



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Magistrale in Lettere Moderne

IL «ROMANZO PLURIMO»:  
UNA FORMA DI METAROMANZO

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Laura NERI

Correlatore:

Chiar.mo Prof. Stefano BALLERIO

Tesi di Laurea di:

Marco BALLARIN

Matr. 822399

Anno Accademico 2013/2014

# Indice

<b>Introduzione</b> .....	4
<b>Capitolo 1: La metaletteratura e il «romanzo plurimo»</b> .....	8
1.1. <i>Il concetto di metaletteratura</i>	
1.2. <i>La metaletteratura nell'ambito narrativo: la metanarrativa</i>	
1.3. <i>La metanarrativa e il romanzo: il metaromanzo</i>	
1.4. <i>Patto narrativo e singolarità nel metaromanzo novecentesco</i>	
1.5. <i>Il «romanzo plurimo»</i>	
1.6. <i>Il panorama italiano</i>	
<b>Capitolo 2: La decostruzione delle tecniche romanzesche:</b>	
<b><i>La vita intensa di Massimo Bontempelli</i></b> .....	26
2.1. <i>Il significato della classificazione generica «romanzo dei romanzi»</i>	
2.2. <i>I micro-romanzi come metaromanzi</i>	
2.3. <i>Procedimenti metaromanzeschi e parodia</i>	
2.4. <i>Un «romanzo plurimo» per rinnovare il panorama romanzesco</i>	

<b>Capitolo 3: Lo stile come motore di plurivocità unificata:</b>	
<i>Il quinto evangelio di Mario Pomilio</i> .....	50
3.1. <i>La genesi di un «romanzo plurimo»</i>	
3.2. <i>Una struttura stilistica</i>	
3.3. <i>Un romanzo di frammenti esistenziali</i>	
3.4. <i>L'operazione postmoderna nella meditazione sulla storia</i>	
<b>Capitolo 4: Ruolo del lettore e transtestualità: <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino</i></b> .....	74
4.1. <i>Tra ironia e angoscia per raccontare la condizione postmoderna</i>	
4.2. <i>Il romanzo della lettura: un «romanzo plurimo»</i>	
4.3. <i>Un insieme transtestuale</i>	
<b>Capitolo 5: Tra racconto e romanzo: <i>Centuria di Manganelli e Sogni di sogni di Tabucchi</i></b> .....	96
5.1. <i>Una linea di ricerca comune con Italo Calvino</i>	
5.2. <i>Il romanzo della dissoluzione del romanzo</i>	
5.3. <i>Dalla letteratura come menzogna alla letteratura come sogno</i>	
5.4. <i>L'onirismo come fondamento per un «romanzo plurimo»</i>	
<b>Bibliografia</b> .....	119
<b>Ringraziamenti</b> .....	128

# Introduzione

Il genere romanzo nel corso del Novecento ha dominato la produzione letteraria e le analisi teoriche della critica: tale spinta offerta dalla progressiva egemonizzazione del sistema letterario da parte delle scritture romanzesche e amplificata ancor più dallo sviluppo di importanti studi sullo statuto di questo genere prosastico ha di riflesso dato impulso ai romanzieri ad interrogarsi con sempre maggiore insistenza sulla propria attività. In particolare due momenti della storia letteraria sono stati decisamente propizi per tali riflessioni autoriali: l'ondata avanguardistico-modernistica, che ha messo in discussione i canoni su cui si basava la tradizione del romanzo ottocentesco allora imperante; e la crisi postmoderna che ha abolito la dicotomia tra realtà empirica e sua trasposizione linguistica. In tali contesti non stupisce che romanzi di letterati sensibili alla temperie culturale si siano trasformati in riflessioni sullo statuto e sulle forme rappresentative dello stesso genere romanzo. Per opere simili la critica ha da tempo coniato il termine di «metaromanzo», ma gli importanti studi che sono stati realizzati hanno collegato la pratica metaromanzesca soprattutto al postmoderno, lasciando, invece, un po' in ombra l'apporto modernistico a tale problematica. La critica di matrice strutturalistica e narratologica, indagando sullo statuto della prosa romanzesca, ha fornito uno sguardo di maggior ampiezza che ha portato a una riscoperta del metaromanzo pre-novecentesco, connesso con il sorgere stesso del genere romanzo; tuttavia tali analisi hanno spesso finito per fornire categorizzazioni atemporali, che ambirebbero a rappresentare la griglia generale in cui inserire qualsiasi fenomeno metaromanzesco, più che delineare un panorama dello sviluppo di queste scritture

romanzesche. Del resto un'ambizione del genere si rivelerebbe senza dubbio un'impresa di non facile realizzazione, non solo per quanto grande sarebbe la mole di testi da prendere in considerazione, ma anche perché proprio queste ultime indagini teoriche hanno dipinto una varietà di gamme di significato per le pratiche di autoriflessione letteraria in ambito romanzesco: il metaromanzo è stato compreso come una pratica all'interno della più ampia metanarrativa e, ancor più in generale, della metaletteratura. Il campo metaromanzesco viene così a delinarsi, più che come un genere unitario, come una serie di possibilità di auto-riflessione delle diverse componenti romanzesche, quali la finzionalità, la narratività, la letterarietà. Alcuni di questi testi, infatti, mirano a riflettere sulla letterarietà, altri sullo statuto della finzione, altri sugli agenti della narrazione, altri ancora sull'atto stesso del narrare in prosa.

Una tipologia in particolare si è progressivamente rivelata ancora poco messa a fuoco dagli studi sul metaromanzesco e, quindi, meritevole di speciale attenzione: si trattava di quei romanzi che ambiscono a rappresentare al proprio interno una sorta di biblioteca di altri testi. Data la natura di tale pratica autoriflessiva, strettamente connessa alla conformazione testuale romanzesca, è sembrato opportuno concentrare l'analisi su opere della letteratura italiana che esprimessero una simile ricerca. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il celebre romanzo di Italo Calvino, spesso citato nei più vari studi sul metaromanzesco, offriva senza dubbio un buon punto di partenza e una valida pietra di paragone: l'operazione calviniana di rappresentare al proprio interno dieci sommari di romanzi dei più vari generi, a ben vedere, non si presentava come un *unicuum* nella storia della produzione romanzesca italiana. Infatti diversi decenni prima, sul finire degli anni '10 del Novecento, un romanziere come Massimo Bontempelli, che aveva attraversato le sperimentazioni avanguardistiche primo-novecentesche, aveva tentato qualcosa di simile: scrivere «un romanzo dei romanzi» con la propria opera *La vita intensa*. Tale tipologia che si andava abbozzando, dunque, permetteva di superare uno dei limiti maggiori degli studi sul metaromanzo, tutti, come si è detto, concentrati o sulla produzione degli ultimi anni o sulle opere metaromanzesche in rapporto alle origini del genere romanzo. Un simile accostamento tra *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *La vita intensa* consentiva, invece, di sondare entrambi i momenti del Novecento letterario che più in profondità hanno agito sulla pratica metaromanzesca. Del resto a queste prime due opere potevano venire

ulteriormente accostate altre: romanzi come *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio e *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Giorgio Manganelli presentavano anch'essi l'ambizione di costruire opere che al proprio interno riflettessero la pluralità testuale entro cui si inserisce e con cui inevitabilmente colloquia ogni testo letterario. Calvino stesso, alla pubblicazione di *Centuria*, aveva subito riconosciuto un'identica linea di ricerca. Pomilio, invece, rappresentava senza dubbio un lavoro più solitario, legato a interrogativi di fede, ma che pure aveva trovato realizzazione letteraria risentendo di quel clima di crisi delle grandi narrazioni che avrebbe partorito i capolavori di Calvino e di Manganelli: la meditazione pomiliana sul senso delle Sacre Scritture in rapporto col perpetuo fluire della storia, infatti, si concretizzava in un romanzo in cui il mito di un quinto vangelo inedito, che rappresentasse il vangelo eterno, finiva per rivelarsi una nuova raccolta di *biblia*, una pluralità di fonti di svariate epoche storiche unificata da un anelito di pienezza religiosa: una trasformazione, quindi, del corso della storia in una sorta di biblioteca universale della fede, biblioteca che sarebbe il vero e proprio quinto vangelo. *Il quinto evangelio* e *Centuria*, dunque, permettevano di approfondire la linea di sviluppo di tale tipologia metaromanzesca tra modernismo e postmoderno: oltre alla ricerca solitaria di Pomilio, soprattutto l'opera di Manganelli, pur con importanti influssi postmoderni, presentava fondamenta teoriche saldamente impiantate su quel filone neoavanguardistico che rivendicava un recupero delle acquisizioni primo-novecentesche dell'avanguardismo e del modernismo. A ulteriore conferma che non si trattava di ricerche riconducibili esclusivamente al clima letterario degli anni '70, per le quali al massimo si poteva individuare un precedente nel testo di Bontempelli, veniva la riflessione su una singolare opera, *Sogni di sogni*, pubblicata negli anni '90 dal romanziere Antonio Tabucchi: essa, sotto l'aspetto del racconto dei sogni di alcuni artisti, ambiva, in realtà, a convogliare i più grandi momenti della letteratura e delle arti occidentali. Si era, dunque, venuta delineando una significativa tipologia metaromanzesca che aveva attraversato tutto il Novecento esprimendo in tali forme plurali gli interrogativi che avevano interpellato la coscienza di fondamentali romanzieri di quel secolo.

Per descrivere l'operazione che caratterizza tale forma di metaromanzo propongo la definizione di «romanzo plurimo», la cui collocazione entro il più generico panorama non solo metaletterario e metanarrativo, ma soprattutto

metaromanzesco viene delineata da questo studio nel Capitolo 1, che, inoltre, inserisce più distesamente tali testi all'interno del panorama letterario italiano. Forniti i criteri generali di orientamento per l'individuazione di questa particolare tipologia metaromanzesca in ambito italiano, nei capitoli successivi la si è tratteggiata maggiormente in dettaglio utilizzando le opere per metterne in luce i molteplici aspetti. Nel Capitolo 2, analizzando *La vita intensa* di Massimo Bontempelli, si è messa a fuoco la genesi modernistica di una tale ambizione di riflessione della pluralità romanzesca, riconosciuta nel fine di decostruire i principali generi del romanzo di successo per dare vita a una nuova forma di romanzo maggiormente consapevole. Il Capitolo 3, prendendo in considerazione *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio, ha poi concentrato l'attenzione in particolare sulla ricerca stilistica sottesa a una tale appropriazione di uno svariato insieme di generi amalgamati nello sviluppo di un romanzo unitario. Il Capitolo 4, invece, attraverso *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino ha delineato i riflessi sul patto narrativo e sul rapporto tra realtà, finzione e sistema letterario romanzesco dovuti alla moltiplicazione degli schermi testuali. Infine il Capitolo 5, analizzando *Centuria* di Giorgio Manganelli e *Sogni di sogni* di Antonio Tabucchi, si è soffermato sull'avvicinamento di simili opere, nella condensazione straniante di una pluralità di testi romanzeschi, alla forma prosastica del racconto, alla quale, tuttavia, tali insiemi testuali restano sempre insassimilabili.

Come criterio di disposizione dei capitoli si è scelto di seguire l'ordine cronologico di pubblicazione delle opere, con la sola eccezione di *Centuria*, posposta a *Se una notte d'inverno* in quanto insieme al tardo *Sogni di sogni* contribuiva a dirimere la questione del rapporto col genere del racconto. Del resto tale scelta di ordinamento cronologico, unita a un approfondimento in ogni capitolo di particolari aspetti del «romanzo plurimo», aiuta a delineare le coordinate cronologiche e formali intorno alle quali lungo la storia letteraria si è mossa tale particolare forma metaromanzesca del Novecento.

# Capitolo 1

## La metaletteratura e il «romanzo plurimo»

### 1.1. Il concetto di metaletteratura

La nozione di «metaletteratura» si è sviluppata a partire dalla riflessione novecentesca filosofico-logica e linguistico-strutturale. Se ne possono, infatti, individuare le radici nel concetto di «metalinguistico» delineato da Roman Jakobson:

La logica moderna ha introdotto una distinzione fra due livelli di linguaggio: il “linguaggio-oggetto” che parla degli oggetti e il “metalinguaggio” che parla del linguaggio stesso. Ma il metalinguaggio non è soltanto uno strumento scientifico necessario utilizzato dai logici e dai linguisti; esso svolge anche una funzione importante nel linguaggio di tutti i giorni. (...) Ogni volta che (...) il discorso è centrato sul codice (...) svolge una funzione metalinguistica.<sup>1</sup>

Trasposta in ambito letterario, tale categoria ha permesso di definire una letteratura autoreferenziale: cioè, un’attività letteraria che, incentrata sul proprio codice, interroga le peculiarità della scrittura letteraria. Tuttavia è bene sottolineare subito una differenza fondamentale rispetto all’ambito logico-linguistico, come opportunamente ha notato Krysinski:

Allorché, nel 1933 il logico polacco Alfred Tarski definì il metalinguaggio (MT), lo fece in un contesto strettamente logico. (...) Il MT è composto da regole di sintassi, da definizioni e da formule che permettono di descrivere in maniera esaustiva la lingua oggetto. Ricollocato nel

---

<sup>1</sup> R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 189.

contesto letterario, il metalinguaggio è un'entità prima di tutto analogica. Se il metatesto lo riflette e gli fa da correlativo, non perviene tuttavia mai alla completezza e alla precisione di un metalinguaggio tecnico.<sup>2</sup>

In ambito letterario, dunque, non si tratta di esplicitare con un testo letterario un altro testo letterario, così come potrebbe essere per le formule del metalinguaggio logico, che permettono una maggiore formalizzazione in vista di una definizione della verità degli enunciati nelle scienze deduttive, o per le chiose metalinguistiche, che consentono di chiarire un termine lessicale: la pratica metaletteraria rientra piuttosto nella categoria del riflesso.

Il riflesso, in se stesso, è un tema equivoco: è un *doppio*, ossia contemporaneamente un *altro* e uno *stesso*. (...) Questo perché il riflesso è contemporaneamente un'identità confermata (dal riconoscimento) e un'identità rubata, e quindi contestata (dall'immagine stessa). (...) Si conferma, ma sotto le specie dell'Altro.<sup>3</sup>

La metaletteratura è una sorta di specchio deformante: nel momento in cui riflette se stessa, inevitabilmente crea, oltrepassando il confine tra realtà e diegesi<sup>4</sup>, un senso di straniamento, come risulta particolarmente evidente nell'ambito narrativo.

## **1.2. La metaletteratura nell'ambito narrativo: la metanarrativa**

Ogni discorso narrativo, essendo un atto comunicativo, comporta un insieme di trasformazioni in funzione della possibilità di condivisione di fatti, persone, azioni attraverso il *medium* del linguaggio letterario:<sup>5</sup> la metaletteratura in ambito narrativo, cioè la metanarrativa, quando autoreferenzialmente si volge a indagare i propri statuti, rispecchiando le proprie operazioni costitutive, ce ne rende avvertiti e, perciò, consapevoli della loro arbitrarietà. Anche al livello più lieve di autoriflessività possiamo avvertire questa sensazione.

---

<sup>2</sup> W. Kryszewski, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003, p. 66.

<sup>3</sup> G. Genette, *Il complesso di Narciso*, in Id., *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 19-20.

<sup>4</sup> Si intende con questo termine l'universo creato dall'opera letteraria: cfr. G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 11-12.

<sup>5</sup> Cfr., tra gli altri, S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Saggiatore, 2003, in particolare alle pp. 15-33; F. Vittorini, *Il testo narrativo*, Roma, Carocci, 2005, in particolare alle pp. 11-21; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 64-72.

Tomassini nella sua analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa,<sup>6</sup> sviluppando un criterio d'analisi proposto da Dällembach<sup>7</sup>, delinea una significativa griglia descrittiva, distinguendo le manifestazioni della specularità del racconto<sup>8</sup> in «riflessione dell'*enunciato*», «riflessione dell'*enunciazione*» e «riflessione del *codice*». Nel primo caso viene incastonato all'interno del racconto principale un racconto di secondo grado che riassume in sé la materia del racconto per analogia o per contrasto. Il segmento riflessivo, dunque, si presenta come un modello ridotto della materia del racconto che lo contiene. Si può individuare un esempio paradigmatico di questa modalità metanarrativa già in una raccolta novellistica delle origini come il *Sendebär*, in cui si susseguono racconti che si caratterizzano per il fatto di rappresentare sotto diverse sembianze narrative sempre la stessa situazione in cui si trova il personaggio a cui sono rivolti, col fine appunto di renderlo consapevole di ciò che sta facendo.<sup>9</sup> Senza dubbio in una tipologia siffatta l'autoconsapevolezza formale è minima,<sup>10</sup> eppure questa metamorfosi continua dello stesso tema ci rende avvertiti delle capacità trasformative della narrazione, di cui finiamo per apprezzare più i procedimenti narrativi che permettono la continua variazione sul tema, piuttosto che l'universo raccontato, di cui la narrazione dovrebbe darci un effetto di realtà: non a caso la storia principale viene a identificarsi con una cornice,<sup>11</sup> e in primo piano assurge piuttosto il virtuosismo tecnico della diversificazione narrativa, che, però, continuamente denuncia la natura di costruzione e operazione comunicativa di quanto stiamo leggendo.

---

<sup>6</sup> G. B. Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990, in particolare alle pp. 89-92.

<sup>7</sup> L. Dällembach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, cit. in G. B. Tomassini, *op. cit.*

<sup>8</sup> Il termine «racconto» viene qui utilizzato nel senso delineato da G. Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 73-80.

<sup>9</sup> Cfr. M. J. Lacarra, *Strutture e tecniche della narrativa castigliana. L'inserimento dei racconti*, in M. Picone (a cura di), *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 205-229.

