

## Il testo dell'altro Logica del rifacimento letterario

Riccardo Stracuzzi

Pubblicato: 30 dicembre 2024

### *Abstract*

Among the various forms of literary rewriting, it is perhaps possible to identify a specific meaning of it, the *remake*, which can be useful to circumscribe in its procedural and textual constitution. To this end, it is necessary to attempt to answer some questions: what is the difference between remake and other types of rewriting? What kind of textual relationship does remake (like other similar derived texts: the *apographs*) maintain with the model text (the *antigraph*)? What different and contextual reasons, related to the literature market, drive some agents of this market to produce *remakes* and other apographic texts?

Tra le diverse forme della riscrittura letteraria è forse possibile individuare un'accezione specifica, il *rifacimento*, che può essere utile circoscrivere nella sua costituzione testuale, e quindi nei suoi principi costruttivi. Allo scopo, occorre tentare di rispondere ad alcune domande: in cosa consiste la differenza tra il rifacimento e alcune altre forme della riscrittura? Quale rapporto testuale intrattiene il rifacimento (come altri tipi di testi derivati a lui prossimi: gli *apografi*) con il suo modello (l'*antigrafo*)? Quali differenti e contestuali ragioni, in ordine al mercato letterario, spingono alcuni attori di questo mercato a produrre i rifacimenti e altri testi apografici?

**Parole chiave:** 'fabula'; intreccio; 'sequel'/'prequel'; 'spin-off'; testualità.

**Riccardo Stracuzzi:** Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
✉ [riccardo.stracuzzi@unibo.it](mailto:riccardo.stracuzzi@unibo.it)

Assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna, dov'è incaricato di insegnamento (Letteratura italiana contemporanea), fa parte del Comitato scientifico della rivista «Griseldaonline», ed è redattore dell'«Edinburgh Journal of Gadda Studies». Si è occupato principalmente di Carlo Emilio Gadda, di Ugo Foscolo, di scrittura narrativa tra Otto e Novecento, del rapporto tra ideologia e letteratura nella modernità italiana. Ha pubblicato, oltre a numerosi studi in rivista, la monografia *Il «Werther» di Foscolo. Una lettura* (Bologna, Pendragon, 2020).

Copyright © 2024 Riccardo Stracuzzi

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

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

Da qualche parte Goethe afferma a buon diritto: «Ciò che è stato formato diviene sempre di nuovo materia».<sup>1</sup>

Che cos'è questa insistenza del soggetto a riprodurre? Riprodurre che cosa?<sup>2</sup>

Non è infrequente, accostando lo studio di alcuni considerevoli e penetranti lavori critici sulla riscrittura, avvertire come essi muovano da una assunzione di base: la riscrittura è espressione di un universo di pratiche e di significati versatili e poliedrici, in cui domina la varietà dei casi, la pluralità delle figure, la molteplicità delle maniere e delle occorrenze, e dunque la complessità dei moventi, degli sviluppi e dei traguardi. La riscrittura, o *le riscritture* – come talora si preferisce scrivere, moltiplicando anche il numero grammaticale, in omaggio all'assunto di cui sopra – costituirebbe perciò un fenomeno letterario sfaccettato, ibrido, polimorfo, polisemico e perciò sfuggente o fluido, che sarebbe impossibile delimitare entro i confini di una caratteristica modale o di una tipizzazione, e che sfuggirebbe a qualunque sistematizzazione.

Sotto questo aspetto, il tratto reinventivo o, se si vuole, ri-creativo della riscrittura sembra operare a livello delle più diverse componenti della testualità in quanto tale, il che suggerisce ad alcuno che essa eluda qualunque schema rappresentativo o analitico, che in più sfidi le categorie di autorialità e di autorità (dell'autore, per l'appunto),<sup>3</sup> e insomma che vada per ciò lasciata al suo stesso proliferare universalizzante.<sup>4</sup> D'altra parte, c'è chi muove in direzione divergente da Genette (legato ai suoi tempi, e dunque all'«ansia tassonomica di [...] anni ancora improntati dallo strutturalismo»), in ordine – per esempio – alla distinzione tra parodia e pastiche, che in effetti sarebbero sostanzialmente accomunati dall'istanza ludica, e dal fatto di presentarsi in forma di «scrittura ibrida, ricca di salti e di incongruenze, in cui cultura pop, cinema, psicanalisi, pornografia si contaminano di continuo».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> G.F.W. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia* (1825-1826), a cura di R. Bordoli, Roma-Bari, Laterza, 2013<sup>2</sup>, p. 12; come appunta il curatore, qui Hegel attribuisce a Goethe una massima di Schiller.

<sup>2</sup> J. Lacan, *Il seminario*, libro IV, *L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (1954-1955), ed. it. a cura di G.B. Contri, Torino, Einaudi, 1991, p. 81 [ed. or. Paris, Seuil, 1978].

<sup>3</sup> G. Sofo, *I sensi del testo. Scrittura, riscrittura e traduzione*, Anzio (RM), Novalogos, 2018, pp. 93-124; I. Fantappiè, *Riscrittura*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 135-166: 143-145; ed. Ead., *Intertestualità e inter-autorialità. Riscritture rinascimentali di figure autoriali classiche*, in A. Juri (a cura di), *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, Atti delle Giornate di studio (Losanna, 20-21 maggio, 10 dicembre 2021), Pisa, Ets, 2023, pp. 99-113.

<sup>4</sup> G. Letissier, *Introduction*, in Id. (ed. by), *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, pp. 1-20: 4: «Rather than considering “rewrites” as offshoots of antecedent sources and analysing the hyper-textual links through categories such as difference, lack or loss, Kristeva's notion of intertextuality underscores the plural, polysemic and multidimensional, and in so doing, precludes any fixed grid of analysis». Vd. anche G. Sofo, *I sensi del testo*, cit., pp. 33-47, dove si discorre del letterario come “sistema fluido”, del quale traduzione e riscrittura concorrono a mettere in luce quell'infinita interpretabilità, in perenne moto, che non trova limite al proprio dispiegarsi.

<sup>5</sup> Così M. Fusillo, *Estetica del pastiche e intermedialità: «Povera piccina», «Between»*, VI, 2016, 12, doi 10.13125/2039-6597/2521, pp. 1-18: 2, 4 (il secondo passo, in realtà, è riferito alla ‘grafia’ concettuale di Žižek, ma vale qui come caratterizzazione del pastiche come chiave della letteratura successiva al modernismo). Anche I. Fantappiè, *Riscrittura*, cit., pp. 135-139, muove dal

In una qualche relazione con questo punto di partenza, è forse la tendenza – anch'essa non rara – a qualificare la riscrittura come istanza o campo tanto estesi da saturare il letterario in sé stesso. Boitani, per esempio, appunta che tutto «dopo l'*Iliade*, è riscrittura»; oppure che «tutto quanto è venuto dopo [la *Genesi*, la *Teogonia*, l'*Iliade* e l'*Odisea* e i miti dei tragici greci] nella letteratura occidentale si configura come ri-scrittura»,<sup>6</sup> nella stessa direzione di quanto altri sostiene.<sup>7</sup> Il che, tuttavia, suscita un problema: se tutto è riscrittura, se tutto è citazione, nulla è o l'una o l'altro. Sul punto, c'è chi cerca di ovviare all'inconveniente – meno teorico che logico – rilevando che: «A critical or descriptive concept may be useful to analyse a component of all literary texts without being a valid criterion for generic classification»; e che

that writing, as transcription of thoughts and speech (scriptural versus oral) is secondary in essence; from this point of view, the act of writing would involve no such thing as an actual beginning or novelty. Everything being pre-written, by destiny, life narrative, inner speech, conversations, or even language properties and generic constraints, all writing would be at best an “afterwit,” and all writers mere scribes.<sup>8</sup>

I due argomenti, però, non intaccano il *punctum dolens*: se tutto il letterario fosse riscrittura, vorrebbe dire che quest'ultima mancherebbe di qualunque determinazione atta a renderla un concetto, e dunque atta a descrivere (uno o più oggetti dotati di una forma e distinguibili da altri) o a criticare (per l'appunto, differenziare) alcunché. Allo stesso modo, se la scrittura si dovesse ridurre a traccia *trascritta* di una istanza che la precede (il pensiero), si vede come – in ogni caso – risulterebbe irrilevante differenziare il letterario da qualunque altra forma di produzione del testo, e anche qui si regredirebbe verso una regione del *logos* tanto astratta quanto indescrivibile.

### 1. *Pluralitas est ponenda?*

È lecito chiedersi, a questo punto, quale tratto pertinente – in ciò che sembra non possederne di troppo stringenti – appartenga alla riscrittura, nella sua materialità testuale, e per quale ragione essa, ben più di qualunque altro oggetto scrittório, debba risultare tanto sfuggente, ossia refrattaria ai tentativi di delimitarne forme e principi di concreta, operativa, fabbricazione.

Una prima risposta al quesito si può ricavare dall'esame dell'estensione semantica che talora si attribuisce al termine. Negli studi letterari degli ultimi decenni, infatti, 'riscrittura' è adibita a significare:

fatto che la riscrittura ha «definizioni e corollari estremamente disomogenei», sia in prospettiva diacronica, sia sincronica, e propone di investigare la materia attraverso tre «assi» (sui quali si tornerà *infra*).

<sup>6</sup> P. Boitani, *Rifare la Bibbia. Ri-Scritture letterarie*, Bologna, il Mulino, 2021<sup>2</sup>, pp. 8, 210. Sulla stessa linea, ma in altro ambito, l'asserzione per cui «tutto è citazione, nel senso che tutto è combinazione di codici» (E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, in *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 335-347: 347).

<sup>7</sup> S. Charles, *Rappeler, varier, combiner. La mémoire romanesque de «La Nouvelle Héloïse»*, «Poétique», 2013, 173, pp. 63-86: 64; il che, del resto, è già implicito nell'atto di sovrapporre teoricamente riscrittura e intertestualità (che, nella definizione di Kristeva, in realtà pertiene a quanto Segre preferisce definire 'interdiscorsività': J. Kristeva, *La parola, il dialogo e il romanzo* (1967), in *Sēmeiōtiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143 [ed. or. Paris, Seuil, 1969]; e C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118; ora anche in *Opera critica*, a cura di A. Conte, A. Mirabile, Milano, Mondadori, 2014, pp. 573-591).

<sup>8</sup> D. Coste, *Rewriting, Literariness, Literary History*, «LISA/LISA», II, 2004, 5, pp. 8-25, doi 10.4000/lisa.2893.

a) la riscrittura intesa quale testo prodotto a mezzo di testo altrui,<sup>9</sup> come – in parte – il *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana* (una sola parte del quale è riconducibile alla riscrittura, nel caso di *Aen.* 2, 494–756 e 4),<sup>10</sup> l'*Ortis* di Foscolo, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio* di Gozzano,<sup>11</sup> o *La Divina Mimesis* di Pasolini;<sup>12</sup>

b) il *pastiche*, ossia il testo di uno scrittore che scrive *à la manière de* (da Nodier a Reboux, ma con gli antecedenti del caso tra Sei e Settecento, anche i sede critica, o ai nostri Vita-Finzi o Serra), imitando lo stile di un altro scrittore – con maggiore o minore efficacia mimetica, e intenti satirici o virtuosistici – oppure di un insieme di stilemi irriducibili a una sola autorità ma *à la page* in un determinato giro d'anni;<sup>13</sup>

c) l'adattamento, ossia la trasposizione di un testo in altro testo, fornito di differente codice semiotico. Si tratta di una pratica oggi pervasivamente diffusa,<sup>14</sup> ma non specialmente novecentesca o attuale, come dimostrano gli adattamenti per le scene di *Pamela, or Virtue Rewarded*, di Richardson, operata da Goldoni tra 1750 e 1759 (*Pamela fanciulla* e *Pamela maritata*), e del *Werther* goethiano per mano di Antonio Simeone Sografi (1794);

d) i processi dell'intertestualità, presa in generale (come s'è visto, con implicite che poco hanno a che fare con la proposta di Kristeva) e senza ulteriore specificazione circa la misura degli *excerpta* testuali oggetto di prelievo, della loro posizione in relazione ad altre componenti del testo di partenza come del testo di arrivo; da questo punto di vista, citare, echeggiare o alludere è già immediatamente riscrivere;

e) il lavoro di uno scrittore che ristrutturata, riorganizza, rimaneggia localmente, talora censura coattivamente o rifonde intere parti o lezioni di un *suo* testo, per le più diverse ragioni, personali, storiche o editoriali;<sup>15</sup>

<sup>9</sup> Quella che L. Doležal, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 204–206 [ed. or. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998] chiama 'trasduzione letteraria'.

<sup>10</sup> P. Aretino, *Sei giornate*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1975, pp. 230–243.

<sup>11</sup> M. Guglielmi, *Virginia, ti rammenti... Le riscritture di «Paul et Virginie»*, Roma, Armando, 2002, pp. 75–98.

<sup>12</sup> Su cui, R. Campi, *Riscritture dantesche nell'ultimo Pasolini. Note su «La Divina Mimesis»*, in J. Bessière, F. Sinopoli, *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 69–87. Caso limite di questa possibile accezione della riscrittura è il *Rifacimento* boiardo di Berni, il quale – di là dalla sola revisione linguistica e stilistica, a mezzo tra ricezione della riforma di Bembo e competizione con il modello costituito dal *Furioso*, comporta anche un'inevitabile ristrutturazione etico-ideologica: cfr. F. Brancati, *Riscrivere Boiardo. Francesco Berni, il «Rifacimento» dell'«Inamoramento de Orlando» e il proemio del romanzo cavalleresco*, Venezia, Marsilio, 2022, specie pp. 119–214, 238–245.

