edition intégrale publiée sous la direction de B. Gagnebin et Ph. M. Monnier, Lausanne, Éditions L’ Age d’ Homme, 1983, t. V (Mai 1863-Octobre 1865), p. 789 (sottolineature nostre). Si veda G. Tosi, *Le fonti francesi dell’ estetismo di Andrea Sperelli*, in Id., *D’ Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, cit., vol. II, pp. 705 ss.

⁴⁷ Cfr. Id., *La fortuna del “Martyre de saint Sébastien”*, ivi, vol. II, p. 860.

(“he is typical of that aspiration of all the arts towards music [...] towards the perfect identification of matter and form”)⁴⁸ che sarà trasferita nel *Piacere*.

Analogamente un passo de *La Peinture anglaise* pubblicato da Ernest Chesneau nel 1882 (“Lawrence a le culte de la toilette: le falbalas, les fourrures, les velours, voilà ce qui le préoccupe d’abord [...] l’éclat des yeux, les bouches entr’ouvertes sont rendus admirablement”)⁴⁹ sarà trasferito in modo letterale nel romanzo:

“Pareva una creatura di Thomas Lawrence; aveva in sé tutte le minute grazie feminine che son care a quel pittore dei falpalà, dei merletti, dei velluti, degli occhi luccicanti, delle bocche semiaperte.”⁵⁰

Un vasto tratto intertestuale è rappresentato dal “Giornale intimo” di Maria Ferres incastonato nel secondo libro del *Piacere*, “un Itinerario dell’Anima”⁵¹ strutturato sull’eco del *Journal intime* (“itinéraire d’une âme”)⁵² di Amiel, dove prevale il carattere estetico e filosofico vagamente elaborato sul pensiero di Arthur Schopenhauer:

“Tous ces innombrables et merveilleux symboles [...] les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants [...] m’apparaisaient charmants et saisissants [...] Un paysage quelconque est un état de l’âme et qui lit dans tous les deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail.”⁵³

⁴⁸ Cfr. W. Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, with an Introduction and Notes by K. Clark, London, Fontana, 1961, p. 134.

⁴⁹ Cfr. E. Chesneau, *La Peinture anglaise*, Paris, Quantin, 1882, p. 58 e p. 63.

⁵⁰ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 40.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 188.

⁵² Cfr. H-F. Amiel, *Journal intime*, cit., t. II (Janvier 1852 – Mars 1856), p. 43.

⁵³ *Ivi*, p. 62.

Se il protagonista del romanzo ama, come è noto, la poesia delle origini,⁵⁴ le preziosità lessicali gli arrivano tuttavia dai simbolisti e dai parnassiani, Baudelaire, Banville, Théophile Gautier. E il Goethe delle *Elegien*, da cui D'Annunzio trae spunto per le proprie *Elegie romane* composte negli stessi anni, è direttamente citato.⁵⁵ Se è vero del resto che Andrea Sperelli “quasi sempre, per incominciare a comporre, [...] aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta”,⁵⁶ le citazioni poetiche del *Piacere* instaurano sempre contaminazioni forti e vistosi cortocircuiti con le precedenti raccolte poetiche dello stesso D'Annunzio.

Altro amore assoluto di Sperelli è la musica, che tocca i precordi instillando un sentimento d'inquietudine profonda. Nei suoi articoli su Richard Wagner, D'Annunzio ne definisce i caratteri:

“Soltanto alla musica è oggi dato esprimere i sogni che nascono nelle profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desiderii senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e angosciosi che noi abbiamo ereditato dagli Oberman, dai René, dai Jocelyn, dai Guérin, dagli Amiel e che trasmetteremo ai nostri successori.

Riccardo Wagner non soltanto ha raccolto nella sua opera tutta questa spiritualità e questa idealità sparse intorno a lui, ma, interpretando il nostro bisogno metafisico, ha rivelato a noi stessi la parte più occulta di nostra intima vita.”⁵⁷

Il commento ai brani musicali denota una sensibilità sottile e una conoscenza non comune, con citazioni di Boccherini, Cherubini, Paisiello e Scarlatti. Il primo posto va però alla musica tedesca, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelsson, Schuman e Brahms, ma soprattutto Bach:

⁵⁴ Si veda A. Nozzoli, *Il libro di versi di Andrea Sperelli*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara (Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989)*, cit., pp. 253-267.

⁵⁵ Si veda G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 88.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 146.

⁵⁷ *Id.*, *Il caso Wagner III*, in *Id.*, *Scritti giornalistici*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, Testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II (1889-1938), p. 250 (uscito in “La Tribuna”, 3 agosto 1893).

“L’*Adagio* aveva una elevazion di canto così possente, salva con tal volo alla sommità dell’estasi, con tal piena sicurezza allargavasi all’Infinito, che parve la voce d’una creatura soprumana la quale effondesse nel ritmo il giubilo d’una sua conquista immortale. Tutti gli spiriti erano trascinati dall’onda irresistibile.”⁵⁸

Rappresentato minuziosamente è il mondo romano in cui si muovono Andrea Sperelli ed Elena Muti, con ampi suggerimenti di Péladan per le atmosfere, le ritualità e le conversazioni galanti che si svolgono nel chiuso dei palazzi. Per la descrizione degli interni praticata con maniacale ossessione per il particolare, soprattutto nel primo libro del romanzo, D’Annunzio attinge al collezionismo orientaleggiante di Edmond de Goncourt (*La Maison d’un artiste*, 1881) e a vari spunti di Bourget (*Mensonges*, 1887). Per gli esterni soccorre il *Voyage en Italie* di Hyppolite-Adolphe Taine (1866) e il nuovo strumento del *Baedeker*. Le descrizioni delle ville, dei parchi e dei cieli romani, colte dal vivo o dai libri o attraverso sottili suggestioni pittoriche (Claude Lorrain), sono parte integrante dell’estetica di Sperelli. Si pensi a questa metafora mortuaria che rispecchia l’inquietudine del protagonista:

“Era un tramonto paonazzo e cinereo, un po’ lugubre [...] come un velario greve. Intorno alla fontana della piazza Barberini i fanali già ardevano, con fiammelle pallidissime come ceri intorno a un feretro”;⁵⁹

sapientemente estratta dal taccuino romano del Taine:

“Cette Rome hier au soir toute noire [...] quel spectacle *mortuaire* ! *La place Barberini* [...] est un catafalque de pierre où brûlent quelques flambeaux oubliés ; les pauvres petites lumières semblent s’engloutir dans le lugubre suaire d’ombre.”⁶⁰

⁵⁸ Id., *Il Piacere*, cit., p. 283.

⁵⁹ Ivi, p. 80.

⁶⁰ H. Taine, *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1866, vol. I, p. 155 (sottolineature nostre).

Le figure femminili sono l'altro fondamentale elemento decorativo del romanzo⁶¹ e spesso si sovrappongono alle dame aristocratiche che le cronache giornalistiche dannunziane osservavano e studiavano direttamente, ma ancor più sovente si ispirano alla pittura. Si veda questa descrizione di Ippolita Albònico, animatrice dei salotti, dove esplicita è la forma ekfrastica:

“Questa dama aveva nella sua persona una grande aria di nobiltà, somigliando un poco a Maria Maddalena d’Austria, moglie di Cosimo II de’ Medici, nel ritratto di Giusto Suttermans, ch’è in Firenze, dai Corsini. Amava gli abiti sontuosi, i broccati, i velluti, i merletti. I larghi *collari medicei* parevano la foggia meglio adatta a far risaltare la bellezza della sua testa superba.”⁶²

O quella analoga della marchesa di Ateleta:

“Ella attraeva specialmente per la sua arguta giocondità, per la libertà de’ suoi motti, per il suo infaticabile sorriso. I lineamenti gai del volto rammentavano certi profili femminili ne’ disegni del Moreau giovine, nelle vignette del Gravelot. Ne’ modi, ne’ gusti, nelle fogge del vestire ella aveva qualche cosa di pompadouresco, non senza una lieve affettazione, poiché era legata da una singolar somiglianza alla favorita di Luigi XV.”⁶³

Ma si pensi anche ai primi ritratti di Maria Ferres, conformi ai modelli dei Primitivi e dei Preraffaelliti, alle “Vergini ne’ *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo”, con la sua chioma nerissima che ricorda l’“Antinoo Farnese”⁶⁴ e i suoi abiti sofisticati:

⁶¹ Si veda A. Andreoli, *Struttura narrativa e personaggi femminili nel "Piacere"*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara (Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989)*, cit., pp. 125-139.