<sup>10</sup> Cfr., all'interno di una divisione simile di tipologie metanarrative, P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984, pp. 18-19.

<sup>11</sup> Giova ricordare quanto affermato da G. Genette in *Nuovo discorso del racconto*, cit., pp. 76-77: «Il termine "racconto primario" è forse lievemente sviante, poiché esso può dare l'impressione di designare il livello più importante, mentre in effetti il livello metadiegetico è spesso più importante del racconto primo, che può ridursi a semplice pretesto. (...) Sta di fatto che il racconto incorniciato è narrativamente subordinato al racconto-cornice, poiché gli è debitore della sua esistenza e si appoggia su di lui».

La «riflessione dell'*enunciazione*» porta a maggiore evidenza quanto nella prima tipologia viene solo implicitamente alluso, mettendo esplicitamente in scena il processo di produzione narrativa:

Si intende quindi come *mise en abyme dell'enunciazione*: 1) la presentificazione diegetica del produttore o del ricettore del racconto, 2) la messa in evidenza della produzione o della ricezione come tali, 3) la manifestazione del contesto che condiziona questa produzione-ricezione.<sup>12</sup>

Si hanno in questo modo le cosiddette «metalessi narrative»<sup>13</sup>: dalla più comune «metalessi dell'autore», consistente nel fingere che l'autore operi egli stesso gli eventi che narra, fino a ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico, oppure il contrario. In simili situazioni viene portato a chiara evidenza che il linguaggio narrativo non è semplicemente *medium* di una realtà altra, ma trasformazione di tale realtà in linguaggio, che crea così una propria realtà.<sup>14</sup> In questo modo finiamo per essere spinti a considerare che, se ciò che ci sembra realtà forse non è nient'altro che un'illusione, allora quello che ci sembra illusione potrebbe anch'esso essere altrettanto spesso realtà.<sup>15</sup> Questi sconfinamenti causano, quindi, quell'inquietudine espressa da Borges:

Simili invenzioni suggeriscono che se i personaggi di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere dei personaggi fittizi.<sup>16</sup>

Ma ancora più destabilizzante, una volta negata la funzionalità referenziale della scrittura, è quando l'artificio della costruzione narrativa diventa soggetto/oggetto della narrazione. Il culmine di questo processo è rappresentato dalla «riflessione del *codice*»: cioè, in questo caso vengono rispecchiate le infinite potenzialità del linguaggio e delle scelte formali che stanno alla base dell'opera letteraria. A questo punto, dunque, occorre concentrarsi esclusivamente sulla forma romanzesca.

---

<sup>12</sup> G. B. Tomassini, *op. cit.*, p. 91.

<sup>13</sup> Cfr. G. Genette, *Discorso del racconto*, cit., pp. 282-285.

<sup>14</sup> Cfr. P. Splendore, *Il ritorno del narratore. Voci e strategie del romanzo inglese contemporaneo*, Parma, Pratiche, 1991, pp. 17-30.

<sup>15</sup> Cfr. G. Genette, *Il complesso di Narciso*, cit., p. 16.

<sup>16</sup> Cit. in G. Genette, *Discorso del racconto*, cit., p. 283.

### 1.3. La metanarrativa e il romanzo: il metaromanzo

Nel suo saggio sul «narratore» romanzesco Benjamin fa un'affermazione importante sulla natura del romanzo, considerato come costitutivamente legato non solo alla scrittura, ma soprattutto alla stampa:

Ciò che separa il romanzo (...) dall'epico in senso stretto è il suo riferimento strettissimo al libro. La diffusione del romanzo diventa possibile solo con l'invenzione della stampa. Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo.<sup>17</sup>

Anche il formalista russo Eichenbaum nella sua *Teoria della prosa*<sup>18</sup> aveva sottolineato lo stretto legame tra l'affermazione del romanzo e l'emarginazione degli elementi di oralità: in questo modo la narrativa romanzesca, soprattutto nel corso dell'Ottocento, viene a configurarsi come una «forma sincretica»<sup>19</sup>, che accoglie in sé una varietà di discorsi, discorsi che in un certo senso relativizzano e rendono problematica l'autorità l'uno dell'altro. Bachtin, nel fondamentale *Epos e romanzo*<sup>20</sup>, individua proprio in questa «tridimensionalità stilistica»<sup>21</sup> una delle caratteristiche principali del macrogenere romanzesco.

A differenza degli altri grandi generi letterari il romanzo si è formato ed è cresciuto proprio quando si attivizzava acutamente il plurilinguismo esterno ed interno, che del romanzo è il naturale elemento.<sup>22</sup>

Il linguaggio romanzesco, dunque, si rivela un terreno soggetto a forze contrastanti, e, perciò, particolarmente propizio ad ospitare al proprio interno una tensione ironico-parodica verso ogni linguaggio che ambisca a diventare il linguaggio convenzionale del romanzesco.

---

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 239.

<sup>18</sup> B. Eichenbaum, *Teoria della prosa*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 231-247.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>20</sup> M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in V. Strada (a cura di), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 179-221.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 191.

È caratteristico che il romanzo non permetta ad alcuna sua varietà di stabilizzarsi. Attraverso tutta la storia del romanzo passa, sistematico, la parodia o il travestimento delle varietà dominanti. (...) Questa autocriticità è la singolare caratteristica del romanzo come genere letterario in divenire.<sup>23</sup>

Infatti un' autoriflessività metaromanzesca caratterizza il romanzo praticamente per tutto il corso della sua storia: già opere settecentesche come il *Tristram Shandy* di Sterne o il *Jaques le fataliste* di Diderot mettono in discussione, parodizzandole, le convenzioni del codice romanzesco. È tuttavia con la riflessione filosofica e linguistica primonovecentesca che la messa in discussione di alcuni aspetti del linguaggio romanzesco raggiunge risultati più duraturi e meno isolati: ad essere messa in crisi da quel momento storico, infatti, è la concezione della rappresentazione romanzesca della realtà, che viene ora a frantumarsi, ad atomizzarsi, per cui non diventa più possibile immaginare legittima la funzione livellante di un narratore che assorbe ogni altro linguaggio in base a una pretesa di uniformità e oggettività. La narrazione, così, si sfalda, finisce per concentrarsi su se stessa, constatata l'impossibilità di rendere la rappresentazione di una sola realtà.

Ostentatiously 'literary' language and conventions are paraded, are set against the fragments of various cultural codes, (...) because the formal structures of these literary conventions provide a statement about the dissociation between, on the same hand, the genuinely felt of crisis, alienation and oppression in contemporary society and, on the other, the continuance of traditional literary forms like realism which are no longer adequate vehicles for the mediation of this experience.<sup>24</sup>

Con il metaromanzo «modernista»<sup>25</sup> la pratica autoriflessiva, dunque, assume carattere non solo di *divertissement*, ma anche, e soprattutto, di espressione di una visione del mondo: la messa in crisi degli statuti di genere e dei procedimenti romanzeschi è

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>24</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 11. Qui una mia traduzione: «Un linguaggio e stilemi ostentamente 'letterari' vengono parodiati, vengono fatti confluire contro frammenti di vari codici culturali, (...) poiché le strutture formali di queste convenzioni letterarie forniscono l'occasione per una denuncia della dissociazione tra un'acuta percezione della crisi, dell'alienazione e dell'oppressione della società contemporanea e la perpetuazione di forme letterarie tradizionali, come il realismo, che non sono più adeguati strumenti per la mediazione di questa esperienza».

<sup>25</sup> Per una prima inquadratura del termine «modernismo» cfr. G. Cianci, *Modernismo/modernismi*, in Id. (a cura di), *Modernismo/modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, pp. 15-45.

finalizzata, infatti, a far emergere la necessità di nuove tecniche rappresentative per la comprensione di una realtà che ha perso solidità psicologica e sociale, consequenzialità storica, consistenza di valori e di ideologie.<sup>26</sup> Uno sviluppo ancora più radicale della pratica metaromanzesca si è avuto, però, soprattutto nella seconda metà del Novecento, nell'ambito del cosiddetto «postmoderno».<sup>27</sup> Negli anni Sessanta e poi soprattutto negli anni Ottanta cambiano radicalmente le condizioni materiali dell'esistenza, con un tardo capitalismo caratterizzato dall'estetizzazione e culturalizzazione anche di merci e pratiche del quotidiano.

In modernist fiction the struggle for personal autonomy can be continued only through *opposition* to existing social institutions and conventions. This struggle necessarily involves individual alienation and often ends with mental dissolution. The power structures of *contemporary* society are, however, more diverse and more effectively concealed or mystified, creating greater problems for the postmodernist novelist in identifying and then representing the object of 'opposition'. Metafictional writers found a solution to this by turning inwards to their own medium of expression, in order to examine the relationship between fictional form and social reality. They have come to focus on the notion that 'everyday' language endorses and sustains such power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently 'innocent' representations. The literary-fictional equivalent of this 'everyday' language of 'common sense' is the language of the traditional novel: the conventions of realism. (...) The metafictional novel thus situates its resistance *within* the form of the novel itself.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Cfr. C. Pagetti, *Letteratura e nuove scienze: da Darwin a Freud*, in G. Cianci (a cura di), *op. cit.*, pp. 49-62; P. Splendore, *op. cit.*, p. 12.

<sup>27</sup> Per una prima inquadratura del termine «postmoderno» cfr. F. Brioschi, *Il postmoderno e la lingua della tribù*, in V. Spinazzola (a cura di), "Tirature '04", Milano, Fondazione Mondadori – Saggiatore, 2004, pp. 10-17; E. Palandri, *Il postmodernismo tra libertà e storia*, in L. Rorato e S. Storchi (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 17-26.

<sup>28</sup> P. Waugh, *op. cit.*, pp. 10-11. Qui una mia traduzione: «Nel romanzo modernista la lotta per l'autonomia personale può avere luogo solo attraverso l'*opposizione* alle esistenti istituzioni e convenzioni sociali. Questa lotta necessariamente comporta l'alienazione dell'individuo e spesso termina in una dissoluzione mentale. Le strutture di potere della società *contemporanea* sono, invece, più diversificate e più efficacemente nascoste e occultate, creando grandi problemi ai romanzieri postmodernisti nell'identificarle e, quindi, nel rappresentare l'oggetto dell'opposizione. Gli scrittori metaromanzeschi trovano una soluzione nel volgersi verso il loro stesso medium espressivo, al fine di mettere sotto esame la relazione tra la forma finzionale e la realtà sociale. Mettono a fuoco il fatto che il linguaggio di ogni giorno avvalga e sostiene simili strutture di potere attraverso un continuo processo di naturalizzazione, per cui forme di oppressione si costituiscono in rappresentazioni apparentemente innocenti. L'equivalente letterario-romanzesco di questo linguaggio di ogni giorno è il linguaggio del romanzo tradizionale: le convenzioni del realismo. (...) Così il metaromanzo situa la sua resistenza *nelle maglie della* stessa forma romanzesca».

Questa lunga citazione da Patricia Waugh sul metaromanzo<sup>29</sup> contemporaneo ci ha, dunque, introdotto all'ulteriore sviluppo apportato dal metaromanzo postmoderno, che è completamente incentrato sulla propria natura di tessitura stilistico-testuale, al fine di esplorare la nozione di finzionalità. Il contenuto finzionale della storia viene continuamente riflesso nella sua esistenza formale come testo, e la sua esistenza come testo viene continuamente a interrogare un mondo concepito in termini di testualità.<sup>30</sup>

Such contradictions are essentially *ontological* (posing questions about the nature and existence of reality) and are therefore characteristically postmodernist. (...) [Are] modernist those *epistemological* contradictions which question how we can know a reality whose existence is finally not in doubt.<sup>31</sup>

La decostruzione metaromanzesca postmoderna non è tanto critica verso un modo ingannevole di rappresentazione unidimensionale del reale, ma è soprattutto interrogazione sull'inesorabile permutazione tra reale e irreal: la tradizionale ricerca all'interno della finzione si trasforma in una ricerca sulla finzionalità.<sup>32</sup> Se la realtà, sulla base delle contemporanee ricerche strutturali, semiotiche e, *e contrario*, decostruzionistiche,<sup>33</sup> finisce per rappresentarsi solo come linguaggio, a un livello formale sempre più indecidibili diventano le soluzioni rappresentative da adottare, e, così, le problematiche di strutturazione si fanno tutte interne al testo. Tale tensione formale che abbatte le distinzioni tra realtà e testo, tra creazione e critica, tra singola opera e pluralità interna di testi, tra soglie testuali e loro inglobamento come occasione creativa, tra autore e lettore reduplicati nell'universo diegetico al fine di fornire un'analisi del fatto romanzesco esplora una teoria del romanzo attraverso la pratica stessa di scrivere romanzi.

---

<sup>29</sup> Mi sembra che questa traduzione del termine «metafiction» adottato dalla Waugh, anche se non letterale, renda meglio la realtà che l'autrice descrive nel suo libro: infatti non viene analizzato tanto la metanarrazione in generale, ma il «metafiction novel», cioè la metanarrazione in ambito romanzesco e dunque, secondo la terminologia italiana, il metaromanzo.

<sup>30</sup> Cfr. P. Waugh, *op. cit.*, p. 15.

<sup>31</sup> *Ibid.* Qui una mia traduzione: «Simili contraddizioni sono essenzialmente *ontologiche* (ponendo domande sulla natura ed esistenza della realtà) e perciò caratteristicamente postmoderniste. (...) [Sono] moderniste quelle contraddizioni *epistemologiche* che mettono in questione come possiamo conoscere una realtà la cui esistenza non è alla fine messa in dubbio».

<sup>32</sup> Cfr. anche P. Splendore, *op. cit.*, p. 12; P. Waugh, *op. cit.*, p. 14.

<sup>33</sup> Cfr. M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 62-63.99-104. Sarà bene ricordare che i tre termini non esprimono opinioni concordi: il decostruzionismo mira, infatti, a mettere in discussione proprio il logocentrismo che era culminato in ultimo nella semiotica.

Simili osservazioni ci portano, quindi, a prendere in considerazione il rapporto tra queste pratiche e la natura del patto narrativo, così come la problematica della consistenza singola di tali opere.

#### **1.4. Patto narrativo e singolarità nel metaromanzo novecentesco**

Se una delle funzioni fondamentali del tradizionale patto narrativo romanzesco era quella di indicare la soglia del mondo possibile, fornendo le particelle elementari, il nucleo da cui prendesse avvio la dialettica di «attese sempre modificate e ricordi continuamente variati»<sup>34</sup> che costituiscono la griglia che guida e accompagna l'atto di lettura,<sup>35</sup> con il metaromanzo modernista e poi soprattutto con quello postmoderno dapprima vengono sovvertite queste aspettative, quindi vengono messe proprio in scena. Il metaromanzo modernista mira, infatti, soprattutto a mettere in luce, come si è visto, l'arbitrarietà di questo patto, che viene percepito come fondato su un teleologismo non corrispondente alla realtà: il patto narrativo ora si risolve a tutto vantaggio di una sola parte contraente, quella dell'autore, che si sente libero di distorcere continuamente le convenzioni e le forme dei generi al fine di evitare lo spettro, sempre ricorrente, della convenzionalità.<sup>36</sup> Il lettore viene a trovarsi completamente in balia della ricerca estetico-rappresentativa dell'autore, che intende riprodurre, come abbiamo visto, la problematicità plurifocale della realtà novecentesca. Leggermente diversa, invece, appare la posizione del lettore nel metaromanzo postmoderno, in cui, come si è detto, non è più solo questione di messa al bando delle convenzionalità narrative, ma si attua piuttosto un'indagine narrativa delle stesse: il lettore, dunque, nella sua fruizione dell'opera si trova a godere sia dell'adesione alle convenzioni narrative sia della loro messa in stato di analisi critica.

---

<sup>34</sup> W. Iser, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in R. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, p. 48.

<sup>35</sup> «Ogni testo suscita già al suo inizio determinate attese, le modifica man mano e le esaudisce occasionalmente, quando non credevamo già più da tempo al loro soddisfacimento e quando già non vi prestavamo più attenzione»: *ivi*, p. 59. Cfr. G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Fondazione Mondadori – Saggiatore, 2008, p. 36-48.

<sup>36</sup> Cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul «moderno» e sul «postmoderno»*, in *Id.*, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, pp. 32-47.

Although the reader is thereby distanced from the language, the literary conventions and, ultimately, from conventional ideologies, the defamiliarization proceeds from an extremely familiar base. Such novels can thus initially be comprehended through the old structures, and can therefore be enjoyed and remain in the consciousness of a wide readership which is given a far more active role in the construction of the 'meaning' of the text.<sup>37</sup>

Non si tratta qui della costitutiva «sospensione dell'incredulità» in cui il lettore è al tempo stesso una persona che finge credulità e uno scettico,<sup>38</sup> ma proprio della narrativizzazione di quei meccanismi romanzeschi che stanno alla base della «sospensione dell'incredulità»: il lettore ora non assiste solo alla decostruzione autoriale del convenzionale, come nei metaromanzi modernisti, ma vi partecipa attivamente attraverso l'appropriazione consapevole del contrasto rappresentato dalle forze antitetiche messe in collisione dall'autore nell'opera.