<sup>13</sup> P. Aron, *Histoire du pastiche*, Paris, Puf, 2008, pp. 5–6: «On définira le pastiche comme l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits. Ainsi considéré, le pastiche se réalise en deux temps: il consiste à repérer le ton ou le style d'un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau. L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, une courante littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique». M. Serra, *Visti da lontano*, Milano, Mondadori, 1987 (su Vita-Finzi, vd. *infra*).

<sup>14</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi della storia tra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di G.V. Distefano, Roma, Armando, 2011, p. 27 [ed. or. New York, Routledge, 2006].

<sup>15</sup> È quello spazio della 'riscrittura' di cui trattano C. Bonsi, P. Italia, *Riscrittura, revisione ed 'editing'*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. VI, *Pratiche di scrittura*, Roma, Carocci, 2021, pp. 255–281; ma vd., per altre indagini, p.es. S. Celani, *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016; o S. Chapman, *The Pragmatics of Revision. George Moore's Acts of Rewriting*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020. La questione investe anche gli studi sulle relazioni tra avantesto e testo, ossia la *critique génétique* francese, per

f) la traduzione, così come essa si dà nel corso della storia, e dunque non solo in termini di mera e perimetrata trasposizione di un testo dalla sua lingua nativa a un'altra, ma anche come trasposizione testuale in senso lato, che dunque comporta tagli (censòri o meno), inserti, dislocazioni di parti, riferimenti antropologici inerenti a una cultura d'arrivo parzialmente irriducibile a quella di partenza ecc.;<sup>16</sup>

g) la riproduzione di testi tràditi operata in chiave di appropriazione culturale, e ispirata a una funzione direttamente o indirettamente assimilabile alla gestione di un potere, e in ciò assimilabile da un lato con le buone vecchie funzioni che da sempre hanno fondato la *tradizione dei testi*, dall'altro con l'*Invention of Tradition* (per stare alla felice formula di Ranger e Hobsbawm);<sup>17</sup>

h) la scrittura letteraria che, ripercorrendo il passato ed esplorando gli archivi, procede in bilico tra romanzo e rievocazione storica, il più delle volte con un dichiarato programma critico o demistificatorio nei confronti di monumentali icone culturali di ordine nazionale, coloniale, di classe ecc.<sup>18</sup>

Ora, una simile serie semantica, sebbene sia composta da lemmi i cui estremi singolari si sfiorano (ma non sempre), riguardata da un capo all'altro si rivela effettivamente costituita da pratiche e prodotti testuali che hanno una sola cosa in comune: il fatto di essere scritture derivative. Il che, in realtà, non è poi molto: produrre un testo derivandone il sistema del racconto da un altro, non ha granché a che fare con l'atto di produrre un testo derivandone lo stile da uno o più altri, e meno ancora con l'atto di produrre un testo incastonando, in esso, uno o più

un primo approccio alla quale, A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Puf, 1994 e P.-M. de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Cnrs, 2011<sup>3</sup>; un confronto tra filologia d'autore italiana e *critique génétique*, in M.A. Grignani, *Italia e Francia: due approcci al tema della produzione letteraria*, in S. Cudré-Mauroux A. Ganzoni, C. Jäger-Trees (éd. par), *Rapporti con le fonti letterarie*, Atti del Colloquio internazionale (Berna, 17-19 ottobre 2001), Genève-Berne, Slatkine – Archives littéraires suisses, 2002, pp. 37-55.

<sup>16</sup> Su quest'altra dimensione della riscrittura, A. Lefevre, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di M. Ulrych, Torino, Utet, 1998 [ed. or. London-New York, Routledge, 1992], ma anche G. Garzone, *La traduzione come fuzzy set. Percorsi teorici e applicativi*, Milano, Led, 2015; e G. Sofo, *I sensi del testo*, cit., pp. 57-92.

<sup>17</sup> L. Plate, H.G.E. Rose, *Rewriting, a Literary Concept for the Study of Cultural Memory. Towards a Transhistorical Approach to Cultural Remembrance*, «Neophilologus», 2013, 97, pp. 611-625; 613: «In its most basic sense, then, rewriting encompasses a variety of activities, including the copying of a manuscript, the retelling of a story, the re-narration of an event, and the re-editing of a text. As an act of transfer enabling cultural remembrance, rewriting inscribes time and difference. [...] Thus, the early medieval Lives of the Saints, transmitting the memory of illustrious members of the religious community, underwent a process of rewriting in the eighth and ninth centuries. The cult of the saints bloomed in the Carolingian era, deployed explicitly to create a communal (religious) identity. When the Carolingian dynasty dethroned their predecessors, the Merovingians, they took over their heroes and role models, but re-narrated the written accounts on life and death of the saints in order to provide these stories with a more distinct "Carolingian" profile»; e cfr. A. Lefevre, *Traduzione e riscrittura*, cit., pp. 155-164. Ma è vero che l'intero patrimonio letterario occidentale si forma, e progressivamente concesce (anche oggi) passando attraverso processi di selezione ideologicamente determinati, e ciò già dai tempi del Museo di Alessandria e in séguito alla svolta fra III e IV secolo d.C.: R. Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, in A. Asor Rosa (dir. da) *Letteratura italiana. L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 140-243; 142-147; quanto dire che la tradizione, in quanto tale, è anzitutto un filtro.

<sup>18</sup> L.A. Boldt-Irons, C. Federici, E. Virgulti (ed. by), *Rewriting Texts Remaking Images. Interdisciplinary Perspectives*, New York ecc., Lang, 2010, pp. 3-73; e G. Sofo, *I sensi del testo*, cit., pp. 49-57. Si tratta della postura nella quale eccelle, da noi, Leonardo Sciascia, specie con i suoi racconti-inchiesta (ma anche con un romanzo storico propriamente detto, quale il *Consiglio d'Egitto* [1963]); in tema, vd. G. Benvenuti, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, Bup, 2013, e – in ordine a scrittori delle generazioni successive, che lavorano nella stessa direzione, ma con moventi ed esiti del tutto difforni da Sciascia – Ead., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

sintagmi estratti da un altro. Lo stesso vale quando uno scrittore rimodella una certa redazione del proprio testo, non derivando – nei limiti di questa operazione – alcunché da altri testi; oppure quando egli estrae un certo numero di notizie da una congerie di testi altrui, non tutti narrativi (documenti d'archivio, carteggi, articoli di giornale, scritti storiografici, altri romanzi, luoghi comuni socializzati ecc.), e ne ricava analiticamente/sinteticamente un testo che non assume in nessun modo la forma dei suoi pre-testi.

Sorge il sospetto, a questo punto, che l'utilizzo di una sola etichetta – 'riscrittura',<sup>19</sup> che difficilmente si potrebbe qualificare di concetto, di categoria o anche solo di nozione – non sia sempre e in ogni caso la più logicamente economica, una volta che la si adoperi per sussumere una tale molteplicità di forme di testo, ognuna delle quali meritevole di essere ampiamente e sempre nuovamente esplorata dal punto di vista critico. È possibile, insomma, che sia consigliabile, per orientarsi in uno spazio così configurato, o almeno per lavorare sulle singole occorrenze di alcune riscritture, operare sulla materia una riduzione metodologica;<sup>20</sup> ciò che, in prima approssimazione, comporta: 1) selezionare su quale, tra le possibili forme di testo elencate sopra, si voglia lavorare; 2) identificare – a livello ancora empirico – un singolo oggetto testuale, di cui indagare la costituzione materiale e il rapporto con uno o più testi dai quali esso deriva le sue forme; 3) esaminare partitamente tali forme (derivate), e vedere se esse possano contribuire alla definizione di una serie di regole, sia pure flessibili, che trascenda il singolo oggetto; 4) verificare la possibilità di ritagliare, entro la massima estensione dello spettro logico fin qui postulato per la riscrittura, una nozione più stretta, non onnicomprensiva, ma coesa.

## 2. *Larvatus prodeo*

Nell'ottobre del 1802 – dopo la lunga e intricata vicenda editoriale e politica, che ha condotto l'editore Jacopo Marsigli a dar fuori, tra il 1798 e quello stesso 1802, varie versioni del romanzo manipolate da quest'ultimo e da Angelo Sassoli<sup>21</sup> – Ugo Foscolo riesce finalmente a veder pubblicata, presso il Genio Tipografico di Milano, un'edizione corretta, completa e da lui vigilata delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

Di questa sua impresa narrativa, Foscolo ha avuto la premura di segnalare già nel titolo – per chi abbia, però, orecchie e sufficienti letture per intendere – la natura derivativa.<sup>22</sup> Il che non

<sup>19</sup> Alla quale – forse perché recente, almeno nell'accezione che qui ci interessa – i dizionari italiano e francese sembrano assegnare altri significati, limitandosi a contemplare quello che *supra* si è rubricato alla lettera *d*. Per il Gdli, si può vedere questa [voce](#) e la [correlativa](#); più o meno assimilabili, le accezioni del [Tlf](#) (la cui versione *informatisée* non consente diretto rinvio in pagina: cfr. 'réécriture' e 'récrire'). Lo stesso si ricava consultando l'*Oxford English dictionary* 2nd ed. (1991), *s.v.* 'rewrite' (*v. e sb.*) e 'rewritten'.

<sup>20</sup> La domanda che mi pongo, se non la risposta (non ci si occuperà, qui, di 'mondi possibili' del racconto), è sostanzialmente la stessa da cui muove L. Doležel, *Heterocosmica*, cit., pp. 201-228.

<sup>21</sup> D'obbligo, per la conoscenza di questa intricatissima storia, il rinvio a che per primo l'ha dipanata, ossia A. Sorbelli, *Le prime edizioni dell'«Jacopo Ortis» di Ugo Foscolo*, «La bibliofilia», XX, 1918, pp. 3-5 e 65-118; e a chi – M.A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004 – da ultimo l'ha analiticamente ripercorsa (qui tutti i necessari lemmi bibliografici intermedi).

<sup>22</sup> Da *Die Leiden des jungen Werthers* (cinque lessemi) si arriva presto ai cinque lessemi di *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: cade l'articolo, si sposta in testa la coppia aggettivo-sostantivo (con remissione dell'aspetto generazionale e preannuncio dello scioglimento tragico del racconto), e si aggiunge il prenome al patronimico. Poche mosse, ed ecco convertito in *generico-*

gli vieta, promuovendo pubblicamente una certa interpretazione dell'opera, di presentarla *urbi et orbi* come «il libro del *suo* cuore», o come un autoritratto preso dal vero.<sup>23</sup> Ma non bisogna prendere troppo sul serio queste ultime predicazioni del giovane autore, che mostrerà spesso e volentieri, riguardo alla relazione che lega il suo *Ortis* al *Werther* di Goethe, un'ironia non sempre avvertita dagli studiosi a venire. Ne è un perfetto esempio la lettera, per certi versi impudente, che egli invia per l'appunto a Johann Wolfgang Goethe, mentre gli dona una copia della prima parte del nuovo *Ortis*:

Al Signore Goethe – illustre scrittore tedesco. Il Milano, 16 Gennaio 1802. | Riceverete dal signore Grassi il primo volumetto di una mia operetta a cui forse die' origine il vostro *Werthers*. Duolmi che voi non vediate se non se i primi atti, per così dire, della *tragedia*; gli ultimi sono più veri e più caldi. Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova. Non ho nissun merito nell'invenzione avendo tratto tutto dal *vero*; i miei concittadini pregiano il mio stile in un'opera dove per mancanza di modelli ho dovuto farmi una lingua mia propria; per me, non sono contento di me stesso in questo lavoro se non se perchè ho sdegnato il titolo di autore, né mi sono vergognato di mostrare quello di uomo. [...] Se vi cale di vedere il *manoscritto*, scrivetemi; ve lo invierò col mio secondo volumetto tosto che questo sarà pubblicato. – Vi auguro intanto ciò che invano spesso auguro a me stesso: due cose insociabili; gloria, e tranquillità. Il Ugo Foscolo<sup>24</sup>

L'impudenza, si vede, sta tutta nel «forse» con il quale l'autore di un rifacimento – l'unico soggetto che abbia titolo legale a dichiarare vera o non vera la derivazione del suo scritto da quello di un altro scrittore – finge di non sapere del tutto.<sup>25</sup> Siamo al non senso, come si vede;

*tematico* il titolo esclusivamente *tematico* di Goethe. Foscolo – che non conosce il tedesco (le traduzioni italiane del *Werther*, in sede epigrafica, divergono dal testo di partenza: 1782, *Werther opera di sentimento del dottor Goethe Celebre Scrittore Tedesco Tradotta da Gaetano Grassi milanese*; 1788, *Verter opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D.M.S. [Dott. Michiel Salom]*) – senz'altro tiene davanti a sé le versioni francesi, due della quali restano aderenti al modello: *Les souffrances du jeune Werther* (1776), e *Les Passions du jeune Werther* (1777): cfr. Ch. Helmreich, *La traduction des «Souffrances du jeune Werther» en France (1776-1850). Contribution à une histoire des transferts franco-allemands*, «Revue germanique internationale», XII, 1999, pp. 179-193: 179-181, 192.