⁶² G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 108. Per un’eco del romanzo *L’Initiation sentimentale* di Péladan si veda E. Thovez, *I fondi segreti del superuomo*, in Id., *L’arco di Ulisse. Prose di combattimento*, cit., pp. 52-60.

⁶³ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 41.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 161.

“Portava un abito d’uno strano color ruggine [...] che si trovano ne’ quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di *Dante Gabriele Rossetti*. [...] Un altro nastro verdemare, ma sottile, cingeva il collo, annodato a sinistra con un piccolo cappio. Un nastro anche eguale legava l’estremità della prodigiosa treccia cadente di sotto a un cappello di paglia coronato d’una corona di giacinti simile a quella della Pandora d’Alma Tadema.”⁶⁵

Pittoriche ma anche letterarie sono le suggestioni messe in campo nell’ambiguo ritratto di Elena Muti. Elena trabocca sensualità, tutta desunta dal Péladan de *L’Initiation sentimentale* e dai Goncourt di *Idées et sensations* (1866). E la descrizione gioca sul tema dell’enigmaticità leonardesca (*La Gioconda*),⁶⁶ con riferimenti alla lirica di Bourget *Heures de regret* e al *Journal* dei Goncourt:

“Ella era in verità, ancor più desiderabile che una volta. L’enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancora più oscuro e attirante [...] aveva negli occhi e nella bocca un singular contrasto di espressione: quell’espression passionata, intensa, ambigua, sovrumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell’arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O’ Brien.”⁶⁷

Elemento estetizzante di primo piano sono le mani della donna. Il tema è presente nella poesia simbolista e parnassiana, ma nel *Piacere* sono strette le connessioni con il Bourget di *Mensonges*⁶⁸ e il Flaubert di

⁶⁵ Ivi, p. 171.

⁶⁶ Si veda I. Ciani, *La rielaborazione del testo giornalistico nell’opera*, cit., p. 30.

⁶⁷ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 145. Si veda il famoso passo (“Toute les femmes sont des énigmes”), in E. e J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, Préface et chronologie de R. Kopp, Avant-Propos de l’Académie Goncourt, Introduction de R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, vol. I (1851-1865), p. 543 (11 marzo 1860).

⁶⁸ Cfr. P. Bourget, *Mensonges*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Plon & Nourrit et C.ie, 1899, vol. I, p. 52: “Ses mains semblaient fragiles, tant les doigts en étaient fuselés et comme *transparents*”. Per i rapporti con Bourget si veda G. Tosi, *Le fonti francesi*, cit., pp. 695-697. Per il tema in *Idées et sensations* dei Goncourt si veda G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 1165 (commento della curatrice).

Salammbô (1862). O si pensi a questo accenno in *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gauthier (1835):

“Croyez-vous qu’Allegri ne soit pour rien dans votre idéal ? C’est à lui que la dame de vos pensées a volé cette blancheur mate et chaude qui vous ravi. [...] Ces mains grasses et fines peuvent être réclamées par Danaé ou Madeleine. [...] Vous avez deviné un bras d’après la main, un genou d’après une cheville”;⁶⁹

che ritroviamo appena modificato nella pagina dannunziana:

“Egli guardò le braccia di Elena, scoperte insino alla spalla. [...] Le dita vagavano su le cesellature dell’arma; e l’unghie lucenti parevano continuare la finezza delle gemme che distinguevano le dita.

– Voi, se non erro, [...] dovete avere il corpo della Danae del Correggio. Lo sento, anzi, lo veggo, dalla forma delle vostre mani. [...] Non immaginate voi dal fiore la intera figura della pianta?”⁷⁰

Arriviamo alla parte finale, alla chiusura necessariamente senza esito risolutivo, come era inevitabile per un romanzo costruito su tali premesse estetico-narrative. I riscontri possibili saranno dunque da ricercarsi in autori come il Bourget di *Un crime d’amour* (1886), in cui i protagonisti Armand e Hélène soffrono “une maladie de l’âme”.⁷¹ Le ultime battute del romanzo ricacciano Andrea dentro la sua inattività esistenziale, lo riconducono inesorabilmente a interpretare il suo ruolo, quello descritto nei trattati di psicologia sperimentale e nelle cronache mondane:

“Egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. Aveva la sensazione, in bocca, come d’un sapore indicibilmente amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo cuore.

⁶⁹ Th. Gauthier, *Mademoiselle de Maupin. Double amour*, in Id., *Œuvres. Choix de romans et de contes*, édition établie par P. Tortonese, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 221.

⁷⁰ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 56.

⁷¹ Cfr. P. Bourget, *Un crime d’amour*, Paris, Lemerre, 1886, p. 58.

Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l'angoscia morale si mescolavano.”⁷²

Il primo romanzo dannunziano si offriva al pubblico come un denso coacervo di esperienze culturali, dove la presenza di altri testi, anteriori o sincronici, ne definiva lo statuto polisemico. Accusato di plagio, costretto a continue prese di posizione difensive, D'Annunzio si avvaleva dell'idea forte che oggi passa sotto lo statuto intertestuale: l'elaborazione del concetto di fonte, che nei processi letterari individua un nuovo modo di interpretare i rapporti tra testi. Come intertesto capace di mescolare e rifondere altri testi esistiti o esistenti, l'opera produce dunque continuamente una molteplicità di nuovi sensi:

“ [...] dans l'univers discursif du livre, le destinataire [...] fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte ; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte).”⁷³

Come diceva già D'annunzio, “l'originalità vera di uno scrittore risiede [... in quella virtù per la quale tutto ciò che egli tocca pare divenuto sua proprietà”.⁷⁴

⁷² G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 357.

⁷³ J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, cit., p. 84.

⁷⁴ Citiamo la traduzione della lettera ad André Maurel pubblicata nella “Gazzetta Letteraria” dell'8 febbraio 1896.



TIZIANA PIRAS

REMINISCENZE E CITAZIONI LETTERARIE IN “PICCOLO MONDO ANTICO”

Fogazzaro, ormai cinquantenne, nel 1895 pubblica *Piccolo mondo antico* ottenendo un notevole successo di pubblico. Il romanzo era stato scritto in circa dieci anni, con interruzioni e riprese dovute soprattutto al consolidamento del ruolo che il vicentino si stava ritagliando nella storia politica dell'Italia di fine secolo. Le correzioni più radicali e vistose sono ascrivibili all'ultimo anno, quando un editore esigente, Galli di Milano, incalza il romanziere e gli impone strettissimi vincoli di lunghezza.

Dalla lettura della minuta del romanzo, lacunosa in alcune parti, emerge che lo scrittore lima e cassa le descrizioni dei luoghi e le osservazioni sulla psicologia dei personaggi, ma non taglia le citazioni letterarie e le rappresentazioni di attività sociali, come la pesca o il gioco dei tarocchi, che contribuiscono a rendere l'atmosfera del piccolo mondo valsoldese in contrappunto alla minuziosa topografia delle strade e alla descrizione degli edifici di Torino, con le sue consuetudini mondane, come gli spettacoli teatrali o gli incontri nei salotti letterari più esclusivi. Dopo i

tagli e le limature, il romanzo si articola in tre parti, in successione cronologica, che illustrano i momenti salienti della vita di coppia dei protagonisti della storia, Franco e Luisa.

Molti sono gli echi riconoscibili in *Piccolo mondo antico* e qui abbiamo preso in esame soprattutto quelli provenienti dai *Promessi sposi* e dalla letteratura patriottica ottocentesca. Ma avremmo potuto citare anche altri ipotesti, a partire da Dante (*Purgatorio*, IX, 18 a proposito dei sogni veritieri¹ o *Inferno*, III, 109 quando la spia Pasotti, altrove paragonato al “diavolo”,² fissa la moglie con “due occhi di fuoco”).³

Vistosi sono inoltre i prestiti dai libretti d’opera: basta pensare alla famosa strofetta recitata dallo zio Piero alla nipotina Maria (“Ombretta sdegnosa / del Missipipì / non far la ritrosa / e baciami qui”),⁴ tratta da *La pietra del paragone* di Luigi Romanelli e messa in musica da Gioacchino Rossini, con modificazione dell’ultimo verso (“Ma resta un po’ qui”);⁵ o all’altro esplicito richiamo al rossiniano *Barbiere di Siviglia* (libretto di Cesare Sterbini), quando Franco e Luisa in barca al chiaro di luna sono salutati dagli amici (“Buona sera / miei signori, / buona sera, / buona sera”) e in risposta “dalla terrazza” si grida “Bene, don Basilio! – Bravo il fagotto!”⁶, chiara eco di “Buona sera, mio signore, / pace, sonno e sanità. / (maledetto seccatore!) / presto, andate via di qua”.⁷

¹ “Alle sue vision quasi è divina”: cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, edizione critica a cura di T. Piras, Venezia, Marsilio, 2014, cit., p. 391.