Da queste considerazioni emerge anche la questione della consistenza come testo singolo di simili opere metaromanzesche: è evidente, infatti, che, parodiando o mettendo conflittualmente a contatto convenzioni e generi letterari, si sia in presenza di una pluralità testuale interna. Potremmo dire che il metaromanzo novecentesco porta ad evidenza narrativa quella che Genette definiva «transtestualità», cioè tutto ciò che mette un testo in relazione, manifesta o segreta, con altri testi.<sup>39</sup> Consideriamo le diverse categorie individuate da Genette:

[Il primo tipo di relazione transtestuale è costituito dall']*intertestualità* (...) come una relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire (...) come la presenza effettiva di un testo in un altro. Il secondo tipo di transtestualità è costituito dalla relazione (...) che nell'insieme formato dall'opera letteraria il testo propriamente detto mantiene con quanto non può essere definito che il suo *paratesto*: titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse, ecc. (...), che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso. (...) Il terzo tipo di trascendenza testuale, che chiamo *metatestualità*, è la relazione, più comunemente detta di «commento», che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla, senza necessariamente citarlo (convocarlo), al limite senza neppure nominarlo. (...) Il quinto tipo (...),

---

<sup>37</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 13. Qui una mia traduzione: «Sebbene così si intenda tenere lontano il lettore dalle convenzionalità della lingua, degli stilemi letterari e, in ultima analisi, delle ideologie, la defamiliarizzazione procede da una base estremamente familiare. Simili romanzi possono essere inizialmente compresi attraverso le antiche strutture, e possono perciò essere apprezzati e rimanere nella memoria di un largo numero di pubblico, a cui viene dato un ruolo di gran lunga maggiore nella costruzione del 'significato' del testo».

<sup>38</sup> Cfr. G. Rosa, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>39</sup> Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 3.

il più astratto e il più implicito, è costituito dall'*architestualità* (...). Si tratta di una relazione assolutamente muta, articolata tutt'al più da una menzione paratestuale (titolare, come in *Versi, Saggi, Le Roman de La Rose*, ecc., o, più spesso, infratitolare: l'indicazione *Romanzo, Racconto, Poesie*, ecc. che accompagna il titolo sulla copertina), di pura appartenenza tassonomica. (...) Quarto tipo di transtestualità [è l']*ipertestualità*. Designo con questo termine ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento.<sup>40</sup>

Indubbiamente possiamo ravvisare una carica intertestuale nel metaromanzo novecentesco: esso, infatti, spesso incorpora al proprio interno spezzoni di altre opere, vuoi per fornire una citazione decontestualizzata, e quindi demistificante, vuoi per alludere alla matrice genetica alla base dell'operazione del metaromanzo stesso. Inoltre possiamo riscontrare anche elementi di paratestualità: il metaromanzo modernista nella sua critica alle convenzionalità romanzesche gioca con prefazioni, avvertenze, postfazioni, utilizzate in funzione destabilizzante per il loro inserimento nell'universo dell'opera e non più alle sue soglie;<sup>41</sup> il postmoderno ancora di più ne valorizza la natura di soglia al fine di rendere porosi i confini tra realtà e finzione. Per quanto riguarda la metatestualità è soprattutto il metaromanzo postmoderno a valorizzare questa dimensione, con la sua compresenza di testo ed elementi del commento critico. L'*architestualità*, invece, è costitutiva di qualsiasi autoriflessione letteraria: come si è visto, il metaromanzo, ponendo l'attenzione sul suo stesso farsi, in maniera inevitabile riflette narrativamente sul proprio statuto di genere. Infine l'*ipertestualità* pare anch'essa essere presente come meccanismo del metaromanzo novecentesco: il modernismo utilizza soprattutto i meccanismi della caricatura e del travestimento,<sup>42</sup> riprendendo le convenzioni e il linguaggio di testi noti, ma conferendo loro un nuovo significato attraverso esagerazioni e gonfiature stilistiche, oppure attuando una trasformazione stilistica degradante rispetto al consueto; il postmoderno, invece, si avvale soprattutto del pastiche, cioè di un'imitazione di stile priva di

---

<sup>40</sup> G. Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 3-8.

<sup>41</sup> Per il termine cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3: «L'opera letteraria (...) si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, appunto nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo».

<sup>42</sup> Cfr. G. Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 23-36.

funzione satirica, in quanto finalizzata soprattutto all'accostamento di diversi stili romanzeschi, con una finalità di rappresentazione del panorama dei generi e delle possibilità del romanzo.

In una particolare tipologia di testi metaromanzeschi le considerazioni fin qui svolte acquistano una considerevole evidenza: si tratta di un insieme di opere che propongo di definire «romanzi plurimi».

### **1.5. Il «romanzo plurimo»**

Genette nella sua analisi dei rapporti transtestuali sottolineava che non si dovessero considerare come delle categorie tra loro escludenti, visto che correlazioni tra di esse sono al contrario numerose e varie:<sup>43</sup> simili osservazioni valgono anche nell'ambito del metaromanzo, e possiamo anzi, in prima battuta, definire il «romanzo plurimo», come quel metaromanzo in cui si ha la contemporanea rappresentazione narrativa di tutte le relazioni transtestuali. In primo luogo, infatti, si tratta di opere che indubbiamente fanno degli elementi paratestuali una parte importante del proprio universo diegetico, dal momento che esse si caratterizzano per una rappresentazione miniaturizzata di libri. Ne consegue, quindi, che anche l'architestualità sia centrale: questi metaromanzi mirano a rappresentare al loro interno non solo singole caratteristiche della narrativa romanzesca, non soltanto particolari stilemi, ma soprattutto il romanzo nella sua totalità di fattori costitutivi, da quello di oggetto nel mondo ai suoi rapporti col mondo attraverso la finzione, dalle sue tecniche convenzionali ai rapporti tra autore e lettore. Così è inevitabile che il romanzo si moltiplichi, si faccia plurimo, altrimenti non rispecchierebbe altro che se stesso, mentre l'ambizione di questa tipologia particolare di metaromanzo è proprio quella di fornire uno sguardo d'insieme, con ambizione totalitaria, al fatto romanzesco. Ne deriva pure che, in questa volontà di autoanalisi generica, sia molto forte la dimensione intertestuale e ipertestuale. Spesso, infatti, in questa particolare tipologia di metaromanzo si vuole allestire una specie di biblioteca diegetica: la si può realizzare o riproducendo in piccolo opere letterarie attraverso citazioni e riprese puntuali, o imitando opere e principali generi attraverso l'uso di un sapiente pastiche stilistico.

---

<sup>43</sup> Cfr. G. Genette, *Palinsesti*, cit., p. 11.

Non manca anche una dimensione metatestuale, ora attraverso prefazioni e avvertenze finzionali, ora attraverso lo sviluppo narrativo che accompagna la successione dei testi e che spesso presenta sviluppi narrativi in cui si offre l'occasione per commentare il libro interno appena costruito.

A questo punto può sorgere spontanea la domanda per quale ragione definiamo romanzi opere che, costituite da un insieme eterogeneo di altri testi, spesso collegati da uno sviluppo narrativo primario pari a zero, potrebbero rientrare piuttosto nella categoria della raccolta di racconti. Innanzitutto osserveremo che in una successione di racconti non si ha un così marcato utilizzo di elementi paratestuali che autoriflettano la situazione generale del libro che li contiene. In secondo luogo le raccolte di racconti possono talvolta costituire un macrotesto,<sup>44</sup> ma non presuppongono che tutti i racconti debbano essere percepiti come se si trovassero a un livello diegetico secondario, in cui il primo sarebbe quello costituito dallo specchio metaromanzesco che avrebbe l'ambizione di riflettere tutte le ulteriori realtà romanzesche. Infine rispetto a una pubblicazione di racconti, dove è ovvia l'attribuzione di essi a un unico autore, il romanzo plurimo cerca di realizzare spesso l'illusione di una pluralità autoriale: infatti, volendo spesso riflettere il romanzo nella sua totalità diacronica e sincronica, una simile tipologia metaromanzesca si fa plurima non solo dal punto di vista dell'inclusione di una pluralità di testi, ma anche di autori, che possono essere esplicitamente evocati, e, quindi, essere la ripresa di una varietà di autori realmente esistiti di cui si richiamano o parodiano le principali opere, oppure autori apocrifi, costruiti come emblemi di particolari tipologie testuali; ma possono anche essere immaginati attraverso un'inferenza implicita, se il metaromanzo non indica esplicitamente un'alternanza di figure autoriali, sebbene noi ne percepiamo il susseguirsi per la diversità stilistica postulata da una volontà di esaurimento diacronico e sincronico delle varietà romanzesche.

---

<sup>44</sup> «Una raccolta di racconti può essere un semplice insieme di testi o configurarsi essa stessa come un macrotesto; nel secondo caso ogni racconto è una microstruttura che si articola entro una macrostruttura, donde il carattere funzionale e “informativo” della raccolta. (...) La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova»: M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Id., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture simboliche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-186.

Da quanto si è fin qui detto segue spesso che in questi «romanzi plurimi», tutti incentrati sulla realtà libraria del romanzo, lo sviluppo narrativo che fa da cornice racconta esclusivamente di autori nella loro attività di scrittura, lettori rappresentati nel processo di lettura, personaggi, creati dalla scrittura dell'autore raccontato, che fuoriescono dall'ambito loro proprio, romanzesco di secondo grado, condividendo lo stesso statuto dell'autore romanzesco di primo grado, con cui danno vita ad ulteriori sviluppi narrativi, che magari causano a loro volta nuovi inserimenti di romanzi interni. Dunque, in questo caso anche tutta quella che potremmo definire la cornice riflette e reduplica il fatto romanzesco nella totalità dei suoi componenti. Nel «romanzo plurimo», allora si può dire che tutto è romanzo: non sembra esserci spazio per nessuna realtà che non denunci un legame di natura testuale.

Italo Calvino, nelle sue *Lezioni americane*, ha coniato il termine «iper-romanzo» per indicare l'ambizione di alcuni romanzieri, lui stesso tra questi, di una «campionatura della molteplicità potenziale del narrabile» attraverso «una combinatoria di letture [e] d'immaginazioni», al fine di costituire «un'enciclopedia, una biblioteca, (...) un campionario di stili»<sup>45</sup>: una tale definizione presenta elementi di contatto con ciò che abbiamo proposto di definire «romanzo plurimo», anch'esso caratterizzato da una struttura che procede per accumulazione e combinazione di testi che ambiscono ad esaurire le possibilità romanzesche. Tuttavia mi pare che il termine «romanzo plurimo» sottolinei ancora di più la natura di questa accumulazione di reti di possibilità nella caratteristica concentrazione interna di testi romanzeschi, mentre la definizione di «iper-romanzo» non necessariamente indica un romanzo concepito come un assortimento di altri romanzi interni, ma piuttosto un'opera che ambisca a superare i confini testuali del romanzo attraverso legami tra le diverse parti dell'opera non solo lineari ma, appunto, ipertestuali.<sup>46</sup> In ogni caso una riflessione del genere sul testo, sulla sua strutturazione, e la volontà di andare oltre ad esso possono essere molto prossimi all'idea della costruzione di una biblioteca romanzesca: se, come affermava

---

<sup>45</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 131.134-135.

<sup>46</sup> In questo caso il termine non va inteso nell'accezione critica di Genette, come è stata descritta precedentemente, ma piuttosto nella sua accezione specificatamente linguistica di scrittura non sequenziale, di testo che consente al lettore di scegliere e di muoversi liberamente tra i diversi elementi: «iper», dunque, sta come indicazione di una dimensione multipla, contrapposta alla linearità e alla compattezza. Cfr. M. Prada, *Scrittura e comunicazione. Guida alla redazione di testi professionali*, vol. I, *Comunicazione – Testo – Varietà di lingua*, Milano, LED, 2003, pp. 172-185.

il teorico dell'ipertesto Nelson, «un ipertesto è un insieme di brani di testo tra cui sono definiti legami che consentono al lettore differenti cammini»<sup>47</sup>, i brani di testo possono assumere anche la dimensione di frammenti di opere lasciate da comporre variamente al lettore. Del resto Calvino stesso per esemplificare la categoria dell'«iper-romanzo» indica, tra altri più di natura strettamente ipertestuale, il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

## 1.6. Il panorama italiano

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino è senza dubbio l'opera metaromanzesca più celebre del panorama italiano novecentesco: Patricia Waugh, infatti, include quest'opera tra i principali metaromanzi postmoderni,<sup>48</sup> lo stesso fanno Paola Splendore nell'ambito dell'analisi della figura del narratore postmoderno,<sup>49</sup> e soprattutto Monica Francioso in un discorso introduttivo sul postmoderno in Italia.<sup>50</sup> Quest'ultima, però, nel suo saggio fa notare come la critica italiana<sup>51</sup> sia in realtà piuttosto diffidente nell'utilizzare questa etichetta nell'ambito della nostra letteratura. Una delle perplessità fondamentali è che in Italia difficilmente si parla di modernismo:<sup>52</sup> per designare i fermenti letterari primonovecenteschi si è soliti rifarsi alla categoria del «romanzo sperimentale»<sup>53</sup> nel caso della ricerca di singoli autori, o alla definizione di «avanguardia»<sup>54</sup> per gruppi più o meno organizzati.

Reagire contro l'estetismo, senza cadere in vecchie formule, diventa (...) l'intento del nuovo secolo. E in effetti il romanzo del Novecento tende a sfuggire all'alternativa naturalismo/estetismo. Esso segna un ritorno al realismo, ma da un lato con una avvertitissima consapevolezza artistica (...), e dall'altro secondo un'idea della realtà che non è più quella che

---

<sup>47</sup> Cit. in M. Prada, *Scrittura e comunicazione*, cit., p. 173.

<sup>48</sup> Cfr. P. Waugh, *op. cit.*, pp. 21-22.30-31.

<sup>49</sup> Cfr. P. Splendore, *op. cit.*, pp. 25-30.

<sup>50</sup> Cfr. M. Francioso, *Il discorso sul postmoderno in Italia*, in L. Rorato e S. Storchi, *op. cit.*, pp. 27-36.

<sup>51</sup> Non si dimentichi che Paola Splendore conduce un lavoro di analisi essenzialmente su opere della letteratura inglese.

<sup>52</sup> Cfr. M. Francioso, *op. cit.*, p. 28; G. Cianci, *op. cit.*, p. 15.

<sup>53</sup> Cfr. G. Guglielmi, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 556-615.

<sup>54</sup> Cfr. V. Spinazzola, *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore, 2001, pp. 49-66.

si dice ottocentesca, e che riprende invero un'altra tradizione del romanzo (...): la tradizione più propriamente sterniana.<sup>55</sup>

Simili considerazioni di Guglielmi sul «romanzo sperimentale», in ogni caso, portano ad evidenza i punti di contatto tra questo filone romanzesco e ciò che abbiamo individuato essere tipico del modernismo, cioè una nuova definizione di realtà contro ogni logora convenzionalità. Dunque anche nella letteratura italiana, nell'ambito dell'attività di scrittori che assegnano un ruolo primario alla manipolazione in chiave di originalità arrovellata su se stessa, è possibile immaginare la presenza di metaromanzi del tipo di quelli modernisti sopra descritti. *La vita intensa* di Bontempelli, autore che era stato vicino all'avanguardia del futurismo, ne è un esempio: si tratta di un'opera animata da un notevole sperimentalismo, che parodizza la tradizione romanzesca scomponendola nelle sue varietà convenzionali. L'intento modernistico di demistificare e decostruire i generi romanzeschi viene realizzato allestendo, potremmo dire, una sfilata caricaturale di piccoli romanzi: motivo per cui ci sembra di poter parlare per esso di «romanzo plurimo».

La spinta propulsiva dell'avanguardismo terminò presto sia per Bontempelli, sia per la letteratura italiana. Prima il fascismo, con la sua ambizione di regime di massa, favorì maggiormente una produzione romanzesca orientata di fruizione agevole, poi soprattutto il neorealismo del secondo dopoguerra rilanciò un romanzo impegnato, veicolo di ideali di trasformazioni del mondo, e non tutto introiettato su se stesso.<sup>56</sup> Il rischio di una riduzione documentaristica e di un ritorno a un *pathos* drammatico o melodrammatico, però, riportarono in auge le istanze moderniste radicalizzandole: la neoavanguardia del *Gruppo 63*, infatti, intendeva colpire e scompaginare non solo i canoni della realistica figurativa, ma soprattutto le forme istituzionali del romanzo in quanto tale, nella sua disposizione al colloquio con una vasta utenza, motivo per cui il romanzo viene dissolto in una sovrapposizione di piani, in una ricerca di illeggibilità iperletteraria: non è il racconto che interessa, ma la violenza fatta al racconto.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> G. Guglielmi, *op. cit.*, p. 557.

<sup>56</sup> Cfr. V. Spinazzola, *op. cit.*, pp. 55-57; Id., *L'egemonia del romanzo*, Milano, Fondazione Mondadori – Saggiatore, 2007, pp. 9-10.12-21; G. Guglielmi, *op. cit.*, pp. 600-601.

<sup>57</sup> Cfr. N. Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 51-155; V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, cit., pp. 21-24.

Nonostante il rischio dell'afasia, connaturato a una siffatta concezione di valore letterario, abbia inevitabilmente portato questo criterio assiologico a recedere da motore portante della totalità dello sviluppo romanzesco,<sup>58</sup> è bene sottolineare quanto osservato da Spinazzola:

La stagione delle avanguardie è ormai al declino: la forza d'impeto dell'iconoclastia programmatica si è illanguidita in modo irrimediabile. Ma l'assiologia della trasgressione permanente è sfociata nell'istituzionalizzazione di un'area dell'antistituzionalità, che è destinata a durare. D'altronde non si tratta solo di prender atto di una sopravvivenza del manierismo avanguardistico. Il punto è che *generaliter*, in tutte le civiltà letterarie sviluppate è destinata a trovare spazio (...) l'attività di scrittori che assegnino un ruolo primario alla manipolazione sapiente dei loro artefatti: (...) prosatori bizzarri e bizzosi cui la letteratura novecentesca deve molto, da Landolfi a Delfini a Manganelli.<sup>59</sup>

In questo ambito, dunque, si colloca *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Manganelli: infatti potremmo dire che si tratta di un metaromanzo al tempo stesso modernista, per la sua indagine sui fantasmi della scrittura romanzesca, e postmoderno per la sua sottolineatura del paradossale e incerto statuto di realtà e finzione, storia e testo. L'analisi si delinea attraverso cento «schemi» di romanzo: anche in questo caso, dunque, possiamo parlare di «romanzo plurimo».