<sup>23</sup> Circa i quali, bastino ora due sole manifestazioni: la prima, nella lettera a Melchiorre Cesarotti, in U. Foscolo, *Epistolario*, vol. I, *Ottobre 1794 – giugno 1804*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1949, p. 147: «Milano 12 Settembre 1802. Il [...] Fra un mese avrai in nitida edizione [...] una mia fatica di due anni, ch'io chiamo *il libro del mio cuore*. Posso dire di averlo scritto col mio sangue; *tu ergo ut mea viscera suscipe*. Da quello conoscerai le mie opinioni, i miei casi, le mie virtù, le mie passioni, i miei vizi, e la mia fisonomia»; la seconda, in un messaggio a Vittorio Alfieri (che come il Goethe di cui si dice tra un momento, non risponde al giovane *fan*), *ivi*, p. 161: « [Milano, ottobre 1802] | Al primo italiano. Il [...] Dipingendo sotto il nome di un mio amico infelice tutto me stesso, doveva a forza parlare di voi, perché la vostra gloria essendomi incitamento perpetuo a nobili imprese ed a liberi scritti, gran parte de' miei pensieri e delle mie passioni fu sempre l'esempio vostro».

<sup>24</sup> U. Foscolo, *Epistolario*, vol. I, cit., pp. 129-132; qui però trascrivo dal manoscritto, che si consulta in fotocopione, interrogando il [database](#) del «Goethe- und Schiller-Archiv» di Weimar. Mi pare di vedere che – diversamente da come legge Plinio Carli (nel I vol. dell'epistolario foscoliano dell'ed. nazionale), e al suo séguito Giovanni Gambarin in U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G.G., Firenze, Le Monnier, 1955, p. 542 (con l'eccezione delle ultime due lezioni qui di séguito) – Foscolo usi la grafia «Werthers», scriva (al secondo rigo) «die» e non *diè*, sottolinei (ai rigi terzo e quindicesimo) «tragedia» e «manoscritto», e divida con una virgola la dittologia in chiusa («gloria, e tranquillità»; qui, prima di «gloria», Gambarin legge per errore una virgola in luogo del punto e virgola dell'autografo).

<sup>25</sup> La divertita sfrontatezza foscoliana ha dato, come si immagina, filo da torcere agli interpreti, tetragoni rispetto alla tutela della sacra parola dell'autore, sempre diritta, immediata e intimamente sentita. Del che sono interessanti dimostrazioni l'opuscolo di F. Zschech, *Ugo Foscolos Brief an Goethe. Mailand, den 15. Januar 1802. (Mitgeteilt im Goethe-Jahrbuch VIII. 1887)*, Hamburg, s.e., 1894, e – al suo séguito – la lunga nota di P. Carli *ad. loc.* (U. Foscolo, *Epistolario*, vol. I, cit., 130 n. 4), che si perdono in una girandola di impliciti riferimenti ad altre opere da cui Foscolo può aver ricavato l'idea dell'*Ortis* o di ancor più fumosi «motivi piscologici» che gli dettano la lettera a Goethe.

quello stesso intorno al quale ruoteranno sempre – fino alla *Notizia bibliografica* (1816) e alla *Notizia* (1817),<sup>26</sup> entrambe d'autore e poste rispettivamente in coda e in testa alle ultime due edizioni (zurighese e londinese) del romanzo – le pubbliche dichiarazioni di Foscolo in ordine alle sue *Ultime lettere*.

A partire almeno dal 1808 (con una serie di precedenti che in parte si sono menzionati), infatti, Foscolo fabbrica tutta una pseudo-‘storia e cronistoria’ dell’*Ortis*, nella quale in sostanza si narra del giovane Ugo, delle sue sofferenze politiche e amorose, delle sue personali tendenze suicidarie, delle sue riflessioni filosofiche per l'appunto sul suicidio e – quando ormai ha finito di stendere il romanzo nel quale ha depositato il frutto di tali esperienze interiori e storiche, e sta per avviarlo ai torchi dell'editore – della scoperta sorprendente del *Werther* goethiano, che gli piove «tra le mani», e tanto lo ‘maraviglia’ per la somiglianza vi scorge tra il personaggio goethiano e il suo Jacopo.<sup>27</sup>

Questa cronistoria da Foscolo, nei vari contesti in cui è divulgata, dà minore o maggior risalto a un evento o a un altro, a un argomento o a un altro. Talora si cita un certo Iacopo Ortis morto a Padova,<sup>28</sup> come motivo scatenante della stesura d'un trattatello o dissertazione sulla morte volontaria, poi tramutatasi – anche per via delle *souffrances* amorose *du jeune Ugo* – in raccolta di lettere e ormai quasi-romanzo. Nella *Notizia bibliografica* del 1816, poi, sarà delineata tutta una teoria onto-psico-filologica che, per la metafisica e soprattutto paralogistica oltranza dell'argomentazione, sarebbe certamente piaciuta a uno degli eresiarchi di Uqbar.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Sia la prima – che strappò a C. Dionisotti, *Venezia e il noviziato di Foscolo* (1966), in *Appunti sui moderni*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 33-53: 76, la famosa sentenza: «Testo più bugiardo, dal frontespizio innanzi, non esiste nella storia della letteratura italiana» – sia la seconda, e assai più concisa, si leggono in U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., rispettivamente alle pp. 477-535 (in specie il par. VI, *Werther e Ortis*, pp. 504-528), e 537-541: 539-540.

<sup>27</sup> Lettera a Bartholdy, ivi, p. 546: «Io dava già l'ultima occhiata al mio manoscritto, quando mi capitò il *Werther* tra le mani. Maravigliandomi della virtù di quel libro e della conformità del mio carattere e dello scopo, riconobbi dalle lagrime che io versava leggendolo che non avrei più trovate vergini le anime dei lettori conobbi il pericolo del confronto e il sospetto di plagio».

<sup>28</sup> Così sempre a Bartholdy (e siamo già nel campo dell'invenzione): lo studente – suicidatosi nella sua stanza del collegio Pratense di Padova, a ventitré anni e per motivi rimasti ignoti, nella notte tra il 28 e il 29 marzo 1796 – si chiamava in realtà Girolamo e (non Iacopo) Ortis. Sulla sua vicenda, per quel che le fonti consentono di ricostruire, l'unico lavoro utile rimane A. Medin, *La vera storia di Jacopo Ortis*, «Nuova antologia», 5<sup>a</sup> s., LVI, 1895, 5, 26-39.

<sup>29</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 505: «la più forte questione verte: se il libro italiano sia imitazione; e in questo caso, se ceda o sovrasti al modello. Fu chi non potendo fondare le sue congetture sopra fatto veruno, si studiò di cavarne delle probabili da una ipotesi ed è: = che alle volte si trovano due figure umane sì fattamente simili l'una all'altra, da non poterle a prima vista discernere. E non ostante la diversità delle loro patrie, e della loro educazione, e degli accidenti che hanno in quegli individui differenti passioni e modo differentissimo di sentire, ed hanno quindi variamente alterato la tensione e il moto de' muscoli ne' loro volti, s'è pur costretti ad ammirar la volontà della natura, la quale serba sempre patenti in que' volti le somiglianze: e non solamente nelle parti, nella forma e nel permanente carattere, ma non di rado anche nelle variazioni accidentali della loro fisionomia. Non si può dunque trattar come assurda l'ipotesi che la natura abbia voluto creare degli individui dotati d'organi intellettuali della stessa tempra e dello stesso vigore e con la stessa tendenza, i quali osservino le cose umane a uno stesso modo, e ne ricavano le medesime conseguenze, e quindi le esprimano con le sole diversità degl'idiomi che scrivono. In questo caso è probabile che due autori, senza che l'uno abbia mai conosciuto l'altro, né lette le opere sue, compongano due libri dove si ammiri in tutte le sue parti e in tutti i suoi moti la stessa fisionomia di anima. La probabilità si convalida allorché tutti e due non narrano se non cose le quali accadono quotidianamente e in molte famiglie d'ogni paese. E la probabilità acquista de' gradi di certezza se questi autori esprimono affetti che hanno provato, o



Queste manovre auto-critiche, e insieme auto-promozionali, non sono il frutto di un gratuito gusto per il divertimento. Manifestamente ironiche, nella loro spudoratezza, esse mirano anche a più serio e doppio obiettivo: da un lato, anticipare e demistificare le possibili benché insensate accuse di plagio, e insomma prevenire il turbamento dei lettori e dei critici, posti innanzi a un testo paradossale che duplica un altro testo, oltretutto assai noto e assai letto; dall'altro, quello di far risaltare retoricamente, indossando la maschera che raffigura il volto di Jacopo (*larvatus prodeo*, potrebbe sostenere, plagiando ai suoi fini il detto di Descartes), e dunque insistendo ostinatamente e contro ogni dato anche positivamente accertabile,<sup>30</sup> il messaggio che intende diffondere attraverso il suo racconto finzionale.

A Foscolo, infatti, non sfugge una cosa: il romanzo che sta immettendo nel circolo della letteratura 'alta' (alternativa, cioè, alla massa della produzione romanzesca che, per lui, ha il tratto del mero consumo), e tuttavia progettato e realizzato anche per un pubblico di non letterati, rischia di generare nel suo lettore più colto un forte effetto di spaesamento. E ciò, anzitutto, perché esso duplica e insieme sposta la pratica sulla quale si regge tutto un codice letterario: quello classicistico dell'imitazione. Nel caso, imitazione di cosa? Non certo di un qualche testo-archè, fissato dalla tradizione nel ruolo inaugurante dell'antico, e dunque dell'eccellenza, del canone e/o dell'autorità.<sup>31</sup>

Le *Ultime lettere*, al contrario e con una spregiudicatezza che ai nostri occhi di posteri è spesso celata dalla successiva monumentalizzazione dell'icona-Foscolo, sono l'imitazione di un testo contemporaneo, di un romanzo dell'oggi, tra l'altro di largo e scabroso successo, specie per gli argomenti trattati (il disagio e ancor più lo scontento sociale del borghese Werther, l'amore ambivalente e in parte predatorio che egli nutre per Lotte, mentre fa amicizia con il suo fidanzato, il suicidio freddamente messo in scena ecc.) e destinato a suscitare – si diceva – un vero e proprio incantamento di massa, o una febbre.<sup>32</sup>

Ma c'è di più: se l'*Ortis* rischia di risultare spaesante, è anche perché Foscolo – prima di Manzoni, e in sostanza come lui – sa benissimo di andare a cercare il suo modello di romanzo, per rifarlo e introdurlo nel mercato nazionale, dopo un'ideale *gita a Chiasso e oltre*: ossia, in terra

attentamente esplorato negli altri. Finalmente, ove i due libri, simili in tutto il resto, siano dissimili in alcune parti più essenziali, e che portino il marchio di certi distintivi d'ingegno e d'animo originali e assolutamente individuali, la certezza delle congetture diverrà tale che bisognerà de' fatti a distruggerla. = Quindi il critico ammette che lo scrittore dell'*Ortis* non abbia mai letto il *Werther*.

<sup>30</sup> Ossia, ragionevolmente sperando che ai suoi contemporanei sfugga un passaggio della lettera XLV contenuta nella prima metà (quella certamente di mano foscoliana) del primo *Ortis*, in cui Jacopo dà il suo addio a Teresa: «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»; in tema, C. Gibellini, *Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis"*, «Parole rubate», VI, 2015, II, pp. 17-46.

<sup>31</sup> Sulla storia delle idee del classico, una sintesi, con larga discussione della bibliografia storico-critica, è in S. Tatti, *Classico: storia di una parola*, Roma, Carocci, 2015.

<sup>32</sup> Il termine deriva dal titolo del libello *Das Werther-Fieber, ein unvollendetes Familienstück*, del pubblicista Ernst August Anton von Göchhausen, pubblicato a Lipsia da Weidmann nel 1776. Successo di vendite e clamore a parte, che veramente il romanzo goethiano abbia suscitato un *Werther-Fieber* o un *Werther-Effekt* (epidemia di suicidi presso i giovani lettori), è dubbio: vd. M. Mestas, *The 'Werther Effect' of Goethe's «Werther». Anecdotal Evidence in Historical News Reports*, «Health communication», XXXIX, 2024, 7, pp. 1279-1284, doi 10.1080/10410236.2023.2211363.

di Francia, d'Inghilterra e di Germania, ove in misura assai più sviluppata si è avuta l'affermazione della narrativa sentimentale, e specialmente del *roman par lettres*.<sup>33</sup>

È un progetto di riforma del romanzo, quello foscoliano, che ha un carattere se non ambiguo, certo ambivalente. Si tratta infatti di muovere, a un livello autoriale più strutturato e soprattutto più ambizioso, nella stessa direzione che già ampiamente percorrono i divulgatori italiani del romanzo europeo. Non a caso, nella consistente ma farraginoso e intricatissima produzione romanzesca dell'Italia settecentesca, una parte consistente del prodotto è assicurata dalle traduzioni,<sup>34</sup> ma anche da pseudo-traduzioni: da testi genuinamente confezionati in Italia, si vuol dire, ma attribuiti a fantomatici autori stranieri (i cui nomi, ancorché sconosciuti ai lettori, costituiscono un *brand* più attrattivo).<sup>35</sup>

Allo stesso modo, anche le traduzioni propriamente dette valgono spesso quale importazione, nel mercato nazionale, di testi selezionati in virtù del loro successo internazionale, talora privi di un vero accreditamento autoriale, e 'rifatti' da un qualche anonimo impiegato della scrittura che in parte li manipola.<sup>36</sup> Ora, a ben vedere, cosa fa Foscolo con le sue *Ultime lettere*, se non portare a un più sofisticato livello di coscienza autoriale, in solido con un progetto ben più consapevole, in ordine alla posizione politica e sociale che il romanzo può rivestire (la scelta del *Werther* non è determinata esclusivamente dal suo carattere di *best seller*), una simile pratica del libero riuso di materiali testuali stranieri?