² Cfr. *ivi*, p. 214.

³ “Caron dimonio, con occhi di bragia”: cfr. *ivi*, p. 143.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 247.

⁵ Cfr. L. Romanelli, *La pietra del paragone*, in *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di M. Beghelli e N. Gallino, Milano, Garzanti, 1991, p. 116 (I, viii).

⁶ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 269.

⁷ Cfr. C. Sterbini, *Almaviva o sia L’inutile precauzione [Il Barbiere di Siviglia]*, *ivi*, p. 361 (II, iv).

Altre citazioni esplicite, che abbondano nel testo, si riferiscono a maestri di musica (Federico Kalkbrenner),⁸ a compositori (Vincenzo Bellini e Ludwig van Beethoven),⁹ a cantanti d'opera (Giulia Grisi, Giuditta Maria Costanza Pasta e Maria Malibran),¹⁰ a pittori (anonimi ma caratterizzati alla maniera di Francesco Morone e di Carlo Dolci),¹¹ a filosofi (Aristotele e San Tommaso),¹² a storiografi (Cesare Cantù),¹³ a scrittori di letteratura religiosa (l'abate Giuseppe Barbieri)¹⁴ e a personaggi biblici (Ismaele, David e Manasse).¹⁵

⁸ Si veda A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 152.

⁹ Si veda *ivi*, p. 166. Di Beethoven è anche menzionata la sonata per pianoforte n. 15 in re maggiore: si veda *ivi*, p. 379.

¹⁰ Fogazzaro ricorda le tre celebri cantanti liriche della prima metà dell'Ottocento per caratterizzare la bella voce da cantante lirica di Luisa: "Luisa non aveva mai studiato il canto ma possedeva una dolce voce di mezzo soprano, un orecchio perfetto e cantava molte arie d'opera imparate da sua madre che aveva udito la Grisi, la Pasta, la Malibran durante l'età d'oro dell'opera italiana" (cfr. *ivi*, p. 268). E Luisa intona i versi centrali della celeberrima aria di *Anna Bolena*, cantata dalla protagonista impazzita dopo la sentenza di condanna del fratello e del suo amico Percy: "Cantò l'aria di Anna Bolena: 'Al dolce guidami / Castel natio'" (cfr. *ibidem*). Gaetano Donizetti è ricordato anche in un altro luogo per la tragedia lirica *Marin Faliero* (si veda *ivi*, p. 390).

¹¹ Si veda *ivi*, p. 166.

¹² Aristotele è citato nella forma dialettale lombarda "Aristòtel" che si presta al gioco di parole con "tòtel" in una battuta dello zio Piero rivolta a un serio Gilardoni: "La filosofia, caro professore' interloquì lo zio, solennemente 'l'è tutta in Aristòtel; quel che te pòdet avè, tòtel'" (cfr. *ivi*, p. 259). Per San Tommaso si veda *ivi*, p. 378.

¹³ Si veda *ivi*, p. 338.

¹⁴ Si veda *ivi*, p. 446.

¹⁵ A questi personaggi autorevoli sono riferiti alcuni tratti del carattere e della condotta di Franco. Cfr. *ivi*, p. 254 ("Franco, sulla terrazza, annaffiava i vasi di pelargoni, pieno il cuore e il viso di contentezza affettuosa come se versasse da bere ad Ismaele nel deserto") e pp. 379-380 ("si trovò impacciato come David nell'armatura di Saul [...] Riconobbe che non era nato per filosofare in nessun modo [...] il Padovano [...] udito recitarsi da lui, come a riprova di precedenti confessioni, questo brano di lettera, gli disse: 'ciò, la par l'orazion de Manasse re di Giuda'").

1. *“I promessi sposi”*

Piccolo mondo antico è stato più volte accostato ai *Promessi sposi* per la struttura narrativa e per i numerosi echi delle pagine manzoniane.¹⁶ Entrambi i romanzi sono ambientati in Lombardia in un periodo storico preciso e narrano di traversie matrimoniali, ma evidenti sono pure le differenze: se la vicenda di Renzo e Lucia si svolge in un passato remoto, descrivendo la dominazione spagnola tra il 1628 e il 1630 dal punto di vista del popolo minuto, la storia di Franco e Luisa si colloca nel passato prossimo e nasce dalla memoria dell'autore, che rievoca le origini della madre Teresa (nata a Oria in Valsolda) e l'impegno patriottico del padre Mariano (combattente anti-austriaco nell'assedio di Vicenza del 1848 e costretto all'esilio a Torino). Inoltre, se i protagonisti di Manzoni si sposano solo alla fine del romanzo, fortificati nel loro amore dalle peripezie che hanno vissuto, quelli di Fogazzaro si sposano subito, seppure segretamente, ma sono divisi da incomprensioni insanabili e dal dolore straziante per la morte della figlia.

Anche la rappresentazione dell'amore è ideologicamente diversa nei due romanzi ed è Fogazzaro stesso a discuterne, prima in due conferenze del 1887, poi nel discorso *Un'opinione di Alessandro Manzoni*. Lo spunto per riflettere sulla liceità, sui modi e sull'opportunità di rappresentare in arte l'amore gli era stato fornito da un discorso del 1886 di Ruggero Bonghi, che aveva letto e commentato una pagina inedita dei *Promessi sposi* presente solo nel manoscritto del *Fermo e Lucia*. In questa pagina

¹⁶ Sui punti di contatto e sulle differenze tra *I promessi sposi* e *Piccolo mondo antico* si veda G. Bárberi Squarotti, *La tecnica narrativa di “Piccolo mondo antico”*, in Antonio Fogazzaro. *Le opere i tempi (Atti del Convegno Internazionale di studio di Vicenza, 27-28-29 aprile 1992)*, a cura di F. Bandini e F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1994, pp. 123-156; F. Fido, *I “Promessi sposi” come sottotesto in alcuni romanzi dell'Ottocento*, in *“Italica”*, LXI, 1984, pp. 96-107.

Manzoni, disputando con un personaggio immaginario, giustifica la sua scelta di non descrivere nel suo romanzo l'amore fra Renzo e Lucia, ("Questa vostra storia [...] non descrive i principj, gli aumenti, le comunicazioni del loro affetto, insomma non li dimostra innamorati")¹⁷ affermando che l'amore non si deve mai rappresentare per non eccitare l'animo dei lettori a questa passione:

"[...] l'amore è necessario a questo mondo: ma ve n'ha quanto basta, e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo; e che col volerlo coltivare non si fa altro che farne nascere dove non fa bisogno. Vi hanno altri sentimenti dei quali il mondo ha bisogno e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi; come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di sé stesso [...]"¹⁸

Fogazzaro decide di replicare sebbene abbia "per Manzoni la venerazione più profonda", convinto che tale opinione sia "utterly falsa"¹⁹ e che non sia neppure difficile dimostrarlo. Con passione e attraverso un'elucubrata argomentazione fitta di citazioni letterarie e filosofiche, egli sostiene che il tema erotico è sempre stato al centro degli interessi degli artisti, anche se con esiti deprecabili quando limitato alla sola bestialità, perché l'amore non ha come unico scopo la conservazione della specie:

"[...] è una forza che ha origine dalla stessa Potenza superiore da cui ha origine la vita, una forza che afferra tutto l'uomo, che non solo gli precipita il corso del sangue, il moto dell'istinto e l'impeto della volontà, ma che trasforma pure ed esalta i suoi pensieri e i suoi sentimenti con l'idea di una felicità superiore a quante ne ha prima concepite e desiderate."²⁰

¹⁷ Cfr. A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, introduzioni di S. Romagnoli e L. Toschi, Firenze, Sansoni, 1985, p. 72.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. A. Fogazzaro – E. Starbuck, *Carteggio (1885-1910)*, a cura di L. Morbiato, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000, p. 176 (lettera del 17 dicembre 1886).

²⁰ A. Fogazzaro, *Un'opinione di Alessandro Manzoni*, in Id., *Discorsi vicentini*, a cura di F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1992, p. 75.