Chiarito ormai cosa intendiamo per modernismo in ambito italiano, possiamo definire «postmoderno», invece, quella volontà di ridare fluidità alle relazioni tra scrittori e lettori. Non a caso in *Se un notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino il protagonista è proprio il Lettore, di cui viene narrativizzata la molteplice esperienza di lettura di svariati *incipit* romanzeschi che intendono esemplificare le diverse tipologie del genere. Del resto non va dimenticato che anche l'inserimento di materiali letterari di diversa provenienza stilistica, geografica, temporale è tipicamente postmoderno, come ha sottolineato Mazzoni:

Sembra venuta meno la capacità di espellere, esiliare, mettere fuori dalla cinta della storia le forme che si considerano superate. (...) Ciò accade (...) quando si esaurisce la seconda ondata

---

<sup>58</sup> Cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Livelli di stile e sistema dei generi letterari*, in Id., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, cit., pp. 23-32.

<sup>59</sup> V. Spinazzola, *La modernità letteraria*, cit., p. 59.

delle avanguardie novecentesche e quando si appanna la fiducia atmosferica, di massa, nel futuro come progresso o come redenzione.<sup>60</sup>

Il medesimo principio postmoderno sembra governare l'organizzazione de *Il quinto evangelio* di Pomilio: esso è, infatti, costituito da un affastellarsi di configurazioni testuali, animate da una ricerca stilistica che intende racchiudere, in un'ambizione di totalità, l'evoluzione diacronica di testi sul medesimo argomento religioso. L'incompletezza, la frammentarietà, anch'esse tipicamente postmoderne, acquistano evidenza plastica nell'artificio di un «romanzo plurimo» che proprio attraverso la sua strutturazione rivela l'impossibilità di comprendere la realtà se non come essa stessa un testo, anzi una biblioteca di *biblia* che racchiudono in sé il senso delle vicende umane.

Questa tendenza all'assorbimento della realtà nella letteratura si realizza in maniera diversa in *Sogni di sogni* di Tabucchi. Qui, infatti, i grandi autori della letteratura diventano personaggi, protagonisti all'interno delle loro stesse opere, accostate una dopo l'altra, in un romanzo che ambisce a farsi contenitore di tutta l'arte letteraria occidentale: anche quest'opera ha, dunque un indubbio carattere di «romanzo plurimo»

Il panorama italiano del metaromanzo modernista e postmoderno presenta, quindi, significative attestazioni riguardo alle potenzialità descrittive del concetto di «romanzo plurimo», categoria che ancor più nel dettaglio potremo delineare proprio attraverso l'analisi di queste opere nei successivi capitoli.

---

<sup>60</sup> G. Mazzoni, *op. cit.*, p. 358.

## Capitolo 2

# La decostruzione delle tecniche romanzesche: *La vita intensa* di Massimo Bontempelli

### 2.1. Il significato della classificazione generica «romanzo dei romanzi»

Tra il marzo e il dicembre del 1919 Massimo Bontempelli pubblica a puntate su «Ardita», supplemento del «Popolo d'Italia» di Benito Mussolini, dieci micro-romanzi che vennero poi raccolti nel volume *La vita intensa*, pubblicato nel 1920 dall'editore Vallecchi col sottotitolo di «romanzo dei romanzi». L'autore stesso all'interno dell'opera ha definito *La vita intensa* nel suo insieme un «ciclo» di romanzi, come si evince chiaramente da questo passo:

*La vita intensa, che era il titolo del romanzo d'avventure di marzo, rimane il titolo di tutta la serie. Tutt'insieme fanno dunque, come suol dirsi, un "ciclo", secondo il sistema di Emilio Zola, Salvator Gotta, Romano Rollandi, Onorato di Balzac, e simili.<sup>1</sup>*

Non stupisce, quindi, che la critica abbia spesso privilegiato, in riferimento all'opera nel suo complesso, la categoria di «raccolta» piuttosto che quella di «romanzo». Una rapida carrellata può rivelarsi significativa:

---

<sup>1</sup> M. Bontempelli, *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*, in Id., *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Arnoldo Mondadori, 1978, p. 16. Tutte le citazioni da *La vita intensa* faranno riferimento a questa edizione.

I dieci racconti che costituiscono la raccolta furono pubblicati per la prima volta dalla rivista *Ardita*.<sup>2</sup>

La consapevolezza di Bontempelli inizia il proprio corso dopo la guerra, con la raccolta *La vita intensa* (...) che risultava di pezzi apparsi precedentemente su (...) rivista.<sup>3</sup>

La *Vita intensa* (...) si offre come ciclo di romanzi, e quindi con testi che hanno una loro programmatica diversità.<sup>4</sup>

Si tratta di un «romanzo dei romanzi», di una collana di dieci romanzi brevissimi.<sup>5</sup>

Da citazioni simili emerge come sia stata molto sottolineata dalla critica la caratteristica de *La vita intensa* di essere un insieme di testi: addirittura nei primi casi si configura l'opera quasi come fosse una raccolta di racconti o, più genericamente, di «pezzi» irrelati tra loro; negli ultimi due esempi, invece, si adombra pure la natura romanzesca non solo dei singoli testi, ma anche dell'operazione nella sua totalità.

Queste prime note ci pongono di fronte all'importanza di non separare, ai fini della comprensione della specificità di quest'opera, i due elementi del sottotitolo, «romanzo» di «romanzi», dal momento che, nel raccogliere in volume i testi pubblicati precedentemente separati, Bontempelli ha inteso costruire un romanzo che si sviluppa attraverso una successione di romanzi, come ha sottolineato soprattutto Fulvia Airoidi Namer nel suo innovativo studio su Massimo Bontempelli.<sup>6</sup>

Il primo romanzo<sup>7</sup> si limita a raccontare una serie di incontri fortuiti, dai quali l'azione dell'io attore, fedelmente riportata dall'io narrante<sup>8</sup>, estrae momenti di ilarità.

---

<sup>2</sup> E. Ugnani, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991, p. 58.

<sup>3</sup> L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967, p. 14.

<sup>4</sup> G. Cappello, *Invito alla lettura di Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1986, p. 41.

<sup>5</sup> G. Guglielmi, *Un romanzo-manifesto*, in Id., *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986, p. 201.

<sup>6</sup> F. Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979: in particolare alle pp. 35-51.

<sup>7</sup> *La vita intensa*: Massimo e un suo amico, uscendo insieme di casa per recarsi a prendere un caffè, incontrano dapprima una donna in pelliccia che esce dall'ambulatorio di uno specialista in malattie veneree, poi un uomo che si affatica a trascinare la propria pesante valigia, infine due persone che parlano di una certa Zolfanelli.

<sup>8</sup> Per la suddivisione in io autore, io narrante e io attore ne *La vita intensa* cfr. E Ugnani, *op. cit.*, p. 64: «L'autore stesso si sdoppia (...), quindi in un certo senso si fa personaggio per essere più reale, ed ecco che sulla pagina troviamo un Bontempelli come io narrante, ed un Bontempelli come personaggio-comparsa».

Nel romanzo successivo<sup>9</sup> avviene il primo passaggio dalla pura azione ad abbozzi di pensiero intellettuale, dal momento che l'«avventura» dell'io attore non si realizza per l'esagerata attività riflessiva dell'io attore stesso, che viene continuamente distolto dagli avvenimenti circostanti a causa dei propri pensieri, al punto che i luoghi di inizio e fine, con eloquente andamento circolare, vengono a coincidere. Nel terzo romanzo<sup>10</sup> la «disattenzione» di un personaggio diventa occasione creatrice per l'io narrante ai danni dell'io attore, dando avvio alla progressiva maturazione di un'autonomia romanzesca. Quello che segue dopo,<sup>11</sup> infatti, è un romanzo che non dovrebbe esistere, essendo «il dramma del 31 aprile», cioè il dramma di un giorno che non c'è, così come, con una disposizione a climax, nel romanzo successivo, suddiviso in due parti,<sup>12</sup> a non esistere è, paradossalmente, l'io narrante, che, essendosi suicidato come io attore, non potrebbe, a rigor di logica, essere immaginato *ex post* narratore extradiegetico autodiegetico. Fulvia Airoidi Namer ha efficacemente sintetizzato tale evoluzione con queste parole:

L'autore-narratore si costruisce così una personalità di ricambio, un rifugio biografico e la *Vita intensa* si delinea come una sorta di romanzo di formazione alla rovescia, in cui l'eroe lungi dall'essere ammaestrato e formato dagli avvenimenti, cerca continuamente di eluderli e di vanificarli. (...) Un tempo ha potuto credere di vivere un romanzo (...); ora racconta un falso romanzo. (...) Alla fine dei capitoli V-VI (...) «io» è diventato autore letterario e il narratore

---

<sup>9</sup> *Il caso di forza maggiore*: Piero dà appuntamento a Massimo, invitandolo, con un certo mistero, a presentarsi salvo caso di forza maggiore. Massimo vuole obbedire e prende il tram, ma, nonostante i buoni propositi, non riesce in nessun modo a scendere alla fermata giusta, ritrovandosi alla fine sempre al punto di partenza.

<sup>10</sup> *La donna dai capelli tinti con l'«henné»*: la signora Calabieri affida a Massimo tre capelli che ha trovato sulla giacca del marito, essendo convinta che siano la prova di un'avventura extraconiugale dello sposo. Il compito di Massimo è quello di individuarne la proprietaria. La minuziosa inchiesta alla fine si rivela inutile, poiché i capelli appartengono alla stessa Marta Calabieri.

<sup>11</sup> *Il dramma del 31 aprile ovvero Delitto e castigo*: Massimo nel mezzo di una grande folla accalcata davanti a una tabaccheria rimugina sul suo odio e ribrezzo per la tabaccaia di quel posto, ragazza che egli ricorda aver messo alla berlina davanti a tutti. Proprio lui aveva, infatti, cambiato una lettera nel cartello affisso in negozio dietro di lei, cosicché *Levata il martedì* era diventato *Lavata il martedì*, suscitando risate e scherno degli avventori verso di lei, e, quindi, l'ira del suo fidanzato, che nella baruffa che ne era seguita aveva fatto scappare il morto. In preda allo sgomento per tutti questi avvenimenti la tabaccaia si era suicidata, gettandosi dal suo appartamento lì sopra, e si era sfracellata orribilmente sulla strada, ragione per cui si trovava lì accalcata così tanta gente, tra cui Massimo stesso.

<sup>12</sup> *Morte e trasfigurazione*: Massimo racconta la propria giovinezza, in cui passa da un mestiere all'altro, con scarsa fortuna, fino a quando sta probabilmente per raggiungere la sicurezza economica grazie a una promessa di impiego nell'ambiente del giornalismo; ma un banale incidente, che gli fa cadere l'ultima sigaretta della giornata in una pozzanghera, lo spinge a una disperazione tale da suicidarsi; rinasce, quindi, romanziera, condizione che gli permette di scrivere il presente romanzo.

coincide con lo scrittore stesso. La sua iniziazione immaginaria alla vita quotidiana ne fa, alla fine dei due romanzi centrali del libro, un romanziere.<sup>13</sup>

Infatti il settimo romanzo<sup>14</sup> vuole essere il primo saggio di scrittura della nuova consapevolezza scrittoria acquisita, tanto che viene presentato nell'«Avvertenza» in questi termini:

*Sotto specie di romanzo d'avventure, questo è anche, e soprattutto, un esempio di "romanzo storico d'ambiente letterario". Esempi del genere non ce ne sono nell'antichità, e nemmeno nelle letterature moderne fino all'epoca decadente in Francia e dannunziana in Italia. Per contro in quell'epoca tutti i romanzi furono d'ambiente letterario, e tutti i personaggi – anche se era detto che fossero ingegneri, contadini, aviatori, esploratori, agenti di cambio, tranvieri, fabbricanti d'oggetti d'osso, o altro – erano in realtà tutti letterati. Per un fatale compenso i loro autori furono spesso quasi analfabeti.*<sup>15</sup>

Si noterà l'insistenza sulle velleità intellettuali non solo dei personaggi, ma soprattutto degli autori-narratori romanzeschi: non a caso, nella parodia di tutto ciò, in questo romanzo a fallire sarà proprio la doppia impresa culturale, cioè quella del personaggio dello zio, poeta, e quella del nipote, narratore alla fine impossibilitato a raccontare nel suo romanzo la conclusione logica del processo di conversione del vecchio letterato. Sempre Fulvia Airoidi Namer sottolinea l'approssimarsi di un passo ulteriore nel percorso evolutivo alla base del «romanzo dei romanzi»:

A mano a mano che la *Vita intensa* si forma in quanto progressione di romanzi che mirano a essere *un* romanzo, si precisa il carattere eversivo del narratore che tende con sempre maggiore chiarezza a far fallire dall'interno e non più con artifici esterni il romanzo stesso.<sup>16</sup>

Al centro è sempre più non solo l'io autoriale come romanziere, poiché questa graduale presa di coscienza della propria identità porta a una introflessione metaromanzesca

---

<sup>13</sup> F. Airoidi Namer, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>14</sup> *Mio zio non era futurista*: un giovane Massimo, fresco studente, ha uno zio vecchissimo, letterato tradizionalista, che egli intende convertire al Futurismo, per farne emergere la genialità fino ad allora rimasta nascosta al grande pubblico. Gli crea, quindi, intorno un ambiente dinamicamente futurista per stimolarlo; tuttavia lo scoppio della Prima Guerra Mondiale impedisce al nuovo genio di esplicitarsi proprio nel momento in cui era in procinto di farlo.

<sup>15</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 92.

<sup>16</sup> F. Airoidi Namer, *op. cit.*, p. 40.

progressivamente sempre più forte. Col romanzo VIII<sup>17</sup>, infatti, si inizia una serie di romanzi in cui essenzialmente vengono tematizzati i rapporti tra le diverse figure coinvolte nella narrazione romanzesca. In questo romanzo l'io attore nei propri, lunghi, atti di parola discorsivi rifiuta di obbedire all'altro personaggio che lo invita ad accompagnarlo in stazione, ma in realtà, essendo vincolato al racconto del narratore, a metà romanzo scopriamo che in realtà lo ha seguito in stazione, dove, ancora una volta, è destinato a fallire nella sua, pur accurata, ricerca del supposto amico comune, dal momento che l'io narrante non ha attribuito al se stesso attore l'indispensabile conoscenza del personaggio di cui l'io come attore è alla ricerca. La dialettica tra le diverse figure coinvolte nell'atto narrativo romanzesco si sviluppa ancora più esplicitamente nel romanzo successivo,<sup>18</sup> in cui la vicenda pensata dall'autore per il romanzo non trova conclusione perché il narratore si rifiuta di narrarne l'epilogo. A ben vedere, poi, il narratore si rivolta non solo contro l'autore, impedito nella scrittura del racconto, ma anche contro il lettore, a cui non sarà mai data la possibilità di conoscere la fine della storia. Infatti si rivolge nei confronti dei lettori in questi termini:

Il lettore arde, palpita, frigge per la curiosità di sapere che cosa stava scritto nel biglietto fatale. (...) Il lettore smania scalpita rugge, per la curiosità di sapere se io – che avevo perduto centocinquanta – avevo perduto centocinquanta moltiplicato un soldo, o moltiplicato una, o cinque, o dieci lire (...). Vorrei che il lettore si guardasse in uno specchio in questo momento, che si vedesse quant'è brutto in questa sua volgare curiosità. (...) Vorrei che potesse capire quanto una tale curiosità è malsana, meschina, fetida, antiartistica. (...) Il lettore ignora il vero fine e la vera efficacia dell'arte. Il lettore non sa leggere. Egli non si rende conto che portandolo maestrevolmente, con il racconto d'un fatto in sé insipido, superficiale e banalissimo, traverso una serie di sensazioni e vibrazioni sapienti che gli hanno esagitato lo spirito durante la lettura di queste pagine, io ho del tutto assolto il mio compito di narratore e creatore di mosse fantasime; (...) col rivelargli il contenuto del biglietto (che Umberto sta tenendo sollevato sotto la luce come un mistico olocausto) io nulla nulla aggiungerei all'efficacia delle sensazioni che gli ho fatte

---

<sup>17</sup> *Florestano e le chiavi*: Florestano invita l'amico Massimo a seguirlo alla stazione di Milano, per andare a prendere un tale Bartoletti che, prima di partire, ha affidato a Florestano le chiavi di casa. Massimo, pur restio all'inizio, accompagna Florestano in stazione e cerca con cura tra la folla Bartoletti, senza ricordarsi che non può trovarlo, dal momento che non lo ha mai visto.