E non ha torto, l'autore, a provvedere il testo di una consistente messe di istruzioni per l'uso, ancorché finzionali e costituite in forma antifrastica. Se i primi recensori del suo romanzo non sembrano particolarmente colpiti dal carattere derivativo del suo romanzo,<sup>37</sup> nella successiva storia della critica, che va di pari passo con la riduzione a monumento dell'icona-Foscolo, il problema si pone ricorsivamente, e con malcelato imbarazzo. Vi inciampano Luigi Carrer (foscolista altrimenti particolarmente penetrante), e prima di lui Michele Leoni, come più tardi Francesco De Sanctis;<sup>38</sup> e numerosi altri in séguito. Sino al punto che Angelo Ottolini,

<sup>33</sup> Ho trattato questa materia, e tutta la questione del romanzo foscoliano che ne costituisce lo sfondo, in *Il «Werther» di Foscolo. Una lettura*, Bologna, Pendragon, 2020, specie cap. II, *Il «Werther» tra le mani*, pp. 95-136.

<sup>34</sup> Come già annotava, ai suoi tempi e nei limiti della sua prospettiva, G. Marchesi, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzi e romanzi del Settecento, coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 13-14.

<sup>35</sup> T. Crivelli, «Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno, 2002, pp. 83-98.

<sup>36</sup> D. Mangione, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno, 2012, pp. 112-121; e L. Braida, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 2019, pp. 169-175.

<sup>37</sup> Cfr. s.a., *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Italia 1802 in 8°. col ritratto dell'Autore*, di pagine 246, «Giornale dell'Italiana letteratura», t. IV, 1803, pp. 27-37, nel quale certo si parla di una «troppo vicina imitazione» (p. 35) da Goethe, ma nel contesto di una valutazione piuttosto positiva, e per giunta comprensiva del progetto generale dell'autore (anche l'anonimo ritiene che, per fare dei buoni romanzi italiani, in quel momento occorre guardare fuori di casa).

<sup>38</sup> L. Carrer, *Vita di Ugo Foscolo (1842)*, a cura di C. Mariani, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995, p. 106; M. Leoni, *Ragguagli intorno Ugo Foscolo*, in *Tragedie di Ugo Foscolo*, Lugano, Ruggia, 1829, pp. III-XXIII: XI; F. De Sanctis, *Ugo Foscolo (1871)*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 205-244: 220-221. Va detto che, nello speciale 'personalismo' critico di De Sanctis (in ciò, almeno, genuinamente pre-crociano), sono le opere in quanto tale a non tollerare paralleli e raffronti: cfr. *La «Fedra» di Racine (1856)*, in *La crisi del Romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 317-339: 319: «Janin vuole che la *Fedra* sia il modello e che la *Mirra* [di Alfieri] debba rassomigliare a quello. Che nasce da questi paragoni assurdi? Il critico vede la superficie, i lati esterni e comuni per i quali i due lavori si toccano, e non ciò che ciascuno ha di proprio, la personalità, che è solo sé stessa, incomunicabile e incomparabile».

benemerito per i suoi molteplici lavori foscoliani (bibliografici e biografici, da solo o in coppia con il sodale Antona-Traversi), ancora nel 1928 tenterà di tagliare la testa al toro con queste parole: «A torto si sono i critici ostinati e si ostinano a voler vedere [nelle *Ultime lettere*] la imitazione e derivazione tedesca, e a non prestar fede alle parole di Foscolo. V'è nei due libri tanto di quel fuoco primitivo che non può essere umanamente trasfuso mai in chi non l'ha».<sup>39</sup>

Conclusione non meno bizzarra che inconsistente, cui – peraltro dopo una collazione delle due linee narrative che involontariamente comprova la dipendenza della seconda dalla prima – qualcuno non si periterà di giungere addirittura nel 1953.<sup>40</sup>

### 3. Identificazione del rifacimento

Ho indugiato sull'*Ortis* di Foscolo perché esso sembra costituire un esemplare particolarmente funzionale, sotto il profilo metodologico, per individuare i tratti pertinenti che differenziano un certo tipo di procedimento testuale entro la serie di quelli che appartengono alla vasta e tendenzialmente sovraordinata tipologia della riscrittura. Definirò d'ora in avanti questo tipo (*supra* rubricato alla lettera *a*) 'rifacimento', in onore alla lavorazione che Berni opera sull'*Innamoramento* boiardo, ma più ancora per recuperare e appunto funzionalizzare un termine alquanto empirico entrato ormai da decenni nel lessico storico-cinematografico, e dunque filmologico: *remake*.<sup>41</sup>

In effetti, una delle ragioni che rende l'*Ortis* esemplare, in ordine al punto che qui si discute, è proprio il fatto di costituire un *unicum*, o almeno un caso molto peculiare: esso, come si è visto, non deriva da un grande caposaldo del canone letterario, da un modello già fissato per tale dalla tradizione, o rappresentante di una qualche *archè* storico-autoritaria, ma da un'opera di consumo che – come accade nella storia del cinema – si trascoglie anzitutto per la sua fortuna commerciale; per la sua riuscita, cioè, in un mercato (qui, delle lettere). Ma c'è di più: se l'*Ortis*, non solo nel contesto letterario italiano, è modello privilegiato per la definizione del rifacimento, è anche perché – di contro alla spesso risorgente e pur giusta preoccupazione, tra gli studiosi della riscrittura, di negare la condizione di minorità delle scritture derivative<sup>42</sup> – esso ha finito per occupare un posto di tutto rilievo nel *pantheon* culturale e nazionale italiano (e ciò malgrado le insistenti tendenze a rifiutarne la dipendenza dal *Werther*); quanto dire che, ai rifacimenti e in generale alle riscritture, sia pure costretti a navigare in direzione contraria a quella idealizzata da taluni ideologhemi romantico-creaturali, per dir così, talora arride imperitura fama.

<sup>39</sup> A. Ottolini, *Fu l'«Ortis» ispirato dal «Werther»?», in U. Foscolo, *Le [sic] ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di A.O., Milano, Cogliati, 1928, pp. XV-XXX: XXI.*

<sup>40</sup> C. Dapelo, *Il «Werther» e l'«Ortis»*, «Lettere italiane», V, 1953, 3, pp. 176-186: 176, 186: «Fu l'*Ortis*, nella edizione milanese del 1802, ispirato dal *Werther*? Non è facile rispondere a questa domanda»; qualche pagina dopo, la sentenza negativa: «Jacopo è la colonna che si spezza: Werther è l'arbusto che si piega: l'uno, ricorda il sole che nello splendore del giorno subitamente si eclissa oscurando di tenebra la terra: l'altro, rammenta il sole che nella stanchezza del giorno lentamente tramonta, avvolgendo di pietoso sonno il mondo».

<sup>41</sup> Nell'*Oxford English Dictionary*, cit., *s.v.*, per 'Remake' si registra un verbo e un sostantivo: «To make over again, reconstruct»; e «To make again into something». Le attestazioni vanno dal 1635 dei *Fragmenta Regalia* di Robert Naunton, sino al 1889 di *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, di Mark Twain. Quanto a 'Remake' sostantivo, le accezioni sono sempre due; quella inerente ai 'rifacimenti', che data dal 1936 in poi: «A remaking of a film or of a script, usually with the roles played by different actors; an adaptation of the theme of a film».

<sup>42</sup> M. Fusillo, *Estetica del pastiche e intermedialità...*, cit., pp. 3-4; L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., pp. 19-29.

La domanda di metodo, a questo punto, consiste in questo: quali tratti pertinenti è possibile e funzionale estrarre dall'Ortis per definire le forme del rifacimento? In tema, è forse ragionevole tornare sull'immagine metaforica che, a suo tempo, Genette ha scelto per introdurre la sua ricerca teorica dedicata alle scritture di secondo grado: quella del palinsesto, nel quale si «mostra, sulla sua stessa pergamena, un testo sovrapposto a un altro testo, che non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza». <sup>43</sup> Ora, si vede come il lavoro sui palinsesti consista in sostanza nella collazione e nell'indagine differenziale tra *scriptio superior* (testo sovrapposto) e *scriptio inferior* (testo pregresso): separando la prima dalla seconda, comparandole e identificando e misurando in cosa e quanto in esse sussiste di costante e di variante, si giunge all'interpretazione del *surplus* di senso (di segno positivo o negativo, ma comunque equivalente a una dissonanza ideale e/o ideologica) di cui è portatrice la *scriptio superior*, per il fatto stesso di aver incorporato e così parassitato la *scriptio inferior*.

Ora, se svolgo questa analisi sull'Ortis di Foscolo, posso estrarre dal suo corpo una definizione, da prendere per tale in prima approssimazione, del rifacimento (tipizzato in virtù di alcune differenze specifiche rispetto al suo genere prossimo, ossia le riscritture in generale). Il rifacimento, pertanto, è:

- a) un testo la cui indole derivativa è estensiva e dominante;
- b) un testo che deriva primariamente – nella sua fondamentale costituzione di rifacimento – da un solo altro testo, <sup>44</sup> quest'ultimo positivamente identificabile, del quale condivide il sistema semiotico; <sup>45</sup>
- c) un testo che deriva da un solo altro testo, del quale condivide la collocazione nella tipologia testuale. <sup>46</sup>

Come si vede, i tre requisiti puntano su elementi logicamente contigui, il che consente di assimilarli in un'unica definizione: *il rifacimento è un testo che deriva in forma estensiva, dominante e primaria da un solo altro testo, quest'ultimo positivamente identificabile, del quale condivide il sistema semiotico e la collocazione nella tipologia testuale*. Il processo di derivazione e di condivisione di *status* semiotico e tipologico che qui si identifica, in realtà, non pertiene esclusivamente al rifacimento propriamente detto, ma a tutta una famiglia o costellazione di procedimenti che gli sono collaterali (e, pare di poter dire, a loro volta da essi derivati). Per delimitare i confini di

<sup>43</sup> G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 469 [ed. or. Paris, Seuil, 1982].

<sup>44</sup> Questo aspetto è soggetto ad alcune eccezioni, ma più apparenti che reali (cfr. *infra*). In sostanza, questo è il senso che attribuisce L. Doležel, *Heterocosmica*, cit., p. 203, all'analisi delle relazioni intertestuali che non agiscono solo a livello della *texture*, ossia in termini intensionali, ma anche nella configurazione estensionale dei mondi possibili.

<sup>45</sup> Per la nozione di 'sistema semiotico', vd. E. Benveniste, *Semiologia della lingua* (1969), in *Problemi di linguistica generale II*, ed. it. a cura di F. Aspesi, Milano, il Saggiatore, 1985, pp. 59-82 [ed. or. Paris, Gallimard, 1974], ora anche in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 3-21, nel quale si enuncia il principio di non-ridondanza, per il quale «due sistemi semiotici differenti non sono convertibili» (qui, a p. 11).

<sup>46</sup> Sul punto, per mettere ordine e dunque orientarsi in una bibliografia vastissima, può essere utili iniziare da L. Lala, *Testo, tipi di*, in R. Simone, *Enciclopedia dell'italiano*, vol. 11, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2011, pp. 1490-1496. La tipologia testuale qui proposta (che è quella funzionale-cognitiva definita da Werlick: testo descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo, prescrittivo), potrebbe essere ulteriormente semplificata – sulla linea di R.-A. de Beaugrande, W.U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, trad. it. di S. Muscas, Bologna, il Mulino, 1994<sup>2</sup> [ed. or. Tübingen, Niemeyer, 1981] – in testo descrittivo, narrativo e argomentativo. Per una rassegna storico-concettuale, cfr. A.-M. De Cesare, *Tipologie testuali e modelli*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. V, *Testualità*, Roma, Carocci, 2021, pp. 57-85.

questi procedimenti, che in ogni caso devono essere tenuti separati dalla vasta compagine semantica della riscrittura generalmente intesa, proporrei di definire ‘apografico’ il protocollo di vera e propria fabbricazione testuale che presiede alla costituzione di un apografo a partire di un antografo.