Due persone che si amano condividono infatti un solo fine e diventano un'unica persona:

“ [...] *unum fieri cum eo quod amat*: la sublime unità ideale di due esseri umani; una tale unità che dentro i limiti delle perfezioni terrestri li completa; che impronta le azioni di ciascuno con i più retti pensieri, con i più generosi sentimenti d'entrambi [...] che dona una felicità eccelsa, superiore a tutte le altre puramente terrestri, inaccessibile, nella sua sommità, a qualunque sventura, simile in questo, benché inferiore, a quella che l'uomo può trovare nel suo contatto interno con Dio; una tale unità finalmente che aspira di sua natura ad essere completa ed eterna, e quindi move il cuore dell'uomo ai desideri arcani della seconda vita, sì che nel mistero di questo palpito il moto dell'affetto umano diventa moto di altri sentimenti più elevati, di tutti i sentimenti che ne congiungono all'infinito.”²¹

Piccolo mondo antico, allora, fin dalle prime battute è il tentativo di “rappresentare un ideale d'amore nel matrimonio”,²² anche se l'unione di Franco e Luisa non rappresenta la fusione di due anime che si elevano e sopravvivono nell'ultraterreno (come accade ai protagonisti dell'altro romanzo *Il mistero del poeta*), ma all'opposto rimane confinata nella sfera mondana ed è minacciata dal fallimento, con gli innamorati che si perdono e si ritrovano solo dopo un'atroce esperienza del dolore.²³

Se Fogazzaro, scrivendo *Piccolo mondo antico*, parte da presupposti ideologici diversi da quelli manzoniani, la memoria dei *Promessi sposi* è tuttavia riconoscibile in alcuni episodi che coinvolgono il protagonista in decisioni cruciali. Pensiamo innanzitutto a Franco, che ha ignorato le

²¹ Ivi, pp. 75-76.

²² Cfr. A. Fogazzaro – E. Starbuck, *Carteggio (1885-1910)*, cit., p. 213 (lettera del 13 maggio 1888). Per Fogazzaro una delle forme storiche dell'amore è proprio il matrimonio, nato in tempi remoti e sviluppatosi lentamente verso una perfezione che è ancora *in mente Dei*: “la forma monogama è l'ultima di una lunga evoluzione, che questa evoluzione continuerà nell'avvenire, perfezionando la monogamia, sopprimendo l'adulterio [...] che i sentimenti elevati i quali ora accompagnano questa unione, sconosciuti agli uomini primitivi, si eleveranno ancor più” (cfr. A. Fogazzaro, *Un'opinione di Alessandro Manzoni*, cit., p. 77).

²³ In *Piccolo mondo antico*, sempre ad esplicita distanza delle posizioni manzoniane, c'è anche l'amore passionale e subitaneo del maturo Beniamino Gilardoni per la bella e giovane Ester: si veda Id., *Piccolo mondo antico*, cit., pp. 401-406.

minacce della nonna e l'ha sfidata sposando segretamente Luisa, recandosi dopo le nozze a casa dell'amico Gilardoni per trascorrervi la notte. Non è rimasto accanto a Luisa perché il matrimonio sarebbe stato valido solo dopo la messa mattutina, e non è fuggito a Lugano (come nella prima redazione del romanzo) perché la soluzione avrebbe troppo ricalcato da vicino la fuga di Renzo. Gilardoni accoglie Franco e chiede notizie della cerimonia, venendo a sapere che in un accesso del suo male la madre della sposa ha mormorato frasi deliranti circa una lettera. In preda all'agitazione, poco dopo egli rivela al giovane che la lettera è il testamento del nonno di Franco, distrutto dalla vedova e conservatosi avventurosamente:

“Non erano passati cinque minuti quando fu picchiato all'uscio e subito entrò precipitosamente, senza lume, il professore dicendo: ‘insomma sono qui!’ ‘Cosa c'è?’ esclamò Franco. ‘Mi rincresce che ho spento.’ Si sentì in pari tempo le braccia del buon Beniamino intorno al collo, la sua barba, la canfora e la voce sul viso.

‘Caro caro caro caro don Franco, io ho un peso enorme sul cuore, non volevo parlarle adesso, volevo lasciarla quieto ma non posso, non posso, poss no, poss no, poss no!’

‘Ma parli, si quieti, si quieti!’ disse Franco sciogliendosi dolcemente da quell'abbraccio.

Il professore lo lasciò e si portò le mani alle tempie gemendo: ‘oh che animale, che animale, che animale! Potevo ben lasciarlo tranquillo, potevo ben aspettare domani! o posdomani! Ma oramai è fatta, è fatta.’

Afferrò le mani di Franco. ‘Creda, avevo cominciato a spogliarmi quando mi ha preso come una vertigine e lì, andiamo, metti su da capo la vesta, e via, corri qua come un matto, senza lume! Nella furia ho persino rovesciato la scodella dell'acqua sedativa!’

‘Accendiamo il lume?’ chiese Franco.

‘No no no! Meglio parlare al buio, meglio parlare al buio! Guardi, mi metto persino qui, io!’ Andò a sedere al suo scrittoio fuori del chiaror debole ch'entrava dalla finestra, e parlò. Parlava sempre nervoso e disordinato; figurarsi adesso con l'agitazione che aveva in corpo.

‘Comincio, neh? Chi sa cosa dirà, caro don Franco! Tutte chiacchiere inutili, queste; ma cosa vuole, là, pazienza. Comincio dunque; di dove comincio? Ah signore, vede che bestia sono che non so nemmeno più dove cominciare? Ah, quell'allucinazione! Sì, Le ho detto una bugia poco fa, posso benissimo sospettare l'origine di quell'allucinazione. Si tratta d'una lettera, proprio d'una lettera che io ho fatto vedere due anni sono alla signora Teresa. Una lettera del povero don Franco Suo nonno. Bene, adesso cominciamo dal principio. [...]’²⁴

²⁴ Ivi, pp. 200-201.

Il ritmo serrato del dialogo, il febbrile turbamento del vecchio Gilardoni e, sullo sfondo, questo segreto che dovrebbe rimanere tale, evocano con precisione l'inquietudine di don Abbondio nel primo capitolo del romanzo manzoniano; il ritorno a casa dopo la minaccia dei bravi, la decisione di non rivelare lo sciagurato incontro a Perpetua, l'ansia che lo induce a narrare l'accaduto:

“Il fatto sta che don Abbondio aveva forse tanta voglia di scaricarsi del suo doloroso segreto, quanta ne avesse Perpetua di conoscerlo; onde, dopo aver respinti sempre più debolmente i nuovi e più incalzanti assalti di lei, dopo averle fatto più d'una volta giurare che non fiaterebbe, finalmente, con molte suspensioni, con molti ohimè, le raccontò il miserabile caso. Quando si venne al nome terribile del mandante, bisognò che Perpetua proferisse un nuovo e più solenne giuramento; e don Abbondio, pronunziato quel nome, si rovesciò sulla spalliera della seggiola, con un gran sospiro, alzando le mani, in atto insieme di comando e di supplica, e dicendo: – per amor del cielo!”²⁵

Analogamente, il celeberrimo “Addio, monti” di Lucia, dopo che è stata impedita la celebrazione del matrimonio con Renzo:

“Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio!”²⁶

ricorda per atmosfera e andamento sintattico l'angosciato addio di Franco alle piante del suo giardino prima della partenza per Torino (con un'eco supplementare della carducciana *Davanti San Guido*):

²⁵ A. Manzoni, *I romanzi*, 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, vol. II, t. II: *I promessi sposi* (1840), pp. 28-29 (I).

²⁶ Ivi, p. 163 (VIII).

“E adesso voglio salutare anche voialtre.”