<sup>18</sup> *Il demone del giuoco*: Massimo si trova assieme a degli amici, con i quali decide di giocare a poker, lasciando, però, alla conclusione della partita la definizione del valore delle *fiches*. Quando gli amici si stanno avviando ad estrarre a sorte da un vaso uno dei biglietti tra i tanti con su segnati i diversi valori per le *fiches*, il narratore si rifiuta di finire, lanciandosi in un lungo attacco contro la bieca curiosità dei lettori.

provare. Ma il lettore è fatto così. Il lettore non sa leggere. (...) S'interessa agli episodi bruti, non alla lirica delle creazioni che ne emanano.<sup>19</sup>

In questo vero e proprio sfogo contro il lettore la scissione del piano della finzione e del piano della rappresentazione raggiunge il suo apice. Il critico Guglielmi può a buon diritto affermare:

Bontempelli vuole abolire la trascendenza dei fatti; e per far questo (...) suscita coinvolgimento, e al culmine del coinvolgimento rivela non un fatto, ma – pirandellianamente – una forma vuota. Per cui, alla fine la denudazione della forma del racconto coincide con la sua distruzione. O, per dirla in un altro modo: il racconto di secondo grado che è racconto di codici e di trasgressioni di codici si realizza nella misura in cui il racconto di primo grado (o di azioni) non si realizza.<sup>20</sup>

La sempre maggiore competenza romanzesca acquisita nel corso dei romanzi precedenti dall'io narrante lo porta, dunque, a svuotare sempre di più il contenuto di realtà del romanzo, in nome della purezza assoluta di una operazione romanzesca non più ancella del brutto dato fenomenico, quanto piuttosto creazione artistica dotata della sua propria realtà. Questo processo giunge al suo culmine nell'ultimo romanzo, non a caso intitolato proprio *Romanzo dei romanzi*: qui, infatti, Massimo incontra tutti i personaggi abbozzati nei romanzi precedenti, che ora rivendicano un'esistenza autonoma, tanto che tra i personaggi incontrati c'è anche il doppio dell'io narrante, cioè l'io attore, protagonista di tutte le nove storie, il quale si rivolge al proprio *alter ego* con queste significative parole:

«Ecco il porco vizio di voi romanzieri. Cominciate a fabbricar della gente, così, per una necessità tra divina e diabolica. Sta bene. Ma poi pretendete che quella gente faccia per forza qualche cosa, qualche cosa come volete voi, qualche cosa che abbia il capo e la coda, che cominci e finisca. (...) E dopo averci creati con un atto taumaturgico, ci rompete le scatole per limitarci l'esistenza a modo vostro, un modo simmetrico, sviluppato, logico e idiota. Siete maghi per un minuto e mestieranti per settimane intere. (...) Al diavolo voi e il vostro mestiere. Ci avete fatti? Ciò vi ha divertiti? E allora lasciateci in pace, anche se non concludiamo nulla di preciso, che il lettore possa raccontare a sua moglie che cosa c'è nel capitolo seguente e come è andata a finire, e altre simili balordaggini.»

«Ma tu che diritto hai» gli gridai io «di parlarmi con quel tono, qui dentro?»

---

<sup>19</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>20</sup> G. Guglielmi, *op. cit.*, p. 207.

«Perché io sono il personaggio e tu l'autore, perciò io sono più importante di te, qui dentro. (...) Quanto più ci avete fatti vivi, tanto più vogliamo fare il nostro comodo infischciandoci di voi e delle vostre impalcature»<sup>21</sup>

I personaggi, per bocca del protagonista, l'io attore, non chiedono all'autore di esistere grazie alla sua competenza narrativa, come nella pirandelliana *Tragedia di un personaggio*,<sup>22</sup> al contrario reclamano la libertà di vivere indipendentemente dalla volontà del narratore. Guglielmi ne ha giustamente tratto la seguente conclusione:

Il personaggio in rivolta di Bontempelli significa appunto la rivolta dell'arte contro romanzieri e lettori. (...) Più che farsi operatrici di una crisi della realtà, la letteratura sembra (...) con Bontempelli volersi dare un fondamento e una giustificazione teorica, assicurarsi presso il pubblico una propria giurisdizione. In effetti *La vita intensa* è una continua provocazione (...) in nome di mondi possibili che hanno una loro compiuta realtà nelle opere d'arte. (...) Bontempelli vuole salvare l'arte, stabilire le nuove regole del gioco, cambiare patto narrativo con il pubblico.<sup>23</sup>

Giunta alla sua apoteosi l'«autobiografia fittizia», come l'ha definita Fulvia Airoidi Namer,<sup>24</sup> l'io attore che si costruisce progressivamente io narrante e poi io autore, arriva, grazie al confronto con la propria proiezione romanzesca, alla presa di coscienza non solo della necessità di superare caratteristiche del romanzo ormai smascherate come convenzionali, ma soprattutto del *proprium* della realtà romanzesca.

Da queste riflessioni veniamo, quindi, guidati a riconoscere l'intrinseca necessità di una successione di romanzi per rendere il percorso di acquisizione e realizzazione di un «romanzo-manifesto», come lo ha definito Guglielmi.<sup>25</sup> Appurata la natura romanzesca dell'operazione de *La vita intensa* nel suo insieme, non dovrà, dunque, essere nemmeno sottovalutata la costituzione altrettanto romanzesca dei singoli testi che compongono l'opera. Ogni testo, infatti, viene presentato come «Romanzo

---

<sup>21</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 143-144.

<sup>22</sup> Sui rapporti di reciproca stima tra Pirandello e Bontempelli cfr. G. Cappello, *op. cit.*, pp. 98-99 e F. Tempesti, *Massimo Bontempelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 24.

<sup>23</sup> G. Guglielmi, *op. cit.*, p. 209.

<sup>24</sup> Cfr. F. Airoidi Namer, *op. cit.*, p. 44.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p. 210.

d'avventure»<sup>26</sup> e si suddivide a sua volta in capitoli, ciascuno dei quali con titolo e talvolta addirittura epigrafe. Inoltre la maggior parte dei romanzi presentano al loro interno le tipiche soglie testuali romanzesche: il primo e il terzo romanzo sono aperti dall'indicazione di una «Prefazione»,<sup>27</sup> il secondo da una «Lettera dedicatoria»,<sup>28</sup> il quinto presenta una «Ragione dell'opera»,<sup>29</sup> il settimo e il nono un'«Avvertenza».<sup>30</sup> Infine ogni romanzo si conclude con la dicitura «Fine del romanzo». È evidente, quindi, la volontà di creare romanzi in miniatura; ma la trasposizione della realtà romanzesca in dimensioni così ridotte ha inevitabili conseguenze di straniamento.

## 2.2. I micro-romanzi come metaromanzi

Si è appena visto che ogni romanzo viene suddiviso in capitoli: essi, però, in numerosi casi si rivelano, nella loro brevità, una demistificazione della struttura organizzativa romanzesca. Si considerino esempi di tal genere:

Capitolo sesto e ultimo

CONCLUSIONE

Allora siamo andati al Biffi.<sup>31</sup>

Capitolo sesto

UN'INTERRUZIONE

Florestano a questo punto m'interruppe per correggermi: «Bartoletti.»<sup>32</sup>

L'estensione del capitolo viene ridotta a una frase che si limita ad espandere in maniera estremamente elementare il concetto espresso dal titolo. Di fronte a casi del genere la miniaturizzazione viene a rivelarsi non tanto una riduzione di scala, ma un'inevitabile messa in discussione del rapporto paratestuale tra titolo e contenuto del capitolo: il titolo, convenzionalmente considerato, nella sua natura di soglia testuale, solo un

---

<sup>26</sup> Con la significativa eccezione dell'ultimo, che costituisce, come si è detto, il punto d'arrivo e d'inveramento dei romanzi precedenti: esso non è più uno tra i tanti romanzi d'avventure, ma il romanzo per antonomasia.

<sup>27</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, pp. 7-8, 31.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 92, 118.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 110.

sussidio non eccessivamente rilevante, viene ora a porsi allo stesso livello del testo vero e proprio, poiché non ambisce ad immergere nel racconto, ma, al contrario, porta in primo piano la problematica della strutturazione testuale. Questo risulta maggiormente evidente guardando ad altri due esempi:

Capitolo primo

LE TERRIBILI GELOSIE DELLA TRENTACINQUENNE SIGNORA MARTA CALABIERI

La signora Marta era molto gelosa.<sup>33</sup>

CONCLUSIONE

*Questo romanzo non ha conclusione, perché non ce n'è bisogno.*<sup>34</sup>

Qui non si tratta più solo di demistificazione dei principi convenzionali che regolano i rapporti tra titolo e contenuto, ma di un loro più radicale ribaltamento: nel primo caso è il titolo a fornire molte più informazioni rispetto al capitolo stesso, mentre nel secondo il capitolo si riduce, paradossalmente, a una spiegazione metatestuale del titolo stesso. Il culmine viene raggiunto nel quinto romanzo, al «Capitolo settimo», intitolato «Promessa», il cui contenuto, tutto un'unica parentesi, non costituisce, come ci si aspetterebbe, uno sviluppo dell'intreccio, ma sta a un diverso livello logico, perché riguarda piuttosto la storia dell'elaborazione del romanzo stesso:

(Il seguito di quel periodo della mia vita sarà narrato nel prossimo fascicolo: così in questa mia serie romantica, in cui non deve mancare nessuno degli effetti trovati dall'arte narrativa lungo i secoli, abbiamo anche quello magnificamente sospensivo d'un "continua" proprio nel punto più ansiosamente vibrato dell'intrico.)<sup>35</sup>

Del resto, anche all'interno di capitoli nei quali il racconto, a prima vista, parrebbe procedere normalmente, sono continui gli incisi a carattere metaromanzesco. Può trattarsi di una breve battuta:

Sapevo benissimo che la signora Marta era arrivata ai trentacinque anni (vedere il titolo del capitolo primo) senza velleità letterarie.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 34.

Tuttavia, pur nella sua brevità, il contenuto di questo inciso comporta, a ben vedere, la distruzione di un elemento fondamentale del patto narrativo romanzesco, cioè la convenzione per cui al lettore, chiamato a vivere un'esperienza come reale, non dovrebbe essere richiamato lo statuto esclusivamente testuale dell'esperienza che sta vivendo, come, al contrario, avviene qui, dove si è brutalmente richiamati alla consapevolezza di un'operazione eminentemente letteraria. Dunque l'inciso che, a prima vista, potrebbe sembrare abbia la funzione di evitare lungaggini descrittive, in realtà si rivela fortemente metaromanzesco. Non a caso numerosi altri incisi assumono dimensioni più ampie, proprio acquistando sempre più una funzione testuale esplicitamente autoriflessiva:

(Questa legge non l'ho scoperta io, ma una poetessa randagia che ora è su non so quali palcoscenici della bassa Italia; questo romanzo le porti il mio memore saluto.)<sup>37</sup>

(Di questi *rallentando* subito seguiti da un *accelerando*, ne troviamo anche in Beethoven.)<sup>38</sup>

Il culmine si raggiunge in incisi come quelli riportati qui di seguito:

(E qui prego di osservare le mie abilità di romanziere consumato. Un principiante vi avrebbe detto subito brutalmente che la signora Marta non era mai stata nel mio studio: io, invece, con la precedente osservazione e con quelle parole buttate là come a caso “la prima volta che la si vede”, vi ho fatto sentire senza parere, che per la prima volta la signora Marta veniva da me. Con questi accorgimenti si ottengono effetti più efficaci e si risparmiano molte parole.)<sup>39</sup>

(In ogni romanzo o dramma d'avventure che si rispetti deve a un certo punto aver luogo l'equivoco. Qualche volta esso è fondamentale, e ne deriva tutto l'intrigo del romanzo. Qualche altra volta invece è in sede secondaria, non è essenziale allo svolgimento del dramma o romanzo. Nel nostro caso si tratta di equivoco secondario e non essenziale.)<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 35.

Qui viene a svolgersi una riflessione eminentemente autoriflessiva: non si tratta più di un fugace rimando, ma di un vero e proprio momento di pausa<sup>41</sup> metaromanzesca segnalato dalle parentesi, che sottolineano la natura non tanto di momento di stasi del tempo della storia rispetto al tempo del racconto, quanto di uscita dall'illusione diegetica di realtà per una messa a tema extradiegetica delle tecniche romanzesche che costruiscono la percezione illusoria del lettore. Non è, però, sempre così immediata la distinzione tra riflessione metaromanzesca extradiegetica ed intradiegetica, dal momento che, come si è visto, l'operazione che sta dietro a *La vita intensa* è proprio la costruzione di un'identità autoriale romanzesca attraverso una serie di romanzi: non stupiscono, quindi, uscite come questa:

Oh, se la gioia, la commozione, la suggezione, non mi avessero allora inchiodato al mio posto, e invece di un romanzo d'avventure io potessi oggi scrivere una turbante storia d'amore.<sup>42</sup>

No: questo è un romanzo d'avventure; serbo la descrizione per quando scriverò un romanzo d'arte.<sup>43</sup>

In simili casi non è ben chiaro se attribuire l'esclamazione all'io autoriale, o, più probabilmente, all'io narrante. Del resto il romanzo delle genesi dell'io narrante come autore romanzesco si sviluppa anche attraverso la rappresentazione di riflessioni metaromanzesche addirittura da parte dello stesso io attore:

“Per me, il caso tipico di autentica forza maggiore sarebbe che io mi fosse totalmente dimenticato dell'appuntamento e delle mie promesse. (...) Lombroso vedeva nella dimenticanza, e nella distrazione in generale, la prima forma di epilessia psichica. Ma Lombroso non era un filosofo. Una volta possedevo *L'uomo delinquente*: l'ho venduto per quattro lire a uno studente di legge. Quindici anni fa. Ricordo che con quelle quattro lire comperai dei fiori per Graziella, a Torino; e poi lei non venne, e io non sapendo che cosa fare di quei fiori li appoggiai di nascosto lì, sul parapetto del lungopò, e m'allontanai sospettoso come se avessi abbandonato in quel luogo un neonato. Come un'altra volta, ma molti anni dopo, quando avevo un paio di guanti tutti bucati, e mi risolsi a comperarne un paio di nuovi che infilai subito perché dovevo andare a un convegno

---

<sup>41</sup> Mi rifaccio al termine nel senso tecnico proposto da G. Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 256: «[si ha una] pausa descrittiva [quando] un segmento qualunque del discorso narrativo corrisponde a una durata diegetica zero».

<sup>42</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 24.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 19.

interessante. Per questa ragione medesima mi seccava tenermi in tasca quei guanti vecchi e laceri (...). Allora, camminando, li avolsi pian piano in un pezzo di giornale, e arrivato in un punto solitario, guardandomi, anche lì, ben bene attorno se non c'era nessuno che mi vedesse, lasciai cadere l'involto sul marciapiede e continuai disinvolto la mia strada. (...) Ma a che cosa stavo pensando? Perdio, alla teoria del caso di forza maggiore!"

Come è mio costume, e com'era costume di Edgar Allan Poe, mi studiai di ricostruire la catena divagante de' miei pensieri per capire come mai dalla questione pratico-filosofica che poco prima mi occupava, fossi logicamente arrivato al ricordo dei guanti bucati.<sup>44</sup>

Avevo preso l'abitudine di svegliarmi ogni mattina e addormentarmi ogni sera con questa orazione: «Ma quanto tempo dovrà durare questa porca vita?» (...) Pensai anche vagamente di scrivere un romanzo di costumi intitolato appunto *La porca vita*, ma i tempi non erano maturi per un titolo di quel genere.<sup>45</sup>

Infine, a quadratura di un'operazione che è in ogni sua componente metaromanzesca, perfino al microlivello lessicale, cioè nelle singole parole, si riscontrano rilievi autoriflessivi, momenti di indugio sul linguaggio del romanzo:

Donne stridevano, fanciulli schiamazzavano, uomini esclamavano: tutta la massa umana, sommovendosi e pigiandosi verso la vetrata spalancata gridava, conclamava, urlava, tumultuava, strepitava, chiassava, e nel *Dizionario dei Sinonimi* del Tommaseo non ne trovo altri.<sup>46</sup>

La serie analogica di verbi funziona come una sequenza a sé stante, come un elemento di squilibrio, rendendoci, dapprima in sottofondo, poi nel finale esplicitamente, consapevoli della natura esclusivamente testuale del mondo diegetico. Viene in questo modo parodizzata la convenzione, fondamentale per il romanzo ottocentesco,<sup>47</sup> della ricerca della descrizione più dettagliata possibile come strumento per rendere partecipe il lettore della realtà raccontata, pratica presa direttamente di mira in passi come quello che segue:

Qui potrei prolungare l'attesa de' miei lettori, descrivendo analiticamente i movimenti dell'animo mio nel sentirsi appressare la laboriosa soluzione del problema; dipingendo con

---

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>47</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 256-258; B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 235-237.

minuti e ricchi colori le scale, le vetrate, il pianerottolo, l'uscio, il campanello, il servitore e l'anticamera della signora A\*\*\* B\*\*\*; filosofeggiando con bei paragoni tra le condizioni del mio spirito quando stavo per sonare il campanello e quelle del medesimo quando lo avevo già sonato. Invece preferisco rompere ogni indugio, sacrificare ogni effetto, colpire in pieno viso il lettore, dicendogli rapidamente, brutalmente, spietatamente, quello che rapidamente brutalmente spietatamente fu detto a me dal su nominato servitore.<sup>48</sup>

Del resto il futurismo aveva attaccato le lungaggini di ambientazioni e descrizioni,<sup>49</sup> e, infatti, così si esprime l'io narrante nel romanzo dedicato alla protostoria del suo genio romanzesco:

Ma bisogna che trattenga per le falde i miei ricordi, se minacciano di sommergere nei particolari la bella rapidità del mio stil novo romanzesco.<sup>50</sup>

Per questo più avanti, nel caso del capitolo dedicato alla vana ricerca di Bartoletti da parte di Massimo attore, l'autore si sente obbligato a intitolarlo «Descrittivo ma importante»<sup>51</sup> e a stravolgere in chiave straniante ed espressiva le abituali connessioni descrittive:

A me invece pareva che i centri vitali e intelligenti di quella materia fossero appunto le valigie e le ceste, che arrivavano, e si spingevano trascinandosi dietro, mediante un pugno stretto e un braccio teso che dal pugno andava in su, un uomo o una donna.<sup>52</sup>

Di una simile descrizione andrà notato che ad essere messa in crisi non è tanto la realtà, quanto piuttosto la visione di essa, come sottolinea bene l'*incipit* «a me invece pareva»: ancora una volta ad essere tematizzata non è la crisi del concetto di realtà, ma la convenzionalità della sua resa, la quale unicamente ammette che siano gli esseri umani a servirsi di determinati accessori, e non viceversa, anche se teoricamente, in nome di una pura visualità, questo sarebbe possibile. A questo proposito Tempesti ha proposto un interessante paragone con la pittura metafisica di De Chirico, ugualmente caratterizzata da imprevedibili aggregazioni di oggetti comuni:<sup>53</sup> del resto, se

---

<sup>48</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>49</sup> Cfr. F. Tempesti, *op. cit.*, p. 33; E. Ugnani, *op. cit.*, p. 49.