Sul campo che qui si cerca di delineare, occorre segnalare che il riferimento a *Palinsesti* di Genette, assai diffuso, molto spesso si rivela non particolarmente utile, e ciò per diverso ordine di ragioni. Anzitutto, perché Genette dichiara sin dall’inizio di occuparsi di ipertesti,<sup>47</sup> sì, ma sotto il profilo della *poétique* e non della *critique* (ciò che qui ci preoccupa), e dunque interrogando «il testo» non «nella sua singolarità (di questo si occupa la critica)», ma piuttosto nella sua «architestualità [...], cioè l’insieme delle categorie generali o trascendenti [...] cui appartiene ogni singolo testo».<sup>48</sup> Oltre a ciò, perché l’oggetto di quanto Genette definisce ipertestualità, coincide con «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò *ipotesto*) sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento»;<sup>49</sup> il che – malgrado la preoccupazione dello studioso di distinguere fenomeni ipertestuali da fenomeni intertestuali – lascia una falla aperta, e troppo larga, nella paratia teorica. La lirica *Non recidere, forbice, quel volto...* (testo B) non esisterebbe così com’è senza la relazione con la *Commedia* di Dante (testo A) che lampeggia al v. 8 («nella prima belletta di Novembre», dove ‘belletta’ da *If.* VII, 124), così come *La giornata d’uno scrutatore* (testo B) di Calvino non esisterebbe così com’è, senza la relazione – tra altre – con *I manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx (testo A):<sup>50</sup> casi nei quali i testi A non si innestano nei B in forma di commento, ma certo non possono identificarsi come *maîtres* ipertestuali o moventi di un rifacimento.<sup>51</sup>

Più ancora, in Genette, pare problematica la distinzione, che tuttavia è proposta come chiave di volta del sistema, tra *trasformazione* e *imitazione*:

*L’Eneide* e *Ulysses* sono senza dubbio, in misura diversa e certamente a diverso titolo, due (fra gli altri) ipertesti di uno stesso ipotesto: l’*Odissea* naturalmente. [...] Se ciò che accomuna l’*Eneide* e *Ulysses* è il fatto di non derivare dall’*Odissea* nello stesso modo in cui tale pagina della *Poetica* deriva da *Edipo re*, cioè non attraverso il commento ma tramite un’operazione trasformativa, queste due opere si differenziano allo stesso tempo proprio per il tipo di trasformazione. Il procedimento che porta dall’*Odissea* a *Ulysses* può venir descritto (molto sommariamente) come una trasformazione *semplice*, o *diretta*, che consiste nel trasporre l’azione dell’*Odissea* nella *Dubliano* del XX secolo. Il tipo di operazione che porta dalla stessa *Odissea* all’*Eneide* è, nonostante le apparenze (e la maggiore

<sup>47</sup> Eviterei la coppia oppositiva ‘ipotesto’/‘ipertesto’ di Genette (*Palinsesti*, cit., pp. 6–10), sia perché la neoformazione è linguisticamente incongrua (tendendo alla composizione neoclassica, accoppia affisso greco e lessema latino; e cfr. la postilla a p. 487: in realtà Saussure, quando conia ‘ipogramma’, evita la trascuratezza), sia perché – fatto più rilevante – rischia ormai di sovrapporsi indebitamente alla nozione di ‘hypertext’ formulata in T.H. Nelson, *A File Structure for The Complex, The Changing and the Indeterminate*, in G. Rose et al., *Proceedings of the 20<sup>th</sup> national Conference*, New York, Association for Computing Machinery, 1965, pp. 84–100, doi 10.1145/800197.806036, e poi impostasi con varie sistematizzazioni, come quelle di G.P. Landow contenute in *Ipertesto. Il futuro della scrittura*, a cura di B. Bassi, Bologna, Baskerville, 1993 [ed. or. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992], e in altri lavori successivi.

<sup>48</sup> G. Genette, *Palinsesti*, cit., p. 3; per ulteriori osservazioni in questo senso, Id., *Dal testo all’opera* (1997), in F. Bollino, *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, Bologna, Clueb, 2006, pp. 129–175: 136–138 [ed. or. in *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999].

<sup>49</sup> Tale relazione, per Genette, ha un carattere addirittura esistenziale: «Essa può essere anche» tale «per cui B non parla affatto di A ma non potrebbe esistere così com’è senza A»; qui e sopra, *ivi*, p. 8.

<sup>50</sup> I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 49–50.

<sup>51</sup> Che poi Genette (*Palinsesti*, cit., p. 13) affermi di affrontare più volentieri «l’ipertestualità dal suo versante più soleggiato: quello in cui la derivazione dall’ipotesto all’ipertesto è al tempo stesso totale (tutta un’opera B che deriva da tutta un’opera A) e più o meno ufficialmente dichiarata», non risolve né attenua la difficoltà.

vicinanza storica), più complessa e meno diretta. Virgilio difatti non traspone da Ogiigia a Cartagine e da Itaca al Lazio l'azione dell'Odissea, ma racconta tutt'altra storia (le avventure di Enea, e non più di Ulisse) ispirandosi al tipo (generico, vale a dire al tempo stesso formale e tematico) inaugurato da Omero con l'*Odissea* (e di fatto anche con l'*Iliade*): come si è detto per secoli, Virgilio *imita* Omero. Anche l'imitazione è senza dubbio una trasformazione, ma essa deriva da un procedimento più complesso, poiché – detto in modo ancora molto sommario – esige la costituzione preliminare di un modello di competenza generica (chiamiamolo epico), ricavato da quella singola realizzazione che è l'*Odissea* (ed eventualmente da altre), e in grado di generare un numero infinito di realizzazioni mimetiche.

Poco oltre, Genette dà una descrizione in scala (ossia, da testo a frase) della differenza che intravede tra il procedimento della trasformazione e quello dell'imitazione:

Consideriamo un testo letterario (o paraletterario) minimale, come questo proverbio: *Le temps est un grand maître*. Per trasformarlo è sufficiente che io modifichi, non importa come, una qualunque delle sue componenti. Se sopprimendo una lettera scrivo *Le temps est un gran maître*, il testo «corretto» viene trasformato, in modo puramente formale, in un testo «scorretto» (errore d'ortografia); se sostituendo una lettera scrivo, come fa Balzac [...], *Le temps est un grand maigre*, questa sostituzione di lettera opera una trasformazione di parola e produce un nuovo senso, e così via. Imitarlo è tutt'altra questione: si presuppone che io identifichi in questo enunciato una certa maniera (quella del proverbio) caratterizzata ad esempio, e in due parole, dalla brevità, la perentorietà dell'affermazione e la metaforicità; implica poi che io esprima in questa maniera (con questo stile) un'altra opinione, corrente o meno – ad esempio che per ogni cosa ci vuole del tempo, da cui il nuovo proverbio: *Paris n'a pas été bâti en un jour*. Appare ora più chiaro, spero, in che cosa la seconda operazione sia più complessa e più mediata della prima.<sup>52</sup>

A ben guardare, la distinzione tra trasformazione e imitazione si rivela alquanto oscura, e del resto problematica,<sup>53</sup> ancora una volta per varie ragioni: perché, malgrado l'apposita cautela avanzata, sostanzialmente sorvola sul fatto che una riscrittura in epoca antica e una in epoca novecentesca non possono che collocarsi, rispetto al modello, a una distanza procedurale (determinata dal paradigma culturale, editoriale e letterario sincronico al testo di arrivo) tale da rendere il paragone scarsamente congruo; perché ignora che anche Joyce, trasformando l'*Odissea* nel suo *Ulisse*, deve prevedere un modello di competenza generica (quello del romanzo)<sup>54</sup> – modernamente reincarnante, secondo paradigmi hegeliani o bachtiniani, o meno quello dell'*epos* antico; da ultimo perché trascura che l'*Ulisse* di Joyce non si limita a «trasporre l'azione dell'Odissea nella Dublino del XX secolo», dal momento che quella trasposizione, incorniciata e inframmissa *da* e *a* molti altri riferimenti, finisce per non avere nulla di semplice, né tantomeno di diretto.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Qui e sopra, G. Genette, *Palimpsesti*, cit., pp. 8-10.

<sup>53</sup> Che Genette si dichiari convinto, anche al termine della sua lunga esplorazione di un certo tipo di riscrittura (ivi, p. 464), della tenuta di questa distinzione, non mi sembra cambi le cose.

<sup>54</sup> E. Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015.

<sup>55</sup> Così, apparentare il *Doktor Faustus* di Mann all'*Hamlet* di Laforgue, all'*Electre* di Giraudoux, all'*Ulysses* di Joyce, al *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* e al *Virgile travesti* di Scarron, annoverandolo senza ulteriori distinguo tra le 'trasposizioni', ossia le parodie 'serie' (categoria già problematica), e poco oltre rubricare *Lotte in Weimar*, sempre di Mann, tra le 'continuazioni' (in sostanza, farne un *sequel* del Werther: cfr. G. Genette, *Palimpsesti*, cit., pp. 31-34, 241-242), suscita più di una perplessità. Nel primo caso, vuol dire glissare sul fatto che il *Doktor Faustus* stabilisce un rapporto assai mediato con il *Faust* goethiano, che – proprio in quanto tale – esiste anche all'interno dell'universo narrativo del testo ricevente, dove è oggetto di discussione e di interpretazione, il che richiede che sia comparato con quel tipo di testo (il commento) che Genette esclude

#### 4. Manipolazioni

Stando così le cose, mi pare che sia più utile, in luogo di ipertestualità varie e di operazioni trasformative o imitative, delineare le relazioni apografiche delle quali si è detto, nelle loro possibili varianti (non infinite). Prima di farlo, torniamo al nostro campione del rifacimento (le *Ultime lettere*), per vedere quale sia la logica per mezzo della quale ogni apografo compie il suo lavoro sull'antigrafo.

Nella fattispecie, esso seleziona un testo dello stesso settore tipologico (*racconto*),<sup>56</sup> ossia *Die Leiden des jungen Werthers*. Sul testo selezionato, che assume così il ruolo di suo antigrafo, l'apografo opera una semplificazione: suddivide la struttura diegetica in *fabula*, da un lato, e dall'altro in intreccio. Quest'ultima coppia opposizionale, ben nota e ormai di antica delineazione (se ne deve la valorizzazione e la compiuta tematizzazione al laboratorio costituito a suo tempo dall'Opojaz),<sup>57</sup> non gode da qualche decennio di buonissima stampa.<sup>58</sup> Il che dipende, forse, da un malinteso: *fabula* e intreccio, quali piani di analisi, non fanno parte del racconto.

Del racconto, essi tracciano l'infrastruttura enunciativa (posizione del Narratore ed eventualmente del Narratario come funzioni del racconto), quella attanziale-attoriale (personaggi), quella cronotopica (spazio e tempo del racconto) e i rapporti processuali determinati dalla concatenazione di questi elementi. In quanto livelli logici che l'analisi proietta sul racconto, dunque, *fabula* e intreccio sono astrazioni come altre, fornite però di una qualità che suggerisce di privilegiarle: si definiscono reciprocamente per pura differenza opposizionale.

Questa pura differenza oppositiva, poi, è particolarmente utile per noi, dal momento che dobbiamo interpretare quale rapporto – altrettanto duale e differenziale – sussista tra apografo e antigrafo. Il quale rapporto, in effetti, coincide con un lavoro: quello che compie il primo sul secondo, là dove isola e preleva l'intreccio da esso (il testo dell'altro), lo declassa a *fabula* e su

dalla sua casistica; nel secondo, ancora più spericolatamente, su un'evidenza addirittura palmare: che *Lotte in Weimar* non è una continuazione del *Werther*, o un epilogo fittizio (in senso genetico), né «linea di principio», né in nessun senso. Qui i personaggi non sono Werther, Lotte e Albert, ma Goethe, Charlotte Buff e Johann Christian Kestner (assente dalla scena, perché già morto, nel presente del racconto), ragion per cui non esiste alcun antefatto testuale che *Lotte in Weimar* – molto più semplicemente, un romanzo storico – possa continuare.

<sup>56</sup> Nulla obbliga la riscrittura a rinchiudersi entro le forme della diegesi, come dimostrano i pur non frequentissimi esemplari di rifacimento che anche la tradizione lirica offre: p.es., il frammento *φαίνεται μοι κῆνος ἕσος θέουσιν...* (31 Voigt) di Saffo rifatto da Catullo nel suo *Ille mi par esse deo videtur...* (*carm.* 51); o la triade dei sonetti *Sublime specchio di veraci detti...*, *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti...* e *Capel bruno: alta fronte: occhio loquace...* di Alfieri, Foscolo e Manzoni, due apografi – il secondo e il terzo – prodotti a mezzo dello stesso antigrafo.

<sup>57</sup> La preistoria del dispositivo di analisi *fabula/intreccio* si trova nei lavori comparatistici di Veselovskij, poi ripresi e concettualmente modificati principalmente da Šklovskij e Tomaševskij: in sintesi, vd. C. Segre, *Analisi del racconto. Logica, narrativa e tempo*, in *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-72: 7-10; e F. Vittorini, *'Fabula' e intreccio*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1998, pp. 17-24.