Voialtre erano le sue piante, gli aranci amari, l'*olea sinensis*, il nespolo del Giappone, il *pinus pinea* che verdeggiavano a giusti intervalli lungo il viale diritto, fra le aiuole degli erbaggi e il lago: erano i rosai, e capperi, le agavi che uscivano a pender sopra l'acqua dai fori praticati nel muro. Tutte piccole vite ancora; il colosso della famiglia, il pino, non misurava tre metri; piccole, pallide vite che parevano sonnacchiare nel pomeriggio invernale. Ma Franco le vedeva nell'avvenire come le aveva pensate piantandole col suo fine sentimento del grazioso e del pittoresco. Ciascuna portava in sè una intenzione di lui. [...] Addio, addio! Pareva a Franco che le pianticelle gli rispondessero tristemente: perchè ci lasci? Che sarà di noi? Tua moglie non ci ama come te.”²⁷

Anche il ritorno di Franco in Valsolda, dopo un telegramma che esige la sua presenza perché la bambina è “malata gravemente”,²⁸ richiama una famosa pagina manzoniana: la fuga di Renzo dall'osteria di Gorgonzola verso l'Adda. Sia Renzo che Franco sono ricercati dalle guardie e obbligati a viaggiare di notte per raggiungere la meta, percorrendo sentieri poco battuti e attraversando luoghi inospitali, fra gli inquietanti echi della natura. Renzo avanza in un bosco, che si anima al chiaror della luna:

“Cammina, cammina; arrivò dove la campagna coltivata moriva in una sodaglia sparsa di felci e di scope. Gli parve, se non indizio, almeno un certo qual argomento di fiume vicino, e s'inoltrò per quella, seguendo un sentiero che l'attraversava. Fatti pochi passi, si fermò ad ascoltare; ma ancora invano. [...] A poco a poco, si trovò tra macchie più alte, di pruni, di quercioli, di marruche. Seguitando a andare avanti, e allungando il passo, con più impazienza che voglia, cominciò a veder tra le macchie qualche albero sparso; e andando ancora, sempre per lo stesso sentiero, s'accorse d'entrare in un bosco. Provava un certo ribrezzo a inoltrarvisi; ma lo vinse, e contro voglia andò avanti; ma più che s'inoltrava, più il ribrezzo cresceva, più ogni cosa gli dava fastidio. Gli alberi che vedeva in lontananza, gli rappresentavan figure strane, deformi, mostruose; l'annoiava l'ombra delle cime leggermente agitate, che tremolava sul sentiero illuminato qua e là dalla luna; lo stesso scrosciar delle foglie secche che calpestava o moveva camminando, aveva per il suo orecchio un non so che d'odioso.”²⁹

²⁷ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., pp. 349-350. Cfr. G. Carducci, *Davanti San Guido*, in Id., *Poesie 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1955, p. 687 (17-19): “Bei cipressetti, cipressetti miei, / Fedeli amici d'un tempo migliore, / Oh di che cuor con voi mi resterei”.

²⁸ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 396.

²⁹ A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., pp. 328-329 (XVII).

Franco attraversa faticosamente un paesaggio di montagna, mentre i suoni un tempo familiari si trasformano in oscure minacce:

“Si ripose in cammino. Gli occorreva ora dare tutta la sua attenzione al sentiero per non smarrirlo, per non precipitare. I campicelli di Gandria finiscono presto. Poi vengono fratte folte, pendenti sopra il lago, valloncelli franosi, mascherati dal bosco, che ruinano diritti al basso. In quei passaggi Franco era costretto di menar le braccia alla cieca per abbrancar un ramo, poi un altro, cacciar il viso nel fogliame che almeno aveva l’odore della Valsolda, trascinarsi di pianta in pianta, tastar coi piedi il suolo, non senza terrori di sprofondare, cercar le traccie del sentiero. Il suo fardello era piccino ma pure gli dava impaccio. E gli dava noia quello stormir delle frasche al suo passaggio; gli pareva che dovesse udirsi lontano, sui monti e sul lago, nel silenzio religioso della notte. Allora si fermava e stava in ascolto. Non udiva che il remoto rombo della cascata di Rescia, qualche lungo ululato di allocchi nei boschi di là del lago e talvolta giù nel profondo, sull’acqua, un secco tocco, Dio sa di che.”³⁰

Non a caso, allora, il palinsesto manzoniano di *Piccolo mondo antico* si rivela anche in una lunga serie di precise coincidenze linguistiche ed espressive, che rimandano ad altrettanti luoghi dei *Promessi sposi*. Così la “bellezza, languente ma non ancora spenta” di Donna Eugenia richiama la “bellezza velata e offuscata, ma non guasta” della madre di Cecilia;³¹ il cuore di Luisa che le “martella a furia” durante la perquisizione rimanda al “martellar che fa il povero cuore di Lucia” prima del matrimonio di sorpresa;³² i gendarmi sono “satelliti” che controllano Franco come quelli che stanno “a’ fianchi” di Renzo nell’osteria;³³ la battuta proverbiale di Pasotti (“Il diavolo non sarà poi forse tanto brutto!”) ripropone quella di Agnese a Renzo e Lucia (“il diavolo non è brutto quanto si dipinge”);³⁴ la

³⁰ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 426.

³¹ Cfr. ivi, p. 156 e A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 661 (XXXIV).

³² Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 293 e A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 141 (VIII).

³³ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 294 e A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 302 (XV).

³⁴ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 355 e A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 49 (III).

collera di Pedraglio che esce “dai gangheri” rinvia a quella di don Rodrigo, “così irritato, così fuor de’ gangheri”;³⁵ la digestione dello zio Piero che “rimane all’albergo per il suo solito chilo” ricorda quella ben diversa dello “sventurato vicario” manzoniano che fa “un chilo agro e stentato d’un desinare biascicato senza appetito”.³⁶

2. Giusti e altra letteratura patriottica

Collocato storicamente nel periodo che precede la seconda guerra d’Indipendenza, *Piccolo mondo antico* contiene alcuni richiami alla letteratura patriottica e liberale ottocentesca, quasi sempre funzionali ai dettami morali e pedagogici di Fogazzaro. I poeti e gli scrittori citati esplicitamente illustrano spesso il carattere e la cultura dei personaggi, a cominciare dal protagonista.

Franco, prototipo dell’uomo colto di fine Ottocento, dedito all’*otium studiorum*, ama leggere romanzi d’appendice a sfondo sociale, come “i primi due volumi dei *Mystères du peuple*” presi in prestito all’amico Gilardoni e “divorati avidamente in pochi giorni”.³⁷ I *Mystères du peuple, ou Histoire d’une famille de prolétaires à travers les âges* di Eugène Sue, pubblicati a dispense irregolarmente fra il 1849 e il 1856, sono un’opera di forte impegno politico in chiave socialista e anticlericale, fin dall’inizio energicamente ostacolata dalla censura. Ma Franco è anche autore in proprio di versi satirici, apertamente modellati sull’esempio di Giuseppe Giusti:

³⁵ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 452 e A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 359 (XVIII).

³⁶ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 493 e A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), cit., p. 253 (XIII).

³⁷ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 308.

“Franco aveva la passione della poesia ed era poeta vero nelle squisite delicatezze del cuore; come scrittore di versi non poteva dirsi che un buon dilettante senza originalità. I suoi modelli prediletti erano il Foscolo e il Giusti; li adorava veramente e li saccheggiava entrambi, perchè l’ingegno suo, entusiasta e satirico a un tempo, non era capace di crearsi una forma propria, aveva bisogno d’imitare. [...] Frugando fra le sue carte per cercarvi non so cosa, gli vennero alle mani i seguenti versi dedicati a un tale di sua e nostra conoscenza, che rilesse con piacere e ch’io riferisco per saggio del suo stile satirico:

Falso occhio mobile,
mento pelato,
lingua di vipera,
cor di castrato,

brache policrome,
bisunto saio,
maiuscolissimo
cappello a staio,

ecco l’immagine
del vil Tartufo
che l’uman genere
e il cielo ha stufo.

Il Giusti e la passione d’imitarlo³⁸ erano quasi soli in colpa di tanta bile, perchè davvero Franco non ne aveva nel fegato una così gran dose. Aveva collere pronte, impetuose, fugaci; non sapeva odiare e nemmeno risentirsi a lungo contro alcuno.”³⁹

Questi versi ritraggono il malevolo spione Pasotti al soldo della nonna di Franco, “sagace Tartufo, curioso per natura come un bracco che va fiutando tutte le puzze, ficcando il muso in tutti i buchi e strofinandolo a tutti i calzoni”.⁴⁰ L’andamento ritmico s’ispira chiaramente al *Brindisi di Girella*, col suo ironico elogio del voltagabbana:

“Quante cadute
si son vedute!
Chi perse il credito,
chi perse il fiato,

³⁸ “Già, Lei, col Suo Giusti!”, lo rimproverano a Torino i colleghi giornalisti, rinfacciando la “forma troppo classica” e i “modi toscani” della sua prosa. Cfr. *ivi*, pp. 390-391.