<sup>50</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 68.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>53</sup> Cfr. F. Tempesti, *op. cit.*, pp. 41.46.

consideriamo il trattamento di un altro elemento assimilabile al paesaggio, come sono i personaggi non protagonisti,<sup>54</sup> l'accostamento con la metafisica pare trovare altri punti di contatto. Cecchi, nell'introdurre l'opera di Bontempelli, ha infatti scritto:

I suoi personaggi soffrono d'un equilibrio troppo instabile fra la condizione di fantoccio di cera e la condizione di ossesso. Il fantoccio di cera che siede, stralunato, in certi interni sullo stile d'un Carrà o d'un De Chirico della «maniera metafisica». E l'ossesso che fa naturalmente l'ossesso, come un Max Linder o un Buster Keaton (...). L'assoluta immobilità, la perfetta congelazione. E di scatto, toccato appena un commutatore, una manovella: il ballo di San Vito.<sup>55</sup>

Del resto lo stesso Bontempelli aveva paragonato la propria tecnica di costruzione dei personaggi ai dipinti di Carrà:

Mi rendo esattamente conto che molti lettori sentiranno un certo disagio di fronte a questo personaggio, "mio zio", di cui non descrivo alcun carattere fisico, che presento sotto un'apparenza quasi puramente intellettuale (e vorrei dire "metafisica", se non ci fosse il pericolo che qualcuno possa per ciò attribuirgli l'aspetto del *Dio ermafrodito* di Carrà).<sup>56</sup>

Di fatti si può a buon diritto dire che gli unici personaggi a tutto tondo<sup>57</sup> sono l'io narrante e l'io attore, mentre per le altre figure si assiste a un'atomizzazione della persona umana: i personaggi vengono a ridursi a singoli aspetti, vengono spesso presentati attraverso il loro vestiario o singoli elementi fisici. Emblematico è il modo in cui vengono descritte le donne oggetto delle attenzioni del protagonista nel primo e secondo romanzo:

Una piccola borghese assai modesta di contegno e di abiti. (...) Io non avevo mai visto arrossire un vestito grigio e una pellicetta nera, specialmente visti per di dietro.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Saggiatore, 2003, pp. 144-151.

<sup>55</sup> E. Cecchi, *Massimo Bontempelli*, in E. Cecchi e N. Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Forlì, Garzanti, 1969, p. 569. È bene ricordare che col sintagma «ballo di San Vito» si intende l'attacco epilettico.

<sup>56</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 97.

<sup>57</sup> Mi rifaccio al termine secondo la celebre distinzione di E. M. Forster: cfr. L. Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012, pp. 37-38.

<sup>58</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, pp. 8-9.

Al di sopra di quei venticinque centimetri di oblio spumeggiava la balza inquieta di una gonna color mammola, e non osava interrompere bruscamente la visione, ma come la estrema onda di un mare tranquillo sulla rena, o come una nuvola mobile sull'orlo della luna, nascondeva e risvelava, prometteva e negava, in una perpetua inquietudine, inquietudine ahimè assai comunicativa. La teoria che ho citata dice: "ogni due piedi un'anima" non dice: "ogni due calze trasparenti un'anima". Infatti in quel momento io non pensai alle cose dell'anima ma mi sentii sopraffatto dalle faccende imperiose del corpo. Allora per strapparmi a quel turbamento intempestivo salii vertiginosamente col mio sguardo ai due occhi che nel vasto meccanismo dell'universo corrispondevano direttamente a quelle due calze e al loro contenuto.<sup>59</sup>

Emerge uno sguardo che rinuncia alla profondità per una messa a fuoco totalmente esterna: i personaggi sono privati del diritto non solo alla parola ma soprattutto all'identità fisica e psichica, inglobati totalmente nell'agire scrittoria del narratore. Marinella Mascia Galateria ha sintetizzato efficacemente lo status dei personaggi de *La vita intensa* in questi termini:

Sembra che (...) con i personaggi (...) l'autore si comporti in un certo senso come il matematico al quale non interessano tanto le singole quantità, ma i rapporti tra le incognite.<sup>60</sup>

I personaggi, dunque, non hanno nessuno spessore perché al centro dell'operazione di ogni singolo romanzo c'è solo la presa di coscienza delle tecniche romanzesche, a una delle quali viene ridotta la categoria del personaggio: il rapporto tra io autore, io narrante e io attore è l'unico centro propulsivo di ogni romanzo.

Ad essere realmente «intensa» non è, dunque, «la vita», come vorrebbe il titolo, ma, antifrasticamente, la dinamica ricerca romanzesca:<sup>61</sup> la condensazione della strumentazione romanzesca nelle rapide misure di micro-romanzi comporta una maggiore centralità delle questioni tecniche rispetto alle abituali dimensioni, in cui esse possono venire maggiormente diluite e armonizzate per il più ampio e vario formato al cui interno si vengono a trovare. Possiamo a buon diritto affermare, sulla scorta di Marinella Mascia Galateria:

---

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>60</sup> M. Mascia Galateria, *Dieci romanzi per i posteri*, in M. Bontempelli, *La vita intensa*, Milano, SE, 1987, p. 169. Cfr. anche C. Bo, *Bontempelli*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 584: «Bisognava liberare il mondo da raccontare da tutte le scorie non solo letterarie ma sociali, politiche: i suoi personaggi avrebbero avuto un disegno, non un corpo. Allo stesso modo, Bontempelli avrebbe raccontato non dei fatti ma delle operazioni».

<sup>61</sup> Per l'osservazione sul titolo cfr. G. Cappello, *op. cit.*, pp. 39-40.

Romanzo-manifesto è stato (...) definito. (...) L'etichetta è indovinata. Come un manifesto questi romanzi sono sintetici (...) e portano ben in evidenza uno *slogan* scritto a caratteri cubitali (in cui si annuncia che è in atto il rinnovamento – e l'uccisione – del romanzo e si invita il pubblico il pubblico a giocare con il suo scheletro). (...) È il momento dell'ironia onnivora, del distacco dalla materia oggetto del racconto, è il momento della allegra ma sistematica demolizione verbale dell'assurdo sistema vigente.<sup>62</sup>

Abbiamo visto, infatti, nel corso di questa analisi sui micro-romanzi come praticamente ogni tecnica romanzesca finisca per ricevere un inusuale *focus* demistificante.

### 2.3. Procedimenti metaromanzeschi e parodia

La critica bontempelliana ha sempre messo in evidenza come il tono parodico costituisca una costante della costruzione dei micro-romanzi de *La vita intensa*:

Anche nei momenti di maggiore impegno e responsabilità innovatrice, Bontempelli si mostra sempre disposto (...) a quelle sollecitazioni della sua inquietudine inventiva che ora lo portano a soluzioni di puro divertimento, ora (...) a una vera e propria deformazione espressionistica.<sup>63</sup>

Bontempelli, infatti, per smascherare i *topoi* romanzeschi, da lui considerati ormai logori, li rende eccessivi e, quindi deformandoli, li trivializza. Le sue mosse romanzesche sono simulazione e deformazione buffonesca di quelle stesse mosse romanzesche: situandosi all'interno del meccanismo letterario, ne smonta il congegno pezzo per pezzo. Si può parlare di un gioco con la letteratura, nella letteratura e contro la letteratura. Questo risulta particolarmente evidente se si prendono in considerazione i fenomeni di intertestualità. Consideriamo un esempio di tale genere:

Aristotele, che dovrò talvolta citare, dice che quando uno è andato troppo avanti bisogna che torni un po' indietro.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> M. Mascia Galateria, *op. cit.*, p. 174.

<sup>63</sup> L. Baldacci, *Prefazione*, in M. Bontempelli, *La vita intensa. La vita operosa*, Milano, Mondadori, 1961, p. 11.

<sup>64</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 26.

Un caso simile rende particolarmente evidente il principio costruttivo che abbiamo individuato alla base della parodia bontempelliana: siamo in presenza, infatti, di una pratica tradizionale, come è quella della citazione, che, però, viene stravolta fin nelle fondamenta, dato che la frase non solo non è di Aristotele, ma soprattutto non è di uno dei massimi filosofi proprio perché è di una banalità sconcertante, mentre le citazioni sono solitamente scelte per il loro carattere esemplare. Altrettanto decontestualizzato, e quindi degradato, appare il titolo «À rebours», che richiama il fondamentale romanzo di Huysmans alla base dell'estetismo letterario tardo-ottocentesco, per un capitolo in cui si narra la banale realtà della distrazione di un protagonista che sempre si lascia sfuggire la fermata del tram a cui scendere.<sup>65</sup> Il culmine della parodizzazione dell'intertestualità, però, lo si raggiunge nel terzo romanzo, in cui ogni capitolo viene dotato di epigrafi dal carattere marcatamente ludico. L'*exergo*, infatti, assume valore parodico per l'uso di estratti di riflessioni di alcuni dei più grandi autori decontestualizzati e ricontestualizzati in un ambito piccolo borghese:

“Date udienza insieme  
A le dolenti mie parole estreme.”  
PETRARCA<sup>66</sup>

“Due siamo, due fummo.”  
D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*<sup>67</sup>

La parodia poi viene a realizzarsi non solo con la ricontestualizzazione straniante, ma anche con la frammentazione disintegrante, come si evince da questo esempio:

“Ah!...”  
LUIGI LUZZATTI, *Opere complete*<sup>68</sup>

Qui l'irripetibilità che è sottintesa nel mettere ad emblema frasi d'autore implicitamente considerate, nella loro perfezione, inimitabili, viene demistificata attraverso la presentazione come d'autore di un elemento base del codice linguistico,

---

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 26-28.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 44.

una basilare, e quindi comunissima, interiezione. Il punto d'arrivo di un simile procedere è costituito dall'esibizione di citazioni che in realtà non sono frasi autoriali, non tanto perché d'uso comune, ma soprattutto perché non possono appartenere a libri inesistenti.

“Bisogna pensarci sopra.”

B. CROCE, *L'estetica come parentetica dell'etica*<sup>69</sup>

Un'intertestualità parodica, però, si riscontra non solo al livello operativo micro-romanzesco, ma anche nell'insieme del romanzo dei romanzi, cioè al livello macro-romanzesco: attraverso il succedersi di romanzi l'opera si pone come parodia e progressiva demistificazione delle convenzioni dei vari generi romanzeschi. Si parte dai livelli più compromessi commercialmente, quelli del romanzo rosa e del giallo poliziesco,<sup>70</sup> demistificati con ferocia, come abbiamo visto, nel terzo romanzo: sono, infatti, presenti i canonici motori narrativi di tali generi, le avventure amorose e la ricerca del colpevole, tuttavia ribaltati, dal momento che non solo alla fine veniamo a sapere che non c'è mai stata quella relazione adulterina all'inizio data per certa, ma soprattutto perché l'indagine, pur volendosi mostrare rigorosa, non si regge, quindi, in realtà su nessun dato di fatto, tanto che alla fine l'io attore investigante, proprio nel momento in cui si era presentato a confessare il fallimento della propria ricerca, appurerà in maniera casuale la provenienza dei capelli incriminati. Nella decostruzione dei generi si prosegue col romanzo successivo, che, a questo punto, demistifica come ormai superate le vette ottocentesche del romanzo, cioè i cosiddetti romanzi melodrammatici.<sup>71</sup>

Come Raskolnikoff nel romanzo di Dostojewski che prende titolo dal sottotitolo del mio.<sup>72</sup>

Un simile ribaltamento della realtà ipertestuale mostra chiaramente anche un ribaltamento dei termini della dipendenza, per cui questo romanzo, pur successivo, si percepisce non conseguente e debitore del grande modello, ma al contrario un

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>70</sup> Cfr. V. Spinazzola, *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore, 2001, p. 56; Id., *L'egemonia del romanzo*, Milano, Fondazione Mondadori – Saggiatore, 2007, pp. 35-36.40-41.

<sup>71</sup> Cfr. G. Mazzoni, *op. cit.*, pp. 275-284.

<sup>72</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 59.

superamento di livello superiore. Nei romanzi unitari V e VI si passa, quindi, a irridere la tappa successiva dell'evoluzione romanzesca, cioè il romanzo sociale e psicologico di marca naturalista:<sup>73</sup> prima ancora dello svelamento finale sulla natura fantasiosa della narrazione, già alcuni episodi si rivelano, contro ogni principio verista, costruiti su materiale ultra-letterario. Prendiamo il capitolo dedicato al breve innamoramento dell'io attore per una donna dai soliti occhi azzurri e capelli d'oro, incontrata nel mese di maggio,<sup>74</sup> periodo romantico per eccellenza: l'incontro, caratterizzato dal ricorrere degli immancabili «palpiti», dai canonici «momenti divini» del primo sguardo e delle prime parole angeliche della donna, da inevitabili «rossori» e metafore poetiche, si rivela un concentrato dei più triti luoghi comuni letterari.<sup>75</sup> Del resto il narratore introduce l'episodio con una rivendicazione di verismo che ironicamente coesiste con un'interpretazione dell'esistenza in termini romanzesco-melodrammatici:

Il mio demone, forse quello stesso demone che oggi mi suggerisce finti romanzi allo scopo di pigliare in giro i lettori di *Ardita*, allora mi suggerì un romanzo vivo per risolvere le ragioni materiali della mia esistenza; e mi mostrò a me stesso, in seguito a una rapida e romanzesca avventura d'amore, sposo borghesemente felice.<sup>76</sup>

Il percorso di decostruzione del panorama romanzesco in tutte le sue varietà culmina nel settimo romanzo, che, come si è visto all'inizio, racconta la mancata iniziazione al futurismo di un vecchio letterato: adesso, dunque, Bontempelli parodizza il panorama letterario a lui contemporaneo e da lui stesso attraversato. Innanzitutto l'impianto della storia, col suo carattere, come si è già sottolineato, di «romanzo storico d'ambiente letterario», in cui vengono narrate le traversie di un genio letterario, rimanda alla produzione romanzesca decadentista di D'Annunzio, autore che aveva segnato la prima produzione narrativa di Bontempelli.<sup>77</sup> Nei protagonisti della storia, inoltre, è facile riconoscere altri aspetti del percorso letterario di Bontempelli: della prima

---

<sup>73</sup> Cfr. W. Pedullà, *Il paradigma della modernità*, in "Il Caffè illustrato. Bimestrale di parole e immagini", 19-20, 2004, p. 47. Per una panoramica teorica sul naturalismo cfr. G. Mazzoni, *op. cit.*, pp. 293-307.

<sup>74</sup> Si tratta del capitolo nono, *Due paia di scarpe*, del sesto romanzo.

<sup>75</sup> Cfr. M. Mascia Galateria, *Tipologia del racconto d'amore nella narrativa di Massimo Bontempelli*, in C. Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 77-80.

<sup>76</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 80.

<sup>77</sup> Cfr. L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, cit., p. 15.

maniera di scrittura dello zio vengono riportate poesie che si caratterizzano per una mera ripetizione di stilemi carducciani, «sfacciatamente ultraclassiche», proprio come aveva definito lo stesso Bontempelli le sue prime opere poetiche, dalle *Egloghe e Settenari e sonetti* del 1904 alle *Odi* del 1910;<sup>78</sup> si fa riferimento, poi, alla cosiddetta «polemica carducciana»<sup>79</sup> che aveva visto protagonista anche Bontempelli come redattore capo delle stesse “Cronache letterarie”,<sup>80</sup> qui inserite tra le letture preferite dello zio genio; infine, come quotidiani vengono citati il “Nuovo Giornale” e “La Nazione”,<sup>81</sup> presso i quali l’autore aveva lavorato da giovane.<sup>82</sup> Ma soprattutto al centro del romanzo si trova quel futurismo che, per l’innovazione radicale propugnata nel panorama artistico, aveva incontrato, dopo lo shock della Prima Guerra Mondiale, l’approvazione di un Bontempelli ormai convinto che si fosse aperta una nuova stagione nella storia occidentale:

Noi professiamo una grande ammirazione per il futurismo, che nettamente e senza riguardi ha tagliato i ponti tra Ottocento e Novecento. Senza i suoi principii e le sue audacie lo spirito del vecchio secolo, che prolungò la propria agonia fino allo scoppio della guerra, anche oggi ci ingombrirebbe: nessuno (...) se non fosse passato traverso le persuasioni e le passioni del futurismo, potrebbe oggi dire le parole che aprono il nuovo secolo.<sup>83</sup>

Non a caso, dunque, i due elementi dell’avanguardia e della guerra vengono a unirsi nella conclusione di questo romanzo: del resto le opere di Bontempelli che più direttamente avevano risentito dell’influenza futurista erano proprio le raccolte di poesie di guerra *Il purosangue* del 1916 e *L’ubriaco* del 1918.<sup>84</sup> Se, dunque, è facilmente comprensibile il motivo per cui dannunzianesimo e carduccianesimo vengono qui parodiati con ferocia, estremizzandoli fino a renderli ridicolmente anacronistici, meno evidente appare il motivo per cui pure la nuova realtà futurista viene messa in ridicolo, sottolineandone soprattutto la natura più di slogan che di effettiva nuova modalità di scrittura letteraria, come si evince da un passo del genere:

---

<sup>78</sup> Cfr. *ivi*, p. 19.