<sup>58</sup> Non persuade alcuni narratologi, che – diffidando della troppo semplice ripartizione del racconto in *due* livelli di organizzazione – tentano campiture definitorie tri- o quadripartite, nella speranza di tenere insieme il piano empirico (racconto dato) e quello analitico (divisione in parti prodotta astraendo dal piano empirico). È il caso di ipotesi analitiche e terminologiche del genere di *storia, racconto e narrazione* (G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 75 [ed. or. Paris, Seuil, 1972]); oppure di *Motiv Texture, Motiv Structure, fabula* (L. Doležal, *From Motifemes to Motifs*, «Poetics», 1, 1972, 4, pp. 55-90); o ancora di (i) *discorso*, (ii) *assieme delle unità di contenuto corrispondenti al livello del discorso*, (iii) *unità di contenuto riordinate secondo successione logico-temporale* e (iv) *funzioni, che costituiscono una riformulazione di (iii) secondo elementi cardinali* e quindi (i) *Discorso*, (ii), *Intreccio*, (iii) *Fabula*, (iv) *Modello narrativo* (C. Segre, *Analisi del racconto*, cit., pp. 13-15).

quest'ultima opera una serie di manipolazioni locali – ossia, di adeguamenti più o meno ingenti (soppressioni, istaurazioni e/o sostituzioni)<sup>59</sup> – che pertengono alla conformazione della propria, derivata, organizzazione enunciativa, attanziale-attoriale e cronotopica. Sicché:

APOGRAFO:  $I_1 = F_2 + I_2 \leftarrow$  ANTIGRAFO:  $F_1 + I_1$

È questo il punto – le manipolazioni locali da operarsi sull'antigrafo – in cui l'apografo finisce per scegliere una delle possibili strade che ha davanti: può produrre il rifacimento, ossia ricombinare gli elementi di partenza attenendosi al quadro narrativo dell'antigrafo, trasponendoli crono- e/o topicamente e sostituendone di nuovi ad alcuni di essi (*Ultime lettere*) o ricombinarli senza trasposizioni cronotopiche e rilevanti sostituzioni (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, di Tournier); può ridurli ad antefatto per svilupparne ulteriormente le potenzialità della *fabula* (il *sequel*: *Roman de la rose*, dal verso 4059 in poi, *Orlando Furioso*),<sup>60</sup> o al contrario retrocedere per sviluppare quei motivi di racconto che, nella *fabula* dell'antigrafo, sono dati per antefatto più o meno sottointeso (il *prequel*: *Wide Sargasso Sea*, di Jean Rhys, che sviluppa gli antecedenti di una sezione di *Jane Eyre*); ancora, può sfruttare l'intreccio dell'antigrafo, ridotto a *fabula*, per svilupparne un elemento (personaggio, ambiente ecc.) che vi figurava ai margini o sullo sfondo (lo *spin-off*: *Eneide*, rispetto all'*Iliade*).<sup>61</sup>

Di là da tutto ciò, osserviamo che tutte queste manipolazioni locali rappresentano per l'appunto il o gli spazi di dis-intersezione tra i due insiemi testuali, ossia la catena di elementi diegetici che si rivelano differenziali una volta che, nella lettura o nell'interpretazione, i due testi siano presi insieme, e dunque analiticamente comparati. Perché lettura e interpretazione siano effettivamente praticabili, però, si vede come l'apografo debba corrispondere alla definizione abbozzata sopra; debba essere, cioè, *un testo che deriva in forma estensiva, dominante e primaria da un solo altro testo, quest'ultimo positivamente identificabile, del quale condivide il sistema semiotico e la collocazione nella tipologia testuale*.

Se la riscrittura, infatti, derivasse da più testi, nel rapporto dei quali essa stabilisse relazioni contemporanee e orizzontali, non sarebbe più possibile identificare alcuna differenza tra la procedura apografica e il comune riuso di fonti allografe (la tipica operazione intertestuale, che non prevede relazione gerarchica tra fonte e fonte), che invece si collocano su due livelli diversi della costituzione testuale.<sup>62</sup> Se ciò non fosse, si ricadrebbe per l'appunto nel 'tutto è rifacimento' (o

<sup>59</sup> Così M. Guglielmi, *Virginia, ti rammenti...*, cit., p. 9: «Ogni riscrittura si costruisce a partire dall'evidenziazione di alcuni punti focali del testo di partenza che vengono riconosciuti, attraversati, assimilati e trasformati determinando la nuova narrazione e le modalità del riuso».

<sup>60</sup> Si tratta di quelle che G. Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 188-232, chiama 'continuazioni' (differenziandole dai 'seguiti', termine che gli consiglia il *Dictionnaire des synonymes* di D'Alembert, i quali sarebbero poi le continuazioni che l'autore si produce da solo).

<sup>61</sup> D. Meneghelli, *Senza fine. Sequel prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Milano, Morellini, 2018, pp. 113-194 preferisce definire quest'ultimo (lo *spin-off*) *paraquel* o continuazione parallela. Lo studio di Meneghelli è prezioso, e fornisce numerosissimi spunti all'interpretazione del problema, ma indaga i processi derivativi tra i testi che afferiscono a sistemi semiotici difforni, pratica senz'altro produttiva in termini di delineazione di grandi quadri sincronici e diacronici, che tuttavia è alternativa a quella qui adottata.

<sup>62</sup> Fatto ancora evidente nell'*Ortis*: rifacimento e, nello stesso tempo ma a un livello diverso, grande meccanismo intertestuale, che opera sotto il profilo della citazione, trasposta o meno in diegesi (la Bibbia, Plutarco, Dante, Petrarca, Alfieri,



apografia), così come nel ‘tutto è intertestualità’ (indeterminata), e dunque nei conseguenti ‘nulla è rifacimento’ (o *apografia*) e ‘nulla è intertestualità’.<sup>63</sup>

Se anche si dà qualche eccezione, a questa caratteristica del rifacimento, essa risulta a un secondo sguardo meno consistente di quanto sembri. Stando al nostro testo-campione, per esempio, è facile avvertire come Foscolo – grande collezionista di testi altrui, sia in forma apografica, sia in quella intertestuale – tra-scriva le *Ultime lettere* sul modello del *Werther* goethiano, che costituisce il riferimento sistemico, e allo stesso tempo incastoni in questo quadro ben altre tre rifacimenti topici (ossia, ben delimitati e tali da non sovrapporsi al riferimento sistemico): nell’ordine, dal ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ *oder die Dialogen des Diogenes von Sinope* (1770), di Wieland; dal *Tristram Shandy* e dal *Sentimental Journey* (1760-1767, 1768) di Sterne; e dall’*Arsace et Isménie* (1748-1754) di Montesquieu.<sup>64</sup> Questo meccanismo a incasso, per cui tre episodi romanzeschi sono rifatti in posizioni rigorosamente circoscritte, non pregiudica in alcun modo la gerarchia funzionale delle complicate relazioni apografiche che l’*Ortis* stabilisce con i suoi antecedenti: a un livello globale, dal paratesto al *dénouement* del racconto, è collocato il *Werther*; a livello locale, quale virtuosistico procedimento di manipolazione dell’antigrafo, trovano posto altri micro-rifacimenti (ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ, *Tristram Shandy*, *Sentimental Journey*, dall’*Arsace et Isménie*).

Anche altre apparenti eccezioni si spiegano facilmente: si può senz’altro ammettere, per fare un caso diverso, che l’*Eneide* derivi allo stesso tempo dall’*Iliade* (di cui è *spin-off*) e dall’*Odissea* (cui si ispira nei primi sei libri), ma l’apparente duplicità del riferimento è facilmente riducibile almeno a una semi-unità: Omero, figura problematica finché si vuole (proteste di Aristarco nei confronti dei *Chorizontes*, e così via), è comunque «il migliore e più divino» tra i «bravi poeti», come aveva osservato Socrate (*Ion* 530b),<sup>65</sup> e dunque il dittico che a lui si ascrive tende a essere ricevuto come la doppia epifania di un’unica impresa narrativa (il che spiega perché Virgilio lavori su entrambi gli antigrifi).

Parini), della citazione implicita o ‘implicitazione’ (l’inapparente indice con cui Lorenzo Alderani, editore finzionale delle lettere di Jacopo, rinvia al dialogo alfieriano sulla *Virtù sconosciuta*, del 1786, là dove ad apertura di libro dichiara [U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 293, mio il corsivo]: «Pubblicando queste lettere, io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta; e di consecrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime ecc. ecc.»), e dell’allusione (ancora da Alfieri, sfruttato dunque a diversi livelli del recupero intertestuale). D’altronde, tutto ciò corrisponde a quanto confessa Foscolo, dietro la maschera di Jacopo, in un luogo celebre del romanzo: «Questo ripiego di notare i pensieri, anzi che lasciarli maturare dentro l’ingegno, è pur misero! – ma così si fanno de’ libri composti d’altrui libri a mosaico. – E a me pure, fuor d’intenzione, è venuto fatto un mosaico» (ivi, p. 349); e vd. la lettera foscoliana, dell’8 novembre 1818, a Lord Holland (Id., *Epistolario*, vol. VII, 7 settembre 1816 – fine del 1818, a cura di M. Scotti, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 62-66: 64, e quella *Sulla moda, al Contino C\*\*\* a Milano* (nelle *Lettere scritte dall’Inghilterra*, in *Prose varie d’arte*, a cura di M. Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, pp. pp. 237-454: 295).

<sup>63</sup> Si tende a collocare, talora, quella che qui si definisce apografia entro il campo dell’intertestualità, magari presupponendo tra loro un rapporto del tipo di elemento di una classe *vs* classe o di contenuto *vs* contenitore (logici): cfr. C. Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 90; e C. De Caprio, *Intertestualità*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell’italiano scritto*, vol. V, cit., pp. 87-117: 88-89. Il suggerimento, che d’altronde è sempre proposto in margine ad altro, appare ragionevole se non altro per un fatto d’ordine, ma in realtà non porta molto lontano. L’utilizzo del testo dell’altro una volta come oggetto unitario, una volta come deposito di segmenti alienabili, così come il diverso ordine gerarchico che si attribuisce a quanto si riusa, dimostra la differenza tra il ricorso a un testo-modello (oggetto di rifacimento) e quello a un testo-fonte (risorsa per citazioni, citazioni implicite o allusioni).

<sup>64</sup> Ho trattato questi rifacimenti topici in *Il «Werther» di Foscolo*, cit., pp. 310-325, 283-309 e 251-254.

<sup>65</sup> Cito da Platone, *Ione*, in *Ippia maggiore, Ippia minore, Ione, Meneseno*, a cura di B. Centrone, Torino, Einaudi, 2012, pp. 285-377: 313.

Ora, fatte salve le eccezioni in parola, che il rifacimento – così come gli altri procedimenti apografici – debba dipendere primariamente e in quanto tale da un solo antografo, è condizione necessaria anche a distinguere lavoro apografico da normale e diffuso riuoso intertestuale, da un lato; dall'altro, a distinguere rifacimento e *pastiche* propriamente inteso, ossia *écriture à la manière de*.<sup>66</sup> È comprensibile che questi ultimi due protocolli della scrittura derivativa siano spesso accomunati, se non altro per il forte riferimento, l'uno (apografo) a un testo dell'altro (antografo), il secondo a un Altro che produce testi (l'*auctor* del caso, che risulta *pastiche*).

Dato e non concesso che, come sostiene Fusillo, sia difficile distinguere il *pastiche* dalla parodia,<sup>67</sup> non è in realtà particolarmente impegnativo distinguere il *pastiche* e il rifacimento. Restiamo particolarmente ammirati, quando leggiamo:

Il était vieux, avec un visage de pitre, une robe trop étroite pour sa corpulence, des prétentions à l'esprit; et ses favoris égaux, qu'un reste de tabac salissait, donnaient à toute sa personne quelque chose de décoratif et de vulgaire. Comme la suspension d'audience se prolongeait, des intimités s'ébauchèrent; pour entrer en conversation, les malins se plaignaient à haute voix du manque d'air, et, quelqu'un ayant dit reconnaître le ministre de l'intérieur dans un monsieur qui sortait, un réactionnaire soupira: «Pauvre France!»;

oppure:

Lemoine venait souvent s'y promener. | C'est là que je le vis pour la première fois. Il paraissait plutôt ajusté dans la souquenille du laquais qu'il n'était coiffé du bonnet du docteur. Le drôle pourtant prétendait l'être et en plusieurs sciences où il est plus profitable de réussir qu'il n'est souvent prudent de s'y livrer. | Il était midi quand son carrosse arriva en décrivant un cercle devant le perron. Le pavé résonna des sabots de l'attelage, un valet courut au marchepied. Dans la rue, des femmes se signèrent. La bise soufflait. Au pied de l'Hermès de marbre, l'ombre caducéenne avait pris quelque chose de fugace et de sournois.

<sup>66</sup> Cioè non in quanto testo mistilingue, pluristilistico (ossia interdiscorsivo, à la Segre) o espressionistico, come talora capita di intenderlo, specie grazie alla malleveria descrittiva di G. Contini, già p.es. nel suo primo contributo gaddiano: «Ama [Gadda] e ha diritto di passare per calligrafo; e intanto serve a chiarire, proprio in linea di principio, quanto di risentimento, di passione e di nevrosenza covi dietro al fatto del "pastiche"» (*Carlo Emilio Gadda, o del "pastiche"*, del 1934, poi con il titolo *Primo approccio al «Castello di Udine»*, e ora ad apertura di *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-10. La torsione che Contini applica al termine – discussa p.es. da due studiosi di Gadda come M. Fratnik, *L'écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C.E. Gadda*, Torino, Meynier, 1990, p. 106, e R. Donnarumma, *Gadda. Romanzo e "pastiche"*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 195 – non è in effetti di poco momento, benché in metafora tenda proprio a identificare nella frase di Gadda la tensione verso quel vortice stilistico, tra *Hypnerotomachia Poliphili* e *Finnegans Wake*, che della lingua letteraria e soprattutto non letteraria tutto intercetta, tutto assimila e tutto restituisce.