³⁹ *Ivi*, pp. 163-164

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 207.

chi la collottola
e chi lo Stato.
Ma capofitti
cascaron gli asini;
noi valentuomini
siam sempre ritti,
mangiando i frutti
del mal di tutti".⁴¹

Giusti è citato esplicitamente anche per irridere la scarsa sensibilità poetica e l'insufficiente preparazione culturale di Pasotti, in occasione della sua indagine sul presunto matrimonio di Franco e Luisa. Tra gli interrogati, il professor Gilardoni è sorpreso dalla visita dell'investigatore e cerca di nascondere

“ [...] un libro proibito dal Governo [...] un Giusti, stampato colla falsa data di Bruxelles, anzi di *Brusselle* e con il titolo 'Poesie italiane tratte da una stampa a penna'. In un angolo del frontespizio si leggeva scritto per isghembo: 'Mariano Fornic'. Non occorre l'acume di Pasotti per indovinar subito in quel nome eteroclito l'anagramma di Franco Maironi.”⁴²

Il titolo ossimorico e tuttavia in commercio (nel 1844 a insaputa di Giusti erano state pubblicate a Lugano con questo titolo alcune poesie), il nome anagrammato del proprietario, il falso luogo di edizione, sono indizi che avrebbero dovuto mettere in allarme il funzionario del governo austriaco sulle opinioni politiche liberali e sulle possibili attività sovversive del professore. Il “sagace Tartufo” è invece così ignorante e poco avvezzo a leggere poesia da concedere al libro soltanto “una curiosa occhiata”, limitandosi a sorridere “tra l'ammirazione e la beatitudine, ai monti, al lago, al cielo”.⁴³

⁴¹ G. Giusti, *Poesie*, con biografia, commenti e note di C. Romussi, Milano, Sonzogno, 1899, p. 168 (163-174).

⁴² A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., pp. 215-216.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 216.

Giusti è del resto presente con alcuni *hapax* anche nella lingua dell'appassionata corrispondenza epistolare tra Franco e Luisa, sorta di cronaca della vita quotidiana valsoldese e torinese. Il termine “croato”⁴⁴ per esempio, usato da Luisa per definire i rozzi soldati dell'Impero austro-ungarico, richiama la descrizione che giustiana di *Sant'Ambrogio*:

“Entro, e ti trovo un pieno di soldati,
di que' soldati settentrionali,
come sarebbe Boemi e *Croati*,
messi qui nella vigna a far da pali
[...]
A dura vita, a dura disciplina,
muti, derisi, solitarî stanno,
strumenti ciechi d'occhiuta rapina
che lor non tocca e che forse non sanno:
e quest'odio che mai non avvicina
il popolo lombardo all'alemanno”.⁴⁵

Analogamente il “caiserlicchio”⁴⁶ di Franco per ‘imperiale’ riecheggia il ritornello del *Brindisi di Girella*:

“Viva Arlecchini
e burattini
e pasticcini;
viva le maschere
d'ogni paese,
Gennaro, Kaiserlicchio e il Piemontese”.⁴⁷

La drammatica corrispondenza fra gli sposi è modellata sulle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e non mancano accenni anche puntuali, come quell’“inferrajuolato sino agli occhi” (Gilardoni “alle cinque della mattina,

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 387.

⁴⁵ G. Giusti, *Poesie*, cit., p. 327 (17-20 e 81-86). Sottolineatura nostra.

⁴⁶ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 392.

⁴⁷ G. Giusti, *Poesie*, cit., p. 167 (121-126).

in Milano”)⁴⁸ che ricorda Jacopo “inferraiulato sino agli occhi”.⁴⁹ Un preciso dettaglio biografico foscoliano (il famoso *Digamma cottage* londinese del poeta) è del resto citato a proposito di Gilardoni, che si è ritirato in Valsolda e ha investito parte dei suoi averi in “un gingillo di villetta che egli chiamava per la sua forma ‘pi greco’ a immagine del digamma di Ugo Foscolo”.⁵⁰ Nel romanzo viene inoltre ricordato uno dei biografi di Foscolo, Luigi Carrer, quando il protagonista recita una sua poesia per quietare la figlia Maria:

“ ‘Contami una storia, papà.’

Egli si provò ma non aveva la fantasia né l’arte di Luisa e s’imbarazzò presto. ‘Oh papà’ disse Maria con l’accento della compassione ‘tu non sai raccontar le storie.’

Questo lo umiliò. ‘Senti, senti’ rispose, e si mise a recitare una ballata di Carrer:

Al bosco nacque, povera bambina,
Gerolimina,

rifacendosi, dopo quattro strofe che ne sapeva, sempre da capo, con intonazioni sempre più misteriose e abbassando via via la voce in un bisbiglio inarticolato, fino a che Ombretta Pipì, cullata dal metro e dalla rima, entrò con essi nel mondo dei sogni.”⁵¹

Le ballate del veneziano Carrer, ispirate alla tradizione popolare, ottennero grande favore dal pubblico per la facile musicalità e la spontanea fantasia; qui Fogazzaro ricorda i primi versi di *Ierolimina*:

“Al bosco nacque povera bambina
Ierolimina.

⁴⁸ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 330. Anche questo è un *hapax*.

⁴⁹ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1817), in Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Edizione critica a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 328.

⁵⁰ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 196. Nello stesso passo il professore, con i suoi “libri mistici” e “trattati di negromanzia”, pare “seduto in aria [...] come un mago” e ricorda l’immagine di Socrate nelle *nuvole* di Aristofane. Cfr. *ivi*, p. 197.

⁵¹ *Ivi*, pp. 369-370.

Nuda i parenti suoi l'hanno lasciata
 dov'era nata.
 L'ésca un'usignoletta le portava
 e la baciava.
 Baciava ad or ad or l'usignoletta
 la bimbetta".⁵²

Nel romanzo di Fogazzaro compare anche un'allusione alla poesia di Aleardo Aleardi, come quando l'amico Pedraglio, alludendo scherzosamente alle prigioni austriache, "osserva che alla peggio a Josephstadt o a Kufstein si viveva più a buon mercato e più virtuosamente che a Torino";⁵³ con rinvio probabile ai versi aleardiani *A un lombardo che partiva dalle prigioni di Josephstadt* (dove il poeta soggiornò realmente durante la seconda guerra d'Indipendenza).⁵⁴ Ma sono i *Canti* leopardiani a ispirare certamente i versi elegiaci che Franco dedica a Luisa:

"Ove l'aëreo tuo pensile nido
 una balza ventosa incoronando
 ride alla luna ed ai cadenti clivi
 ch'educan uve a la tua mensa e rose
 al capo tuo, purpurëi ciclami
 a me, sogni e fragranze, o mia Luisa,
 da l'orror di quest'ombre ti figura
 l'amoroso mio cor. Tacita siedì
 e da l'alto balcon già non rimiri
 le bianche plaghe d'occidente, i chiari
 monti ed il lago vitrëo, sereno,
 riscintillante a l'astro; ma quest'una
 tenebra esplori, l'aura interrogando
 vocal che va tra i mobili oleandri
 de la terrazza e freme il nome mio."⁵⁵

In *Piccolo mondo antico* i riferimenti espliciti alla letteratura risorgimentale sono rari per espressa volontà dell'autore, che in una lettera

⁵² L. Carrer, *Ballate*, in Id., *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1859, p. 54.

⁵³ Cfr. A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 450.

⁵⁴ Si veda A. Aleardi, *Canti scelti*, Introduzione e note di L. Grilli, Torino, U.T.E.T., 1924, p. 255,

⁵⁵ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., pp. 164-165.

del 27 febbraio 1885 all'amica Felicita Buchner dichiara la sua contrarietà a far entrare nel romanzo la storia recente, soprattutto quella mazziniana:

“Prendendo l'epoca tra il '48 e il '59 bisognava accennarvi in modo da non far credere che la politica possa entrare nel romanzo dove non la voglio, stavolta, che come un mezzo d'arte. [...] Vede, bisogna avvertire subito il pubblico che non si aspetti niente di simile a *Daniele Cortis*.”⁵⁶

In *Daniele Cortis*, infatti, l'elemento amoroso è fittamente intrecciato a quello politico, il protagonista milita tra le fila dei conservatori ma vorrebbe la monarchia alleata della Chiesa per un programma di riforme sociali. Questa assenza della politica in un romanzo comunque ispirato al Risorgimento è stata probabilmente una scelta coraggiosa, soprattutto se si tiene presente l'impegno patriottico del padre del romanziere e il clima che circondava il giovane Antonio.⁵⁷ Almeno una volta, comunque, *Piccolo mondo antico* evoca Giuseppe Mazzini senza nominarlo,⁵⁸ associandolo al cruscante veronese Antonio Cesari per sottolineare ironicamente l'ignoranza delle guardie austriache durante una perquisizione:

“Intanto l'aggiunto entrò in uno stanzino dov'erano parecchi libri, trovò un'opera stampata a Capolago col titolo 'Scritti letterari di un italiano vivente' e domandò: 'chi è questo italiano vivente?' 'Il padre Cesari' rispose Franco, audacemente. L'altro, ingannato da quella prontezza e da quel nome di frate, si diede l'aria dell'uomo colto, disse: 'ah conosco!' ripose il libro, e chiese dove dormisse l'ingegnere in capo.”⁵⁹

⁵⁶ Citata in T. Gallarati Scotti, *La vita di Antonio Fogazzaro. Dalle memorie e dai carteggi inediti*, Introduzione di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1982, p. 263.