<sup>79</sup> Cfr. M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 96.

<sup>80</sup> Cfr. F. Tempesti, *op. cit.*, pp. 5-12.

<sup>81</sup> Cfr. M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 100.

<sup>82</sup> Cfr. F. Tempesti, *op. cit.*, p. 4.

<sup>83</sup> Cit. in F. Tempesti, *op. cit.*, p. 20.

<sup>84</sup> Cfr. L. Fontanella, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell’immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 10-16.

Squillò nel cielo di Firenze, dopo aver animato già tanta parte d'Italia e del mondo, l'Annunzio Futurista. (...) «Sviate il corso dei canali, per inondare i Musei» gridava il nuovo Evangelista. (...) Ecco il verme. Quei salotti pieni di cose putride: quadri d'autore, stampe, avori, metalli lavorati, tessuti morbidi.<sup>85</sup>

Lo stesso Marinetti viene presentato più come un agitatore, un trascinatore di intellettuali, che come un grande scrittore:

A Milano ebbi la ventura e l'onore di conoscere Marinetti; andai a trovarlo nella sua casa ov'egli m'accoglie con un'ondata di gioiosa e violenta bontà. (...) Bevevo le parole rotolanti e spumeggianti dell'Animatore. (...) Marinetti mi fece un largo dono di disegni, poesie murali, grandi manifesti colorati; mi procurai anche, per suo consiglio, alcuni cartelloni comuni di pubblicità, grandi e avventanti. E, sommo atto di cortesia e fiducia, Luigi Russolo mi prestò un intonarumori, che era precisamente un "ululatore medio".<sup>86</sup>

Taglienti sono qui le allusioni ai principi della produzione artistica futurista: i manifesti tecnici futuristi si riducono a proclami, la dinamicità della metropoli industriale viene abbassata quasi a collezionismo consumistico, si sbeffeggia la musica futurista come semplice rumore. Dati questi presupposti di demistificazione anche del futurismo, non stupisce che pure l'avvicinamento del vecchio zio alla rivoluzionaria pratica scrittoria futurista sia un clamoroso fallimento. Eppure l'operazione de *La vita intensa* stessa sembra possedere numerosi punti di contatto con i principi futuristi:<sup>87</sup> il primato delle questioni formali rispetto a un mero realismo mimetico e psicologista, lo screditamento delle convenzioni della comunicazione letteraria senza appello e senza eccezioni, la dinamicità sintetica, la distruzione di ogni autorità letteraria. A fare la differenza, però, c'è il fatto che, se l'avanguardia è violenza contro la situazione presente,<sup>88</sup> l'ambizione di Bontempelli con la decostruzione comica raccontata da *La vita intensa* è, invece, rivolta alla creazione di una nuova legittimità per il romanzo. Così, infatti, aveva presentato la sua opera:

---

<sup>85</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 99.

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 101-103.

<sup>87</sup> Per quanto segue, in rapporto al futurismo cfr. F. Tempesti, *op. cit.*, pp. 23.27.33; M. Mascia Galateria, *Dieci romanzi per i posteri*, cit., p. 174; L. Baldacci, *Prefazione*, cit., p. 11; E. Ugnani, *op. cit.*, p. 54.

<sup>88</sup> Cfr. W. Pedullà, *op. cit.*, p. 47.

*Per chi e perché scrivo questo romanzo?*

*Lo scrivo per i posteri. Lo scrivo per rinnovare il romanzo europeo.*<sup>89</sup>

Il comico de *La vita intensa* non è, dunque, un punto d'arrivo, ma al contrario un punto d'avvio verso l'esperimento di un romanzo diverso, che richiede un pubblico al momento ancora non esistente.

Emerge, dunque, anche la preoccupazione di definire la fisionomia del destinatario, la cui importanza non viene negata, come nelle avanguardie, dove la ricerca autoriale si deve esprimere al di là di ogni aspettativa del lettore per poter essere davvero avanguardistica.<sup>90</sup> qui, invece, nella costruzione di una nuova figura di romanziere si intende anche rinnovare e rieducare il destinatario, rendendolo preparato a cercare nella storia che viene leggendo cose altre da quelle che ha cercato fino ad allora.

#### **2.4. Un «romanzo plurimo» per rinnovare il panorama romanzesco**

Dal vuoto creato decostruendo tecniche e generi romanzeschi nasce l'esigenza di ricostruire una nuova realtà romanzesca, come avviene nell'ultimo romanzo, il romanzo per antonomasia, in cui si attua una trasfigurazione della realtà prima parodizzata. Non va dimenticato, tuttavia, che questo finale di rinascita viene preparato dalla conclusione del nono romanzo, in cui, come abbiamo visto, si ha un duro attacco alla figura del lettore, e in cui, non a caso, ritorna l'idea dei «posteri»:

Noi scrittori (...) per conciliare la necessità di farci leggere volentieri dal contemporaneo con il desiderio di lasciare al postero qualche traccia del nostro passaggio mortale nel mondo, dobbiamo nascondere tra le pieghe di (...) fatti bruti qualche favilla di misterioso lirismo e di eterna verità. Il tempo forse soffierà sulla cenere e il postero scoprirà la favilla: per ora il contemporaneo si ciba bestialmente della cenere.<sup>91</sup>

Potremmo dire, dunque, che qui non si ambisce a realizzare un'illeggibilità come fine estetico a sé stante, come criterio assoluto di valore letterario, alla maniera delle

---

<sup>89</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 7.

<sup>90</sup> Cfr. V. Spinazzola, *Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 27-31.77-80.

<sup>91</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, pp. 130-131.

avanguardie, ma piuttosto a denunciare il valore relativo di tale illeggibilità, relativo cioè a questa determinata stagione storica del romanzo, per la quale simili testi appaiono destabilizzanti, mentre, quando si sarà imposta la nuova, futura, modalità di lettura che tali pratiche parodiche celano, essa renderà stranianti piuttosto le pretese convenzionali precedenti. La parodia che demistifica, la costruzione della figura del romanziere, l'appello a una nuova figura di lettore sono, quindi, realtà strettamente correlate tra di loro. Per fondare un nuovo patto narrativo romanzesco non può bastare solo la decostruzione delle convenzioni che reggevano quello precedente, e neppure la costruzione di una nuova figura di romanziere: è necessario anche educare a una nuova forma di lettura. Opportunamente il critico Gioanola ha affermato:

Le potenzialità eversive appaiono soggiogate al progetto di un rinnovamento controllato, con attenzione, da un lato, all'immagine dello scrittore «nuovo», dall'altro, al pubblico dei destinatari, da stimolare ma non oltre una certa soglia. È probabile (...) che si tratti assai più che di avanguardia, di abile restaurazione post-avanguardistica, in analogia a quanto avviene in ampi settori della cultura italiana ed europea tra le due guerre.<sup>92</sup>

Quella di Bontempelli ne *La vita intensa* possiamo dire, dunque, che è più propriamente un'operazione modernista: essa, come si è detto nel capitolo precedente, è finalizzata a far emergere la necessità di innovative tecniche rappresentative per una nuova comprensione di una realtà che ha perso solidità psicologica e sociale, consequenzialità storica, consistenza di valori e di ideologie. Per fare questo è necessario che il patto narrativo venga narrativizzato, divenga l'oggetto della diegesi: così si possono ricostruire nello stesso tempo le figure dell'autore, del lettore e del romanzo.

Il «romanzo plurimo» a questo punto è chiaro che si presenta come lo strumento più adatto a una simile narrativizzazione. Attraverso l'inclusione di una serie di diversi micro-romanzi lo smascheramento delle vecchie convenzionalità

---

<sup>92</sup> E. Gioanola, *Massimo Bontempelli*, in G. Mariani e M. Petrucciani, *Letteratura Italiana Contemporanea*, vol. II, Roma, Lucarini, 1980, p. 799. Della stessa opinione sono anche Tempesti, Cappello, Galateria: cfr. F. Tempesti, *op. cit.*, pp. 32-33; G. Cappello, *op. cit.*, pp. 92-93; M. Mascia Galateria, *Dieci romanzi per i posteri*, cit., p. 175. Baldacci, invece, parla di «avanguardia moderata»: cfr. L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, cit., p. 65. Abbiamo, poi, già detto dei punti di contatto con il movimento pittorico della «metafisica» di De Chirico e Carrà, e non si dimentichi che la particolarità di tale realtà artistica è proprio quella di porsi sul crinale tra avanguardia e «ritorno all'ordine»: cfr. G. Dorflès et al., *Storia dell'arte*, vol. IV, *Novecento e oltre*, Bergamo, Atlas, 2005, pp. 220-230.

romanzesche può realizzarsi nella condensazione straniata di tutti i *topoi* romanzeschi, sia per quanto riguarda le tecniche sia per quanto riguarda i generi. Inoltre una voce narrante che, come aspetto caratterizzante tutti i micro-romanzi, dice sempre io, crea implicitamente l'idea di un'autorialità sottostante all'insieme di romanzi, una figura della quale, perciò, si può ipotizzare un'evoluzione. Infine la trasposizione del testo romanzesco nella diegesi rende una figura intradiegetica non solo l'autore, ma anche il lettore, che, seguendo l'ammaestramento che l'io autore rivolge alla figura di lettore inglobata nella diegesi, può compiere pure lui un progressivo avvicinamento verso la realtà futura del romanzo, che è rappresentata dalla traiettoria disegnata dal «romanzo dei romanzi», dal «romanzo plurimo» che è *La vita intensa*.

## Capitolo 3

### **Lo stile come motore di plurivocità unificata: *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio**

#### **3.1. La genesi di un «romanzo plurimo»**

Nel 1968 Mario Pomilio si imbatte nella traduzione dei Vangeli curata da Bontempelli, Alvaro, Lisi, Valeri per l'editore Neri Pozza, e resta colpito da come una nuova traduzione può avere l'effetto di conferire un'apparenza di inedito pure ad opere che, in realtà, si tramandano di generazione in generazione. Nello stesso tempo la compresenza di così tanti grandi nomi della letteratura italiana impegnati nella traduzione di una singola opera, il Vangelo, lo porta a interrogarsi sul Vangelo come esempio storicamente esemplare di ciclo letterario, in quanto costituito da quattro versioni, parallele e insieme autonome, riguardo uno stesso evento e personaggio. Da queste considerazioni prenderà avvio la riflessione che condurrà a *Il quinto evangelio*, come lo stesso autore racconta retrospettivamente in *Preistoria di un romanzo*:

L'idea del quinto vangelo, del libro dei Libri o dell'Apocrifo degli apocrifi che prolunga e reinvera perpetuamente il messaggio, l'idea del libro perpetuamente inseguito e perpetuamente nascosto (...) il quale soggiace alle Scritture già note e di continuo modifica e ne amplifica il senso trasformandone le verità in una specie di méta mobile, germinò sicuramente da tutte queste cose insieme.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> M. Pomilio, *Preistoria di un romanzo*, Napoli, Guida, 1980, pp. 8-9. Nelle pagine precedenti Pomilio riferiva, appunto, quelle riflessioni di cui si è appena detto.

Il primo sviluppo concreto dell'idea fu quello di realizzare una sorta di romanzo epistolare, una tipologia romanzesca che pensava gli avrebbe permesso di rendere il continuo e ogni volta rinnovato interrogarsi di ciascuna generazione sui Vangeli quale motore della ricerca di un ulteriore quinto vangelo:

Quanto di meglio riuscii a progettare fu qualcosa di simile a un romanzo epistolare, un insieme di lettere scritte talora a distanza di secoli ma tutte convergenti in un unico interrogativo e in un'unica vicenda, la ricerca d'un vangelo sconosciuto intravisto sempre, non raggiunto mai, una specie d'inchiesta secolare che implicitamente sarebbe stata anche lo specchio delle attese, delle tensioni, delle trepidazioni religiose (...) di ciascuna epoca della Cristianità.<sup>2</sup>

A questo primitivo progetto strutturale si può far risalire il capitolo *Il manoscritto di Vivario*, come, del resto, testimoniano i manoscritti in possesso dell'Università di Pavia studiati da Nicoletta Trotta:

Particolarmente interessante risulta un'agenda del 1969 (...) sul cui frontespizio si legge una doppia ipotesi di titolo dell'opera: «Il quinto evangelio oppure Il ramo verde (cfr. Luca 23.31 il legno verde)» e sotto in rosso: «Parte progettante». All'interno si trova l'elencazione di numerosissimi temi da sviluppare, soprattutto «Lettere» (in 213 punti). (...) Si leggono in coda abbozzi di alcune lettere che si possono ricondurre al capitolo *Il manoscritto di Vivario*, che fu il primo ad essere composto.<sup>3</sup>

Nello sviluppare la sua intuizione attraverso il modulo epistolare lo scrittore, però, finisce per riscontrare eccessive ristrettezze strutturali: infatti le ricerche effettuate in varie biblioteche per accumulare materiali utili a delineare il sostrato storico-teologico della sua opera lo convincono che, sebbene l'idea di un quinto vangelo fosse una sua invenzione, un dato della sua immaginazione, pure qualcosa di simile era esistito nella storia del Cristianesimo.

La mia «favola», restando favola, poteva misurarsi (...) con la Storia, (...) utilizzare perfino certe fonti. O inventarsele. Il modulo epistolare mi diventava un abito troppo stretto. (...) Di qui la mia decisione di sciogliermi da ogni residua obbedienza al genere romanzo, trasformando *Il quinto evangelio* in una specie di raccolta di «fonti» (...) o, più propriamente, in un libero

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>3</sup> N. Trotta, *Il quinto evangelio tra testo e avantesto*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, a cura di N. Trotta, Milano, Bompiani, 2000, p. 403.

miscuglio di prove espressive di ogni tipo e livello, dall'ipotetico frammento a sapore evangelico all'annotazione cronachistica al reperto filologico alla leggenda popolare e finanche ai versi, per non parlare, come mi si chiarì subito dopo, (...) della possibilità di distendermi in momenti narrativi ad ampio respiro che avrebbero lasciato emergere una serie di destini umani variamente legati alla credenza e alla ricerca d'un vangelo sconosciuto.<sup>4</sup>

I manoscritti autografi conservano annotazioni rivelative della portata della svolta strutturale:

Su un gruppo di fogli staccati da un piccolo block notes e raccolti da una graffetta metallica, Pomilio ha steso le importanti annotazioni qui riportate:

«Il tempo nostro e il vangelo non ricostruito

Il romanzo in quanto genere

La “raccolta” di documenti

Il quinto evangelio come protagonista

La vicenda di Bergin non cornice

Impegno della coscienza dello scrittore senza riserve»<sup>5</sup>

L'ambizione diventa quella di scrivere un romanzo che si componga di un insieme di testi. In queste parole, infatti, è importante notare la consapevolezza della doppia posta in gioco racchiusa in un'operazione che non vuole essere soltanto «una “raccolta” di documenti», ma intende anche interrogare «il romanzo in quanto genere». Il critico Ferroni, in effetti, definisce l'operazione di Pomilio in questi termini:

Costruzione di materiale apocrifo che ruota intorno alla ricerca di un possibile e irraggiungibile testo vero (...) attraverso la messa in campo di una avvedutissima filologia fantastica: andando ben al di là dell'intreccio manzoniano tra storia e invenzione. Se nel romanzo di Manzoni l'invenzione relativa ai personaggi si accompagnava sempre (...) ad una puntigliosa ricostruzione documentaria (...), qui si dà invece proprio un accumulo di documenti fittizi, di dati inventati che si presentano come prove storiche: il romanzesco si insinua proprio laddove esso suole più direttamente ricondursi alla realtà storica.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> M. Pomilio, *Preistoria di un romanzo*, cit., p. 12.

<sup>5</sup> N. Trotta, *op. cit.*, p. 404.

<sup>6</sup> G. Ferroni, *Il Vangelo senza fine: Il Quinto Evangelio di Mario Pomilio*, in “Communio. Rivista Internazionale di Teologia e Cultura”, 179, 2001, p. 71.

Il centro di gravità dell'opera si è spostato dalla narrazione della ricerca di un libro alla narrazione della costruzione di una sorta di collana di testi riguardanti tale indagine. Non a caso quest'opera è stata anche definita un «romanzo-saggio»<sup>7</sup> o addirittura, mettendo ancor più l'accento sulla ricerca filologica, un «saggio-romanzo»<sup>8</sup>. E non sono mancati casi in cui documenti inventati per costituire le fonti dell'avventura romanzesca tratteggiata da *Il quinto evangelio* hanno assunto un valore extraromanzesco, di vere e proprie opere autonome. Il caso più emblematico è senza dubbio costituito dall'opera teatrale conclusiva *Il quinto evangelista*, che, considerata a sé stante, vinse, prima ancora della pubblicazione del romanzo, il Premio Flaiano per il teatro e venne poi veramente rappresentata a San Miniato (Pisa) da Orazio Costa-Giovangigli.<sup>9</sup> Un altro episodio è in maniera analoga rivelatore di quanto abilmente l'operazione romanzesca sia riuscita a camuffarsi in testi dall'ambizione documentaria: si tratta della *Preghiera al crocifisso*, inventata da Pomilio e inserita tra i frammenti del capitolo *La mappa del cielo*, preghiera che, espunti ovviamente i richiami a un nuovo vangelo, finì per fare da evidente base per il canto liturgico giovanile *Cristo non ha mani*, musicato da R. Bianchi e la cui fonte testuale viene comunemente indicata in un «Anonimo fiammingo del XV secolo», esattamente come in Pomilio. Si confrontino, del resto, i testi:

Cristo non ha più mani,  
ha soltanto le nostre mani  
per fare oggi le sue opere.