<sup>67</sup> La cui differenza, in realtà, non sembra così imperscrutabile, almeno finché ci si limita ai testi del tipo narrativo; nei quali, mentre il *pastiche* investe le forme linguistico-stilistiche, la parodia le forme del racconto (sulla quale interviene spostando, invertendo e degradando i valori semantici che vi sono intrinseci). Donde, il fatto che la parodia si possa produrre sia tra testi che condividono lo stesso sistema semiotico (*An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, di Fielding, da Richardson; *Freuden des jungen Werthers*, di Nicolai, da Goethe; *I promessi sposi* | di Alessandro Manzoni | e *Guido Da Verona*, Società Editrice Vnitas – Milano | MCMXXX – VIII, che in copertina esibisce i ritratti, in formato medaglione, dei due 'coautori'; il lungometraggio *Spaceballs* [Usa 1987], regia di M. Brooks, che parodizza *Star wars* [Usa 1977], regia di G. Lucas), sia tra testi di sistemi semiotici differenti (*Paperino principe di Dumimarca* di G.G. Dalmasso, G.B. Carpi, «Topolino», XI, 1960, fasc. 226-228 (per citare una delle parodie Disney che non sia sempre *L'inferno di Topolino*: in tema, cfr. P.P. Argiolas et al., *Le grandi parodie Disney, ovvero I classici fra le nuvole*, Roma, Pesce, 2013); *Il monaco di Monza* (Italia 1963), regia di S. Corbucci), il *pastiche* è inevitabilmente una riscrittura intra-semiotica (si occupa dei tratti pertinenti linguistico-stilistici che il *pasticheur* ritiene caratterizzi un autore, ciò che non si può riprodurre in altro sistema semiotico). Qualche spunto, in questa direzione, si può estrarre da D. Sangsue, *La relation parodique*, Paris, Corti, 2007, pp. 103-125; ma anche nell'intelligente scansione, per generi letterari, con la quale interroga il problema S. Dentith, *Parody*, London-New York, Routledge, 2000 (se dal genere letterario, poi, si passasse alla tipologia testuale, le cose risulterebbero ancor meno equivoche).

ossia Proust che emula Flaubert o de Régnier.<sup>68</sup> Un po' meno ammiriamo l'*Hortus apertus* – con epigrafe da Maritocco Maritocci, che recita «E colei che addormento è mia sorella» – di uno pseudo-d'Annunzio firmato da Paolo Vita-Finzi: «S'aprono lenti i miei versi, oh come buoni, | oh come stanchi, al vespero silente; | e somigliano candidi paoni | nati in un mese un po' con-valescente»; così come il mediocre conato di *imitatio* montaliana: «Ma dalla rete a volte so liberarmi anch'io | purché trovi il destro, il momento, lo strappo: | lieve e poroso allora galleggiare come un tappo | abbandonato all'onda salmastra e all'oblìo».<sup>69</sup> Ancor minore, o piuttosto nulla, l'ammirazione che si può nutrire nei confronti di prove mimetiche grossolane come quelle di Burnier e Rimbaud («Mais l'an-douille est elle-même divisée en intérieur et extérieur: 'an' est l'intérieur de l'extérieur, la chair interne, le corps, la panse; 'douille' est l'extérieur de l'intérieur, la pièce, le creux qui contient l'anti-trou, ecc.») che aspirerebbero a *pasticiare* lo stile teorico di Roland Barthes.<sup>70</sup>

In tutti i casi, però, il procedimento della scrittura *pastichée* è lo stesso: si tratta anzitutto di isolare, chiaramente con l'intelligenza analitica di cui si dispone, alcuni caratteri della scrittura del modello (lessico, organizzazione sintattica e delle unità di testo, sovrastrutture retoriche, formazioni fonico-ritmiche, movenze interpuntive e in genere paragrafematiche, tendenze interiettivo-gestuali, ecc.); poi di astrarre, da questo sparso materiale, un'unitaria e ovviamente ideal-tipica regola stilistica; infine, di impiegare questa regola per produrre il calco o la falsariga.

Ma tale falsariga, allora, cosa *falsa*? L'immagine duplicata dello stile, la quale in sé non è depositata in alcun testo e proprio per questo non è poi così facile da ricalcare. Donde, *pastiche* = nessun testo e un'astrazione ideale dell'Autore da ricalcare; rifacimento = un testo ben preciso, singolare, da rifare senza attribuirlo al suo autore, e anzi riproducendolo solo a patto di manipolarlo localmente. I due procedimenti, come si vede, differiscono.

### 5. Segni, tipi e moventi

Così, tornando alla definizione abbozzata sopra, se dovessimo lavorare su scritture derivate che appartengono a sistemi semiotici diversi, come tra narrazione letteraria e teatro,<sup>71</sup> narrazione letteraria e narrazione audiovisiva (film, serie tv), narrazione letteraria e fumetto (o letteratura

<sup>68</sup> Sopra e qui, M. Proust, *L'affaire Lemoine. Pastiches*, éd. génétique et critique par J. Milly, Genève, Slatkine, 1994, pp. 99 e 148.

<sup>69</sup> P. Vita-Finzi, *Antologia apocrifa*, Milano, Bompiani, 1978<sup>4</sup>, pp. 41, 170; sul *pasticheur* nazionale – cui arride una fama quantomeno eccessiva di capolavoratore di stili – cfr. ora la recente voce del *Dizionario biografico degli italiani* (vol. XCIX, 2020, s.v.), di C. Giunta, sfortunatamente quasi sfornita di indirizzi bibliografici. Si può allora vedere M. Marchesini, *Scheletri fedeli*, in P. Vita-Finzi, *Antologia apocrifa*, a cura di M. M., Macerata, Quodlibet, 2015, solo in e-book, nella quale tuttavia si parla di 'parodia', e non di 'pastiche' (etichetta alla quale Vita-Finzi verosimilmente teneva, donde quell'apocrifa nel titolo della raccolta), anche qui senza suggerimenti bibliografici.

<sup>70</sup> M.-A. Burnier, P. Rimbaud, *Le Roland-Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978, p. 84.

<sup>71</sup> Secolare pratica (come testimoniano le due *Pamela* adattate e messe in scena da Goldoni, già citate, come il *Verter* di Sografi), che sembra godere di una recente *renaissance*: tra mille altri esemplari, ultimissimi sono un *Altri libertini*, da Tondelli, che ha debuttato il 15 ottobre 2024, per la regia di L. Lanera, al Teatro Vascello, e anche – con spericolata escursione tra i tipi di testo – un *Mein Kampf*, da Hitler, di e con S. Massini (18 ottobre 2024, Piccolo Teatro Strehler), che ha già fruttato un rimbalzo editoriale: S. Massini, *Mein Kampf. Da Adolf Hitler*, Torino, Einaudi, 2024.

disegnata, secondo l'espressione proposta da Hugo Pratt),<sup>72</sup> o magari come tra fumetto e film, scrittura lirica e cinema,<sup>73</sup> e così via, avremmo semplicemente a che fare con quel processo che si chiama trasposizione o adattamento.<sup>74</sup>

Il quale, proprio perché definisce testi non propriamente convertibili (non lo sono i loro sistemi semiotici), non può essere accomunato al rifacimento. In questo specifico caso, infatti, chi produce il testo d'arrivo non è libero di operare le sue manipolazioni locali nella forma che preferisce; un certo numero di esse, infatti, gli saranno obbligatoriamente dettate dal sistema semiotico su cui insiste il suo testo. Ciò naturalmente non vieta di studiare l'adattamento cinematografico della *La bête humaine* (1890) di Zola che Fritz Lang realizza nel 1954 (*Human Desire*, Usa), ma sarà ragionevole ricordare che prima dell'adattamento di Lang ne sussiste un altro dello stesso regime (*La bête humaine*, Francia 1938, regia di J. Renoir) e dunque che questo testo è già il frutto di una duplice protocollo produttivo, che richiede di essere misurato; e che l'adattamento di Lang non può essere automaticamente sussunto sotto la stessa classe in cui collocare le *Ultime lettere di Foscolo*, né studiato con esse.

Lo stesso vale, è ormai chiaro, per quanto pertiene alla tipologia testuale in cui si colloca la scrittura derivativa oggetto di studio: impossibile che un testo narrativo – che in sé sempre comporta un'argomentazione, ma forme strutturali specifiche – possa essere convertito per esempio in un testo argomentativo, a meno che il secondo molto banalmente non sia una parafrasi esplicativa del primo. E dunque, se Fedro e La Fontaine possono produrre i loro rifacimenti da Esopo, non c'è *fabula docet* che veramente tenga, se prima non si sono dati per l'appunto una *fabula* e un intreccio.

Il che conduce direttamente all'ultimo interrogativo posto dal fatto stesso del o dei rifacimenti: perché riprodurre il testo di un altro? Quale logica presiede a questa apparizione – sui banchi dei librai e in seguito negli scaffali delle biblioteche – di un testo la cui forma consiste propriamente nella sua coincidenza e nello stesso tempo divergenza dal testo di un altro? Se una risposta diretta non si può dare, è tuttavia possibile tentare di funzionalizzare l'interrogativo, dirigendolo sul metodo con il quale sorprendere il rifacimento all'opera. Ragione per cui è utile identificare nei rifacimenti quei tratti che consentono – una volta stabiliti i limiti di ciò che può o non può entrare nella partita – di differenziarli e ripartirli tra i diversi parametri che sembrano presiedere alla loro formazione.

Fantappiè, nello studio menzionato sopra, propone di impiegare un modello a tre assi, allo scopo «di compiere una (pur aperta) sistematizzazione del complesso universo della riscrittura». I tre assi sono: 1) «quello che va dalla riscrittura come testo alla riscrittura come processo letterario», e dunque che interroga l'autore della riscrittura; 2) quello che indaga la gradazione «che va [nella riscrittura] dall'imitazione seria alla parodia più dissacrante»; e 3) quello che definisce «il rapporto che c'è tra le riscritture e il loro contesto letterario», dal momento che «La riscrittura

<sup>72</sup> Non mancano, ancorché abbastanza rare, ambiziose imprese testuali di questo tipo: vd. S. Huet [sceneggiatura, disegni], *À la recherche du temps perdu*, Paris, Delcourt: t. I, *Combray* (1998); t. II, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (vol. I, 2000); t. III, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, (vol. II, 2002); oppure A. Castelli [sceneggiatura], C. Roi [disegni], *Apocalisse. Il libro della rivelazione di san Giovanni*, Milano, Bonelli, 2019.

<sup>73</sup> Come nel caso del cortometraggio *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (Italia 1991, regia di G. Bertolucci), tratto dall'omonima lirica di G. Caproni (1960).

<sup>74</sup> Non nel senso, si è visto, che dà a questa categoria L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., ma nel più circoscritto significato di trasferimento tra sistema semiotico ad altro sistema semiotico (semplice o misto che sia).

può mirare sia all'appropriazione sia al recupero, sia all'espulsione dal canone sia al tentativo di strappare all'oblio e ridare al presente».<sup>75</sup>

La proposta coglie senz'altro nel segno, ma si può ulteriormente semplificare, riconducendola a una sola e unitaria direttrice interpretativa. I tre assi, infatti, a ben guardare insistono su un unico problema, che allo stesso tempo è teorico, critico e storico: quello della relazione che l'apografo intrattiene dialetticamente con il suo antografo; o, per dirla altrimenti, quello che riguarda la motivazione in virtù della quale l'apografo seleziona l'antografo più idoneo alla propria formazione, e per ciò lo manipola in una precisa direzione, con lo scopo di introdursi in un certo taglio del mercato letterario di arrivo.

Sotto questo aspetto, i rifacimenti non mettono poi tanto in crisi il concetto di autore; o piuttosto, non lo fanno in misura maggiore di quanto non sia per ogni altra forma di testo. L'autore delle *Ultime lettere* è senz'altro Foscolo (come l'Aretino del *Dialogo*, di cui tratta Fantappiè),<sup>76</sup> benché entrambi ricorrano a testi di mediazione: traduzioni francesi e italiane del *Werther*, nel primo caso; un volgarizzamento dell'*Eneide*, nel secondo. Sotto il profilo della logica del rifacimento, la sommatoria di questa pluralità autoriale non costituisce un problema granché rilevante, poiché si può facilmente ricostruirne la gerarchia strumentale: antografo → mediatori letterari → apografo.

È ciò che avviene spessissimo: Michel Tournier, per esempio, scrive il suo *Vendredi* facendo ampio ricorso alle numerosissime mediazioni che si frappongono tra lui e il modello costituito da *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719);<sup>77</sup> il quale è un romanzo fornito di un *sequel* d'autore (*The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, 1719) e di un ulteriore supplemento autoriale (che tuttavia non rappresenta un vero *sequel*, perché si sposta tipologicamente da testo narrativo a testo argomentativo, per quanto ancora dettato dalla voce 'fanzionale' di Robinson: *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: With his Vision of the Angelick World*, 1720), e che in più ha costituito l'antografo di «una bisecolare tradizione di riscritture e variazioni» (le *Robinsonaden*),<sup>78</sup> e goduto di vari adattamenti intersemiotici.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 139-141, ma vd. fino a p. 150. Che una procedura come il riuso polemico di un modello (fuor di riscrittura propriamente detta, potrebbe essere il caso del Gozzano di *Ipotesi* (1907), che mette in parodia il «Re di tempeste», ossia l'Ulisse dannunziano di *Maia*) – possa espellere dal canone il modello in parola, d'altronde, è cosa sulla quale è lecito nutrire un dubbio. Non c'è azione demistificatoria, censoria, parodistica o semplicemente antifrastica, in contesto di ripresa di uno dei lemmi che appartiene al regesto della tradizione (recente o meno, egemonico o meno) che giunga ad altro risultato, se non quello di riattivarne o corroborarne la memoria. Ciò vale per le riscritture postmoderne (L. Doležel, *Heterocosmica*, cit., p. 207), ma non solo né specialmente in quelle.

<sup>76</sup> *Riscritture*, cit., pp. 135, 139-141. Va detto, però, che il *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana* ecc. (1536), che rappresenta un *sequel* d'autore del *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto a Roma sotto una ficaia* ecc. (1534), non è una riscrittura, ma ha una riscrittura, il rifacimento parodico di parte dell'*Eneide* (II 494-756, IV), infatti, occupa solo una porzione – che tra l'altro si chiude con il *clin d'œil* al lettore, ossia la notifica di derivazione dall'antografo – della *Seconda giornata*: cfr. P. Aretino, *Sei giornate*, cit., pp. 230-243: «PIPPA Mi pareva che tutta Roma gridasse a la strangolata: “Pippa, o Pippa, tua madre [Nanna] ladroncella ha furato il Quarto di Virgilio, e vassene facendo bella”».