⁵⁷ Si veda A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, a cura di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 149-150 (il commento del curatore).

⁵⁸ Gli *Scritti letterari di un italiano vivente* furono composti da Mazzini durante l'esilio londinese e pubblicati a Lugano nel 1847.

⁵⁹ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 292.

Ed è significativo che il romanzo si chiuda con un'ultima citazione della letteratura patriottica, mentre Luisa e lo zio Piero attraversano il lago insieme ai soldati richiamati alle armi in vista della nuova guerra. I versi, citati a memoria,⁶⁰ sono quelli del popolare inno *Il volontario parte per la guerra della indipendenza*, composto a Firenze da Carlo Alberto Bosi la sera del 20 marzo 1848 in occasione della partenza del primo battaglione di volontari:

“Erano militari richiamati alle bandiere, venuti al battello con due grandi barche. Altre barchette portavano donne, bambini, vecchi, che salutavano e piangevano. I soldati, la maggior parte bersaglieri, bei giovinotti allegri, rispondevano ai saluti, gridando: ‘Viva l'Italia!’, promettevano regali da Milano [...] Grida, sventolar di fazzoletti e poi un canto, un canto potente di cinquanta voci gagliarde:

Addio, mia bella, addio,
l'armata se ne va.”⁶¹

⁶⁰ La prima strofa recita: “Io, vengo a dirti addio, / l'armata se ne va; / e non andassi anch'io / sarebbe una viltà!”. Cfr. C. A. Bosi, *Versi e canti popolari d'un fiorentino*, Firenze, Cammelli, 1859, pp. 12-13.

⁶¹ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 488.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS



RECENSIONE / REVIEW

***Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*, edited by Giuliano di Bacco and Yolanda Plumley, Volume Two: Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, pp. 260, £ 75,00**

This awaited second volume of *Citation, Intertextuality and Memory* confirms the high level of scholarship of the first volume and its ability to challenge readers by opening new perspectives and offering them new fields to till and to harvest from. Focusing on the Middle Ages, the twelve essays of which the book is made can be divided into four groups, respectively dealing with history, music, literature and art (namely, drawing and sculpture); but let us immediately say that one the merits of this second volume (as it already was of the first one) is that it breaks down the concept itself of clear boundaries between the various fields of culture; and that it forwards the idea of studying citation as a means to go beyond research of mere sources to develop *source studies* which can highlight the very mechanisms involved in drawing on an older text or musical piece to create something which may be, at the same time, an act of homage and an act of defiant recreation.

A quote from Lina Bolzoni's essay on Dante can be a good way of introducing readers to the Medieval world presented in the book:

“There are many things about memory that we have forgotten. In a historical period such as ours, dominated by artificial memory and the virtual reality that it has engendered, a tremendous effort is required even to imagine a different sort of world, one where the individual’s memory was cultivated, exercised and held in the highest consideration”¹

Here is another quotation that is useful to keep in mind before tackling the very discourse of the book; we are reminded of it by Sonja Drimmer and comes from a poem by John Lydgate, *Explication of the Pater Noster*:

“Lyke as a glenere on a large lond
among shokkys plentyvous of auctours,
thouh I were besy to gadren with myn hond,
lyk my desire, to haue founde out som flours,
the grene was repen, russet were the colours.”²

The image of the author (be he a writer or a musical composer or an illustrator) as someone who is busy “harvesting an abundant crop” holds good for all the authors dealt with in the pages of this book, which adds new panels to the frame constructed in the first volume. As Ardis Butterfield subtly remarks in the *Introduction*, “the practice of citation in medieval culture [...] was *foundational* to any creative and indeed scholarly composition”.³ The three verbs which she uses to describe this practice are *engage*, *invoke* and *contrast*: we can see them, so to say, ‘at work’ in all the essays.

¹ L. Bolzoni, *The Impassioned Memory in Dante’s “Divine Comedy”*, in *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*, Edited by G. di Bacco and Y. Plumley, Vol. II: *Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 18.

² S. Drimmer, *Visualizing Intertextuality: Conflating Forms of Creativity in Late Medieval Author Portraits*, *ibidem*, p. 82.

³ Cf. A. Butterfield, *Introduction*, *ibidem*, p. 1. My highlighting.

Let us take the essay by Sjoerd Levelt devoted to Anglo-Latin historiographers. In his dense pages, the critic deals with historical chronicles, the development of which he follows along the line Gildas > Bede > William of Melmesbury > Henry of Huntingdon > Geoffrey of Monmouth > William of Newburgh > Gerald of Wales, ranging from the seventh to the twelfth centuries. The process discussed is one of re-organization which involves manipulation and revision, and which is able to transform actual historical data into textual data, ready to be bent to the author's purposes. As Levelt puts it: "To this purpose, they employed an array of strategies of subversive citation, including mis-appropriation, re-appropriation, mis-citation and deliberate omission".⁴

A similar mechanism is shown at work in the essay by Jenny Benham, which deals with two texts representing a peace conference, the former by the Burgundian monk Ralph Glaber (eleventh century), the latter by Walter Map (twelfth century). One of Benham's remarks is that "Medieval authors were usually not engaged in reportage but rather in creating highly crafted literary texts intended to aid, create or distort memories of actual events",⁵ so that the habit of citation turns the actuality of history into a fluid territory of possibilities. Historical discourse is also involved in the essay focusing on the chapel of Blanche of Navarre, a sepulchral chapel so devised as to create a network of associations fitting the personality of Blanche into a picture of heroic and dynastic echoes.⁶

The reader or viewer is always actively involved as the depositor of a memory he / she shares with the author or the artist (and of which the

⁴ Cf. S. Levelt, *Citation and Misappropriation in Geoffrey of Monmouth's "Historia Regum Britanniae" and the Anglo-Latin Historiographical Tradition*, p. 146.

⁵ Cf. J. Benham, *Walter Map and Ralph Glaber: Intertextuality and the Construction of Memories of Peacemaking*, p. 6.

⁶ See M. Keane, *Memory and Royal Identity in the Chapel of Blanche of Navarre at Saint-Denis*, *ibidem*, pp. 123-136.

author / artist is well aware). So it is in Dante's *Divine Comedy* (in the already mentioned essay by Bolzoni); so it is in the French debate poetry analysed by Emma Cayley;⁷ in the interaction between texts and the paratexts that miniatures and author portraits are.⁸ So it is in the depiction of tombs, either real (as in case of Blanche of Navarre) or imaginary (as in the case of literary tombs in Medieval romances, say by Chrétien de Troyes and Gottfried von Strassburg).⁹

Music plays a great role in the book, with essays dealing with polyphony, *contrafacta*, motets and refrains. The analysis of the polyphonic music created by Perotinus and by Oswald von Wolkenstein,¹⁰ of *contrafacta*¹¹, of the Fauvel motet¹² (with the whole of its intertwining of music, illustrations and words), and of the use of refrains enacted by Adam de la Halle¹³ illuminate the technique of citation and cross-references which draw on older texts in order to defy assumed conceptions and renovate them. In particular, in Guillaume de Machaut's *Dit*¹⁴ the level of a previous authority interacts with the writer's self to create a complex network that comprises inter-, intra- and extra-textual hints; and "far from demonstrating a lack of creativity, or individuality, Adam uses refrain quotations and the

⁷ See E. Carley, *Coming Apart at the Seams? Citation and Transvestism in Fifteenth-Century French Debate Poetry*, *ibidem*, pp. 51-66.

⁸ See S. Drimmer, *Visualizing Intertextuality: Conflating Forms of Creativity in Late Medieval Author Portraits*, *ibidem*, pp. 82-101.

⁹ See N. Howell, *Sepulchral Citation in Twelfth-Century Romance*, *ibidem*, pp. 102-122.