<sup>77</sup> Come si evince da A. Bouloumie, «*Vendredi, ou Les limbes du Pacifique*» de Michel Tournier, Paris, Gallimard, 1991, specie pp. 56-124, 165-182.

<sup>78</sup> Così P. Zanotti, *Un autore, un'opera. Michel Tournier (1924-)*, «*Venerdì o il limbo del Pacifico*», in *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 33-43: 33. Sulla vicenda numerosi rifacimenti o pseudo-

Anche le altre questioni sollevate da Fantappiè – istanza parodica o meno del rifacimento, e posizione che quest'ultimo assume nel proprio contesto letterario – potrebbero discutersi attraverso l'esame della relazione che l'apografo stabilisce con il suo antografo. In una certa prospettiva, infatti, la grande partizione cui è possibile ricondurre qualunque operazione apografica è binaria: da una parte ci sono gli apografi *canonici* (per dir così), che selezionano un antografo in grado di autorizzarli, e dunque un testo-modello che riveste un ruolo autorevole e/o monumentale nella tradizione letteraria e culturale di *longue* o di *courte durée* dalla quale è estratto; dall'altra, ci sono gli apografi *operativi*, che selezionano un testo sostanzialmente privo di apparato autorizzante, ma tale da essersi imposto nel mercato delle lettere in ragione della sua popolarità.

La doppia definizione nominale, come spesso capita, ha carattere meramente funzionale, e potrebbe essere sostituita – ma con diverso grado di trasparenza – da altre; come per esempio quella che comprende rifacimenti *paradigmatici* (indirizzati verso un testo ma anche verso il sistema letterario che lo esprime e lo ricapitola) e rifacimenti *sintagmatici* (indirizzati primariamente verso un testo proprio in quanto peculiare congegno testuale). Ciò che più conta è che, tra queste due possibilità si gioca ogni altro tratto pertinente visto sopra. Il rifacimento canonico (o *paradigmatico*), infatti, può ulteriormente differenziarsi tra apografo che esibisce il suo rapporto fondamentalmente canonico con l'antografo (per solito nel paratesto: l'«*Orlando innamorato*» di Matteo M. Boiardo rifatto da Francesco Berni; *Girone il Cortese* di Alamanni; L'«*Eneide*» travestita di Lalli; il *Virgile travesti* di Scarron; le *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, di Fenelon; *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, di Fielding; il *Risaotto al pomidauro* di Scarfoglio e Cesareo; *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, di Laforgue; «*I promessi sposi*» di Alessandro Manzoni e Guido da Verona;<sup>79</sup> *La pioggia sul cappello*, di Folgore; la *Nonita* di Eco, da Nabokov; *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* di Tournier, *Faust. Un travestimento* di Sanguineti, L'«*Orlando innamorato*» raccontato in prosa, di Celati ecc.),<sup>80</sup> e il meno comune tipo di apografo che omette,

rifacimenti di *Robinson Crusoe*, si può vedere M.C. Gnocchi, C. Imbroscio (a cura di), *Robinson dall'avventura al mito. «Robinsonnades» e generi affini*, Atti del Convegno di Bologna (12-13 novembre 1999), Bologna, Clueb, 2000; e il recente E. Peraldo (ed. by), *300 Years of Robinsonades*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2020.

<sup>79</sup> Che valsero all'autore (al secolo Guido Abramo Verona) la feroce avversione degli «eredi di Alessandro Manzoni, che si adoperarono per chiedere il diretto intervento del capo del governo affinché l'immagine dell'illustre avo venisse eliminata da un'opera "intessuta con le più volgari e abbominevoli frasi pornografiche"» (così F. Ottaviani, nella voce del *Dizionario biografico degli Italiani*), oltre a un violento scandalo, foriero anche di un'aggressione perpetrata contro il povero scrittore, e che in sostanza segnarono il passaggio verso la fase calante della sua carriera. In materia, cfr. anche E. Tiozzo, *Una tragica parodia. Il rifacimento daveroniano de «I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni»*, «Romance Studies», XXII, 2004, 1, pp. 63-74; G. Tesio, «*I Promessi Sposi*» tra parodia e rimaneggiamento: i casi di Guido da Verona e Piero Chiara, in G. Oliva G. (a cura di), *L'antimanzonismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 349-360; e in generale E. Tiozzo, *Guido da Verona romanziere, Il contesto politico-letterario, i temi, il destino*, Roma, Aracne, Roma, 2009.

<sup>80</sup> Lascio da parte la vasta aerea di testi sui quali lavorano i *Classical reception studies*. In realtà, studiare le variazioni sul plurivoco e sovradeterminato patrimonio diegetico della tradizione greco-antica (quello depositato in Omero, nei tragici e in altre testimonianze mitografiche), come di quella vetero e neo-testamentaria, non è esercizio immediatamente omologabile allo studio dei rifacimenti che si danno in contesto moderno. La ragione non è, per così dire, di natura ontologica, ma metodologica: è sempre contraddetta dai fatti l'assunzione assiomatica che vedrebbe lo scrittore moderno risalire immediatamente alla fonte più antica e più autorevole, e stabilire con essa un dialogo diretto, neutrale rispetto alla trafila di revisioni ideologiche, riusi in contesto discorsivo allotrio, edizioni parziali o integrali, commenti e rifacimenti frattanto intervenuti (e talora a lui contemporanei); rispetto a quegli stessi 'mediatori letterari', cioè, che lo mettono in comunicazione e insieme lo separano dalla fonte presupposta: per un esempio di ciò, cfr. F. Condello, *Edipo senza incesto o come le riscritture influenzano*

se non proprio occulta, la canonicità dell'antigrafo prescelto (per esempio *Wide Sargasso Sea*, di Rhys; *Regina di fiori di perle*, di Ghermandi). È evidente, se stiamo da questo lato dell'apografia, che l'esito della procedura di rifacimento (il declassamento dell'intreccio del modello al ruolo di *fabula*, e la successiva fabbricazione di un nuovo intreccio comprensivo delle manipolazioni locali del caso) comporterà un'intrinseca tendenza alla parodia, esibita o celata, ossia al ribaltamento antifrastico che  $I_2$  tenderà a operare per differenziarsi in modo marcato da  $I_1$  (=  $F_2$ ), con ciò includendo in questa opera di differenziamento una serie di riferimenti al proprio presente storico e letterario, che a loro volta saranno funzionali alla presa di distanza dal modello.

C'è poi il caso del rifacimento operativo (o *sintagmatico*), che è in realtà molto raro in contesto letterario, laddove regna sovrano nella storia del cinema e in genere dell'audiovisivo. Uno dei pochi o forse pochissimi esempi che è dato sorprendere (un altro potrebbe essere *L'assassinio di rue Saint-Roch*, di Dumas),<sup>81</sup> in letteratura, è proprio le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, vero e proprio *remake* del *Werther*, del quale intende importare in Italia – aerea culturale che, si diceva sopra, agli occhi di Foscolo, difetta di romanzi politicamente funzionali alla formazione di una coscienza sociale e politica della borghesia<sup>82</sup> – lo schema, senza nessuna intenzione di parodizzarlo, né di 'classicizzarlo', ma semmai di fare con lui ciò che, secondo il suo personale e particolarissimo neoclassicismo (per il quale la distanza tra testo canonico e testo contemporaneo non rileva), i tragediografi hanno sempre fatto.<sup>83</sup>

È propriamente questo il principio di base per cui, nel cinema, si produce un *remake*: dal momento che un prodotto cinematografico, smerciato sul proprio mercato nazionale, ha generato un rilevante profitto, c'è ragione di credere che un suo rifacimento, proiettato su altri

*la critica*, in F. Citti, A. Ianucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim ecc., Olms, 2012, pp. 47-61. Ecco perché questo tipo di variazioni dal modello, che ha generazione plurivoca, si può esplorare solo in rapporto a casi a esso comparabili, ed esclusivamente con strumenti storici ed esegetici *ad hoc*.

<sup>81</sup> Si tratta di un rifacimento di *The Murders in the Rue Morgue*, di Poe. Complicata la vicenda editoriale di questo racconto di Dumas (a sua volta traduttore, o forse firmatario di una traduzione, delle *Ultime lettere*: A. Dumas, *Jacques Ortis*, Bruxelles, Meline, Cans et Co., 1839; e cfr. F. Fido, «*Jacopo Ortis*», *Alexandre Dumas e Pier Angelo Fiorentino*, «Yearbook of Italian Studies», VIII, 1989, pp. 128-136) la cui *princeps* è in italiano (evidentemente grazie all'anonima traduzione di uno dei redattori del giornale napoletano che in quegli anni Dumas dirigeva), ma di cui è dubbia e comunque parziale la stesura originale che si possiede. Due le edd. attuali, ma entrambe non scientifiche: A. Dumas, *L'assassinio di rue Saint-Roch*, a cura di U. Cundari, Milano, Dalai, 2012; e Id., *L'assassinat de la rue Saint-Roch. Manuscrit inédit. La découverte du manuscrit, son énigme et ses secrets* par J. Fiorina, Paris, Fayard, 2015.

<sup>82</sup> È ciò che si desume da una lettura mirata tanto della sua breve recensione, lasciata in tronco e mai pubblicata in vita dedicata a una raccolta di novelle neo-trecentiste (il *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano*, ora in U. Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 261-265; e cfr. L. Sanvitale, *Saggio di novelle*, Parma, Bodoni, 1803, specie pp. I-XX), quanto da alcuni punti della prolusione al corso di Eloquenza dell'Università di Pavia, letta e stampata nei primi mesi del 1809 (ora in Id., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, a cura di E. Neppi, Firenze, Olschki, 2005). Sui due testi, nei limiti di quanto qui si accenna, basti vedere A. Cadioli, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, il Saggiatore, 2001, pp. 47-95; C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003, pp. 239-242; e ancora il mio *Il «Werther» di Foscolo*, cit., cap. XI, *Foscolo e la categoria del politico*, pp. 561-635.

<sup>83</sup> Si legge, nella *Notizia bibliografica*, cit., a p. 510: «Eschilo compose la tragedia d'Oreste che uccide la madre. Sofocle, Euripide, contemporanei, e poscia altri greci, de' quali non restano le opere, trattarono lo stesso argomento, e molti latini, e moltissimi fra' moderni, e fra' recenti Voltaire e l'Alfieri. Nessuno potea dipartirsi dal fatto; nessuno volle assegnare a' personaggi interessi o passioni o caratteri d'animo differenti dagli assegnati da Eschilo; parve a tutti che il primo imitatore della natura avesse colpito il vero; parve anche che nella orditura avesse trovato un metodo proprio all'intento: ma sentiva altresì ciascheduno d'essi che avrebbe potuto successivamente trovare nuove e più naturali e più efficaci le varietà, onde migliorarne a poco a poco sino alla perfezione la parte ideale».

mercati nazionali, ne genererà uno eguale o maggiore. La produzione cinematografica o cine-televisiva, del resto, comporta il cosiddetto rischio d'impresa, ossia l'immobilizzazione e dunque l'investimento di un capitale, e il riuso di un modello già vincente in altri mercati costituisce una garanzia, sia pure non completa, circa la riduzione del rischio.

## 6. *Chiamare in giudizio*

Canonico o funzionale che sia, il rifacimento – così come altre imprese apografiche: *sequel*,<sup>84</sup> *prequel* (anche quest'ultimo assai raro, in letteratura) e *spin-off* – ha questo di specificamente rilevante, sotto il profilo interpretativo: che ogni forma di manipolazione locale, anche la più minuta, introduce nel modello una deriva propriamente ideologica, o ideale. Ciò che conferma il carattere intrinsecamente politico, di ogni forma di apografia. Si è visto a cosa mira Foscolo, ma ad ogni esperienza di scrittura derivativa è inerente all'inoltro di una istanza dal tratto quasi giudiziario: l'apografo chiama in causa l'antigrafo, quale testimone di cui si richiede una vera e propria escussione, e lascia al lettore il compito di giudicare. Certo, differente è la forma di cooperazione che al lettore si chiede: può darsi che l'apografo occulti il proprio modello, e dunque progetti un doppio lettore possibile (quello fornito di un sapere letterario sufficiente a individuare l'antigrafo e comprendere il procedimento di escussione di esso, e quello non fornito di tale sapere); o può essere che l'apografo esibisca, talora spudoratamente (in contesto più schiettamente parodico), il proprio modello.

In ambo i casi, chiamare in giudizio un antecedente letterario, e con lui gli altri testi coi quali esso è in relazione, non vuol dire limitarsi a dialogare con lui o con loro; in altre parole, non significa solamente *interpretare* la tradizione, ma anche significa – ed è ciò che più conta – *trasformarla*.

<sup>84</sup> Al principio funzionale del rifacimento foscoliano, si potrebbe accostare – sia pure con tutte le cautele del caso – quello della 'gionta' (*sequel*) ariostesca all'*Inamoramento* di Boiardo, operazione svolta su un antigrafo ai suoi tempi di largo successo popolare ed editoriale (dove la varietà di progetti consimili: cfr. A. Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'«Inamoramento de Orlando» (1483-1521)*, Manziana [RM], Vecchiarelli, 2019; e F. Brancati, *Riscrivere Boiardo*, cit., pp. 238-241), ma assai poco fortunato presso i professionisti della letteratura, e perciò non dotato, o non del tutto, di quel titolo d'indiscussa *auctoritas* che per solito fomenta i rifacimenti canonici: C. Dionisotti, *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento* (1970), ora in *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di G. Anceschi, A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 143-161.