¹⁰ See A. M. Busse Berger, *Orality, Literacy and Quotation in Medieval Polyphony*, *ibidem*, pp. 30-50.

¹¹ See H. Deeming, *Music, Memory and Mobility: Citation and Contrafactum in Thirteenth-Century Sequence Repertoires*, *ibidem*, pp. 67-81.

¹² See T. Rose-Steel, *An Unjust and Treacherous Word: The Use of Citational Practices and Language in a Fauvel Motet*, *ibidem*, pp. 162-184.

¹³ See J. Saltzstein, *Intertextuality and Self-Representation in the Music of Adam de la Halle*, *ibidem*, pp. 185-202.

¹⁴ See R. Balton Palmer, *Centrifugal Allusion and the Centripetal Text: The Example of Guillaume de Machaut*, *ibidem*, pp. 148-161.

intertextual meanings it fosters to emphasize aspects of his authorial identity”.¹⁵

Throughout the book, we readers are thus invited to follow the (serious) game of echoes, resonances and references that become “emotionally charged, multivalent, transformative spaces”.¹⁶ It is these spaces (these books that are always “on the move”)¹⁷ that we are urged to explore, with the often repeated warning of being “cautious in seeing too much”, but with our hearts open to enjoy the metamorphosis enacted by citation, which are as living and fruitful factors inside our “memorial archive”.¹⁸

LUCA MANINI

¹⁵ Cf. J. Saltzstein, *Intertextuality and Self-Representation in the Music of Adam de la Halle*, cit., p. 186.

¹⁶ Cf. N. Howell, *Sepulchral Citation in Twelfth-Century Romance*, cit., p. 102.

¹⁷ Cf. E. Carley, *Coming Apart at the Seams? Citation and Transvestism in Fifteenth-Century French Debate Poetry*, cit., p. 51.

¹⁸ Cf. A. M. Busse Berger, *Orality, Literacy and Quotation in Medieval Polyphony*, cit., p. 32.



Recensione / Review

Antonio Liruti da Udine, *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri*, Edizione critica, Saggio introduttivo, testi con apparati e note di commento a cura di Michael Lettieri e Rocco Mario Morano, Prefazione di Giorgio Bárberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, pp. 120, € 22,00

A sei anni dall'uscita a stampa dell'edizione critica della *Camilla*,¹ tragedia di Antonio Liruti da Udine (1773-1812), Michael Lettieri e Rocco Mario Morano offrono al pubblico degli specialisti un secondo volume dedicato alla produzione lirica dell'autore friulano, in particolare ai sonetti da lui composti per commentare e celebrare le diciannove tragedie di Vittorio Alfieri. I componimenti, costruiti attraverso un serrato dialogo intertestuale con i testi dell'Astigiano, hanno conosciuto un'assai limitata fortuna critica, ascrivibile in larga parte proprio alla tradizione degli studi alfieriani. Sia pur dedicando largo spazio alle puntuali riprese contenutistiche e formali delle tragedie all'interno del *corpus* lirico, Lettieri e Morano cercano invece di valorizzare gli elementi di autonomia creativa

¹ Si veda A. Liruti da Udine, *Camilla. Tragedia*, Edizione critica, introduzione e commento a cura di M. Lettieri e R. M. Morano, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

del percorso letterario di Liruti in questa sua opera di particolarissima riscrittura.

Il volume, introdotto da Giorgio Bárberi Squarotti, si caratterizza per l'estrema chiarezza e fruibilità del contenuto: attraverso una puntuale titolazione dei paragrafi il lettore può infatti godere di una rapida visione d'insieme dell'opera, orientandosi agevolmente. L'ampio *Saggio introduttivo* affronta la cronistoria della composizione del sonetti: dal rapporto fra Liruti e Andrea Rubbi, direttore del "Mercurio d'Italia storico-letterario" e interlocutore del più giovane letterato, fino all'analisi delle differenze che intercorrono fra la prima edizione vicentina (1797) e quella londinese (1801), passando per una riflessione generale sulle scelte lirico-stilistiche del poeta. E un corposo paragrafo, vera e propria "officina"² del volume, è dedicato all'apparato critico e alla puntuale analisi filologica dei sonetti.

Nella prima parte del *Saggio* le vicende editoriali della raccolta di Liruti (genesi, varianti nell'apparato di commento, fortuna e diffusione delle edizioni a stampa) si legano strettamente alla ricostruzione degli eventi storico-politici dell'epoca e a riflessioni di ampio respiro sulle tragedie alfieriane (modelli, influenze letterarie e filosofiche, concezione poetica dell'Astigiano). Le informazioni di carattere bio-bibliografico sono invece riservate al secondo capitolo, che integra e amplia il già denso profilo pubblicato nell'edizione della *Camilla* sulla base di "documenti conservati nel 'Fondo Liruti' presso l'Archivio di Stato di Udine".³ I due studiosi non si limitano ad offrire una panoramica biografica, ma arricchiscono la loro ricostruzione con numerose fonti primarie riportate

² Cfr. M. Lettieri e R. M. Morano, *Saggio introduttivo*, in A. Liruti da Udine, *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri*, Edizione critica, Saggio introduttivo, testi con apparati e note di commento a cura di M. Lettieri e R. M. Morano, Prefazione di G. Bárberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, p. XCIX.

³ Cfr. *ivi*, p. CCXXXII.

integralmente a testo e in nota.⁴ Particolare interesse riveste in questo senso la corrispondenza fra Liruti e il suo protettore inglese Thomas Graham, che illustra esemplarmente lo stretto vincolo fra le preoccupazioni private e quelle professionali ed artistiche del poeta. Il consistente ricorso alla fonti dirette, ogni volta corredate da informatissime note critiche, rappresenta un indiscusso valore di questo volume. Ricco e articolato è poi l'elenco bibliografico delle opere di Liruti, presentato con annotazioni sulla collocazione e le caratteristiche delle differenti stampe e seguito da una lista dei repertori in cui sono registrate notizie sull'autore. L'esiguità numerica di questi ultimi mette opportunamente in rilievo l'importanza del contributo di Lettieri e Morano, giunto a colmare una lacuna negli studi.

L'edizione critica, frutto di un lavoro di collazione ampiamente documentato nella *Nota al testo*, si basa sull'edizione londinese del 1801 che “viene a coincidere” cronologicamente “con il soggiorno del Liruti a Londra e con la pubblicazione della seconda edizione della sua tragedia *Camilla*”.⁵ La trascrizione è di carattere conservativo e limita gli interventi al minimo indispensabile, “pur sempre in funzione di una moderna e intelligibile fruizione del testo”.⁶ I sonetti sono presentati con varianti in nota, mentre in appendice sono riportati i testi introduttivi e di commento all'edizione vicentina del 1797 già espunti in quella veneziana del 1800.

Il volume è una tappa importante nella ricostruzione del percorso lirico di Antonio Liruti e conferisce all'autore udinese un ruolo meglio definito nel panorama della storia letteraria italiana. Ma la pubblicazione

⁴ Citiamo per esempio la supplica della moglie Camilla Modena, indirizzata al “Senatore Gran Giudice Ministro della Giustizia del dipartimento di Passariano del Regno d'Italia”, composta a pochi giorni dalla scomparsa del marito e importante per la ricostruzione della vita professionale di Liruti; ma anche l'elogio funebre pronunciato dall'avvocato Fortunato Badoer il 3 gennaio 1813. Cfr. *ivi*, p. CCXXXIII e si veda pp. CCXLVIII-CCL.

⁵ Cfr. *ivi*, p. CCLXXVII.

⁶ Cfr. *ibidem*.

dei *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri* rappresenta anche un importante contributo allo studio della fortuna dell'autore astigiano, con ricchissimi materiali sul contesto culturale, politico e letterario dell'epoca. L'abbondante apparato di note permette una fruizione ampia dell'opera, destinata *in primis* a un pubblico di filologi e letterati ma potenzialmente accessibile, proprio grazie alle frequenti chiose, a studiosi provenienti da altri settori. Lettieri e Morano si sono addentrati nell'officina di Liruti creando, a loro volta, un laboratorio fertile e interdisciplinare, uno spazio di riflessione in cui alla perizia filologica si coniuga un'attenta ricostruzione storica, che risulta inoltre di piacevole lettura.

CATERINA BONETTI

Pubblicato *online*, Giugno 2015 / Published online, June 2015

Copyright © 2015

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall’autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.