Cristo non ha più piedi,  
ha soltanto i nostri piedi  
per andare oggi agli uomini.

Cristo non ha più voce  
per parlare oggi di sé.

Cristo non ha mani,  
ha soltanto le nostre mani,  
per fare il suo lavoro oggi  
Cristo non ha mani.  
Cristo non ha piedi,  
ha soltanto i nostri piedi,  
per guidare gli uomini sui suoi sentieri  
il Cristo non ha piedi.

<sup>7</sup> Cfr. C. Marabini, "Il Resto del Carlino", 11.3.1975, in C. Di Biase, *Letture di Mario Pomilio. Antologia e storia della critica*, Milano, Massimo, 1980, p. 320; R. Bertacchini, "Rassegna di Cultura e Vita Scolastica", 30.4.1975, in C. Di Biase, *op. cit.*, p. 323; C. Bo, *Il quinto evangelio di Pomilio*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 1578.

<sup>8</sup> Cfr. P. Gibellini, "Bresciaoggi", 12.4.1975, in C. Di Biase, *op. cit.*, p. 323.

<sup>9</sup> Cfr. N. Trotta, *Bio-bibliografia di Pomilio*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 412.

Cristo non ha più forze,  
ha soltanto le nostre forze  
per guidare gli uomini a sé.

Cristo non ha più Vangeli  
che essi leggano ancora.  
Ma ciò che facciamo in parole e in opere  
è l'evangelio che si sta scrivendo.<sup>10</sup>

Cristo non ha mezzi,  
ha soltanto il nostro aiuto,  
per condurre gli uomini a sé  
il Cristo non ha mezzi.  
Noi siamo l'unica Bibbia  
che i popoli leggano ancora,  
siamo l'ultimo messaggio di Dio  
scritto in opere e parola.<sup>11</sup>

Questo esempio mostra chiaramente che, appurata la volontà di Pomilio di fare un romanzo attraverso una pluralità di fonti testuali costruite come se fossero testimonianze documentarie, non dovrebbe neppure essere dimenticato che tali supposti documenti si inseriscono in un preciso disegno finzionale-narrativo. L'opera, infatti, si conclude con questa significativa avvertenza:

*Occorre appena, credo, avvertire che questa è un'opera d'invenzione e che le stesse fonti che si menzionano o sono immaginarie (e la più parte sono tali), o sono adottate con la massima libertà.<sup>12</sup>*

A questo punto è, dunque, necessario chiedersi quali siano le modalità attraverso cui Pomilio riesce a superare il rischio di una semplice raccolta, per realizzare piuttosto un «romanzo plurimo», cioè un'opera romanzesca che sviluppa la propria linea narrativa attraverso il succedersi di una serie di testi nella loro eterogeneità apparentemente autonomi.

---

<sup>10</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, Milano, Rusconi, 1975, pp. 87-88. Tutte le citazioni da *Il quinto evangelio* faranno riferimento a questa edizione.

<sup>11</sup> R. Bianchi, *Cristo non ha mani* [1977], in A.A.V.V., *Giovani in festa. Canti per la preghiera*, Torino, Elledici, 1987, pp. 92-93. Va detto che, sebbene abbastanza diffuso soprattutto negli anni '80 e '90, il canto, in realtà, non ottenne mai l'approvazione ecclesiastica: il card. Giacomo Biffi diceva «non vorrei mai ascoltare durante la Messa la preghiera contenuta nel *Quinto Evangelio* di Pomilio: "Cristo non ha mani..."», perché non è "vera" e può comunque indurre a opinioni errate sulla reale esistenza del Cristo vivo», e il *Repertorio nazionale di canti per la liturgia* non l'ha mai autenticato come canto adeguato per la liturgia.

<sup>12</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 399.

### 3.2. Una struttura stilistica

Un primo centro di gravità dell'opera lo si potrebbe individuare nella vicenda di Peter Bergin, che apre e chiude il testo quasi come una cornice. *Il quinto evangelio*, infatti, comincia con il capitolo *Una lettera*, costituito, appunto, dalla missiva che si immagina inviata al segretario della Pontificia Commissione Biblica da Peter Bergin, docente americano che la guerra, sul finire del '45, aveva portato in Germania, facendolo alloggiare in una canonica abbandonata, dove si era imbattuto nelle carte appartenute a un prete dallo spirito tormentato nella ricerca di indizi e citazioni che rimandassero a un possibile quinto vangelo. Si racconta, quindi, come Bergin dapprima era stato soltanto incuriosito dalle questioni filologiche che una tale ricerca racchiudeva, poi nel corso di tale indagine aveva finito per fare esperienza piuttosto di un'avventura esistenziale che aveva occupato tutta la sua vita, sempre più compenetrata dalle istanze stesse alla cui ricerca si era indirizzato. Non a caso, dopo la serie di capitoli concepiti come documenti acclusi a testimonianza dei risultati della ricerca, la chiusura *Risposta a una risposta*, costituita sempre da una lettera, questa volta però della segretaria di Peter Bergin, Anne Lee, riporta il *focus* sulla vicenda personale di Peter Bergin, ormai deceduto, dandone un'interessante inquadratura:

Io conoscevo, sì, l'uomo di studi, il ricercatore, il suscitatore d'energie e, diciamo, il maestro. (...) Ma non immaginavo affatto che le sue carte personali, tra dubbi, rovelli, velleità speculative e tentazioni metafisiche perpetuamente contraddette, fossero tutte una specie di religioso controcanto del suo lavoro di studioso. Non sospettavo, voglio dire, che Bergin in privato continuasse a convivere così appassionatamente coi temi della sua ricerca, e a conviverci in modo tale che per lui si sarebbero potute ripetere benissimo le stesse parole (se ne rammenta?) che furono usate per Du Breuil: «Non era difficile riconoscere, tra i molti attori che si davano convegno nel suo animo, anche la presenza d'un Dio travestito».<sup>13</sup>

A ulteriore riprova della funzione di collante svolta dalla vicenda di Peter Bergin si potrebbero citare le introduzioni che vengono poste ad apertura di diversi capitoli:<sup>14</sup> esse non sono attribuibili all'autore, dal momento che vi si sviluppa piuttosto

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>14</sup> Si tratta dei capitoli *Il manoscritto di Vivario*, *La mappa del cielo*, *Le leggende*, *Il monaco greco*, *Il Vangelo dei Papi*, *La storia di fra Michele Minorita*, *La giustificazione del sacerdote Domenico De Lellis*: M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., pp. 53, 85, 91-92, 99-100, 141-142, 153; 257.

l'itinerario della ricerca compiuta dal personaggio Bergin. Si considerino esempi come questi:

*Il primo avviso di questa vicenda, che ha fatto viaggiare anche me dall'Inghilterra fino in Calabria e che tuttora mi meraviglia per il suo spazio e la sua durata, lo ebbi attraverso la lettera da Oxford, il penultimo dei testi raccolti qui. Ma era un avviso così labile, che per anni non ne tenni conto. Fu solo scorrendo l'epistolario di Floro Diacono che (...) ebbi il primo vero trasalimento. Da allora le scoperte si sono succedute, in un curioso giuoco di rimandi e lungo piste inverosimili, fino a compormi il quadro che lei vedrà delineato qui.<sup>15</sup>*

*Anne è forse l'unica tra noi a non credere affatto che scopriremo mai il libro (...). Questo la porta a prediligere tutto ciò che sa di simbolo, l'allusivo, il misterico, il figurale, il metaforico (...). Per tale ragione, benché io avessi deciso di scartarli rigorosamente dalla raccolta che le mando, all'ultimo momento ho dovuto non solo rassegnarmi a cambiare idea, ma affidarmi in tutto a lei per la scelta e la disposizione, con l'unico impegno che li avrebbe ridotti al minimo.<sup>16</sup>*

*Le dicevo, a conclusione della mia lettera d'avvio, che il quinto vangelo, se esiste, non può trovarsi se non a Roma. In quel momento le sarà sembrata una semplice frase a effetto, e invece in qualche modo era detta a ragion veduta e tenendo presente una tradizione addirittura imponente, che vuole che a Roma, tenuto nascosto o dimenticato, esista un vangelo portatovi da San Pietro e rimasto in deposito ai suoi successori.<sup>17</sup>*

A costruire un quadro complessivo in cui Bergin si ritaglia la posizione di voce narrante che unifica le varie tipologie testuali riportate nei diversi capitoli sono anche le numerosissime note introduttive ai singoli estratti:

*Dal Liber glossarum et expositionum super quattor evangelia, un codice del IX secolo conservato a Verviers. È zeppo di citazioni da vangeli non canonici, ma ne abbiamo isolato solo quelle che, oltre a portare un riferimento esplicito al quinto vangelo, contenessero cose non reperibili negli apocrifi noti finora. A un criterio analogo ci siamo tenuti per il resto della sezione, che abbiamo voluto il più possibile di nudi documenti.<sup>18</sup>*

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 121.

È il secondo dei due documenti che trovai a Colonia, tra le carte della canonica. Privo del nome dell'autore e di quello del destinatario, portava però questa nota di mano del mio prete: «Proveniente da Maulbronn, fine del XIV secolo».<sup>19</sup>

Questo scritto, a firma Ferdinando Derosa, apparve sulla «Rassegna delle province meridionali», anno III (1921), n. 4. È probabile che, pur cercando ostinatamente qualcosa di relativo al Vangelo dei Valdesi (il raccontino di Walter Map m'aveva stimolato), non sarei mai risalito fino dal Derosa se la frequenza, in Calabria, di tradizioni relative al Libro, a partire dalla vicenda del manoscritto di Vivario, non m'avesse spinto a conoscerne il più possibile la storia religiosa.<sup>20</sup>

È evidente, ancora una volta, come tali notazioni facciano parte della diegesi, anzi si può dire che la costruiscano attraverso le molteplici connessioni che finiscono per instaurare tra un testo e l'altro. Il critico M. Testi ha potuto pertanto definire la situazione narrativa de *Il quinto evangelio* in questi termini:

Personaggi e motivi caratterizzati cronologicamente sono inghiottiti da una sorta di unico lungo monologo, esemplato dalla lunghissima lettera – troppe pagine per essere vera – del protagonista Bergin al segretario della Commissione Biblica Pontificia. (...) [In mezzo si sviluppa] un racconto di secondo grado, riportato da un narratore e compreso tra due lettere, quella di Bergin all'inizio, e l'altra, alla fine, dell'allieva Anne Lee. (...) Vi è quindi la presenza di un racconto che incornicia, racchiudendolo, un ulteriore racconto, che a sua volta è costruito da testimonianze.<sup>21</sup>

Una schematizzazione siffatta potrebbe sembrare perfetta, se non fosse che l'opera di Pomilio, in realtà, si conclude in maniera molto più problematica con un ulteriore testo accluso da Anne Lee alla sua lettera, l'opera teatrale *Il quinto evangelista*: nella Germania degli anni '40 un sacerdote, uno studente, un ufficiale dell'esercito, un avvocato, un dottore discutono sull'autenticità e sulla veridicità dei Vangeli, fino a giungere al punto di mettersi a rappresentare ognuno uno dei personaggi principali coinvolti nella questione, cioè gli evangelisti, Pilato, Caifa, Giuda, il Cireneo e i soldati. La discussione raggiunge il culmine quando uno dei partecipanti sente

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>21</sup> M. Testi, *Il romanzo al passato. Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 7.21. Cfr. anche R. Scrivano, *Introduzione*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, a cura di N. Trotta, cit., p. XIV: «Ogni segmento narrativo si raccorda a un racconto che tutti li contiene: quello appunto che Peter Bergin invia sotto forma di lettera (...) al segretario della Pontificia Commissione Biblica e che diviene la cornice di tutti i materiali che il romanzo raduna».

l'esigenza di far entrare nella rappresentazione anche un supposto quinto evangelista, a incarnare l'inesauribilità delle problematiche suscitate da ciascun personaggio coinvolto nelle vicende narrate dai quattro evangelisti, interrogate calandosi ognuno sempre più nella propria figura. Del resto la compenetrazione tra i personaggi rappresentati e gli attori rappresentanti giunge al punto che la rappresentazione nella rappresentazione, il teatro nel teatro, finisce per cessare d'essere finzione e diventa realtà: l'ufficiale nazista che impersona Pilato considera suo dovere arrestare il giovane che interpreta il ruolo di quinto evangelista, poiché il ragazzo, identificandosi sempre di più con l'istanza di perpetua interrogazione rappresentata dal vangelo di cui si fa latore, sostiene l'impossibilità di ogni pretesa di cieca obbedienza a qualsivoglia autorità umana. Non a caso nel finale il quinto evangelista, in un ulteriore gioco di immedesimazioni, rivela il volto di Cristo. Questa rivelazione finale sembra, in un certo senso, mettere in discussione in maniera sconvolgente tutta la ricerca precedente: non si tratterebbe, dunque, di trovare un libro, il quinto vangelo, quanto piuttosto di ambire a scrivere ognuno un vangelo con la propria vita alla ricerca dell'incontro con Cristo. A ben vedere, tuttavia, non si tratta veramente di uno sviluppo inaspettato, se ridimensioniamo la natura di cornice della vicenda di Bergin e la poniamo maggiormente in correlazione con gli altri capitoli de *Il quinto evangelio*. Un punto di partenza può essere costituito dalle parole di Pomilio stesso:

A mio parere – o almeno, nelle mie intenzioni – Peter Bergin non è affatto la cornice, l'espedito che serve a cucire insieme le varie parti del romanzo. È piuttosto l'anello mancante d'una vicenda secolare che per diventare anche *nostra* aveva bisogno d'un approdo e d'una risoluzione nel nostro tempo; è la storia novecentesca nella quale culminano, anche quanto a dati emblematici, le varie storie del passato.<sup>22</sup>

La vicenda di Bergin, cioè, non si pone ad un livello esterno, autonomo, superiore alle altre storie, ma ne è essa stessa parte, è il punto d'arrivo di una serie di vicende, al cui interno si è inserita con la sua indagine. Bergin alla ricerca di un possibile quinto evangelio è un altro dei frammenti che costituiscono la prova di una tale ininterrotta ricerca durante tutta la storia della Chiesa. Ogni frammento, del resto, ha in sé il carattere di un'interrogazione sul problema evangelico che si fa esistenza, di

---

<sup>22</sup> M. Pomilio, *Preistoria di un romanzo*, cit., p. 14.

un'indagine che, anche solo *in nuce*, racchiude in sé una vicenda biografica. La critica ha sottolineato questo carattere della filologia de *Il quinto evangelio*:

Una volta cominciato, il testo si fa da sé, liberamente, sull'onda d'una vitalità che si scioglie in *happening* e semmai richiama, anche per la tecnica, la presa diretta e il gusto del *Living Theatre*. (...) Quella filologia o esegesi testuale (...) provoca il dirompere dal seme, dal cuore geloso delle parole, di lampi e allusioni capaci di dilatare e accendere epifanie.<sup>23</sup>

Sono emblematici di una tale tendenza i capitoli *Storia di fra Michele minorita*<sup>24</sup> e *Il Cristo di Guardia*<sup>25</sup>: in essi il problema filologico si fa tutt'uno con la loro biografia. Essi, intendendo far rivivere con la loro esistenza il vangelo, finiscono non solo per agire ma anche per esprimersi come Cristo nei vangeli:

Dicendogli il vescovo, in atto di pazienza: «E come mai, se è così, tanto pochi sono coloro i quali vi seguono e credono in voi?», rispose col detto del Vangelo di San Giovanni: «Signore, e chi ha creduto alla nostra predicazione?». E quello indignandosi: «Adunque tu credi d'essere solo tu nel vero contra noi tutti quanti, papi e vescovi insieme?». «Tu l'hai detto», rispose il frate. (...) Allora disse il principe dei nuovi farisei: «Avete udito: come bestemmia? Che bisogno c'è d'interrogarlo ancora?».<sup>26</sup>

Trovandosi dunque a passare di lì (...) Giosuè scorge il pozzo e ad esso s'avvicina. È l'estate, c'è tutt'intorno la gran sete della canicola, ma qui c'è un lembo d'ombra e il fresco che sale dalla terra umida, e Giosuè siede su una pietra bisognoso di riposarsi. Arriva una donna ad attingere acqua: e quando il secchio cigolante ha finito di venir su, il giovane le domanda sorridendo da bere. In silenzio la donna gli porge piena la sua brocca, scrutandolo poi, mentre beve, tra

---

<sup>23</sup> P. Maffeo, *Scrittura e struttura nel Quinto evangelio*, in Comunità di San Leolino (a cura di), *Mario Pomilio. Pellegrino dell'Assoluto*, Firenze, Feeria, 2010, p. 176.

<sup>24</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., pp. 153-165. Il capitolo riporta quello che viene immaginato come un racconto cinquecentesco della vicenda di un fraticello subdolamente catturato, poi interrogato riguardo alla propria predicazione pauperistica che si appoggia a vangeli sconosciuti, e, infine, arso sul rogo come eretico.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 175-211. Vi si narra, immaginando di trascrivere e commentare antiche cronache valdesi, un episodio della lotta contro i resti valdesi nelle montagne calabre: la vicenda, cioè, della predicazione e poi della condanna a morte del riformatore Giosuè Borgogno, il quale, dopo essere venuto a contatto con un vangelo inedito, si era atteggiato a novello Cristo.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 155. «Signore, e chi ha creduto alla nostra predicazione?» è, in realtà, una citazione di *Rm* 10,16 e *Is* 53,1. «Tu l'hai detto», in un tale contesto processuale, rimanda chiaramente a *Mt* 26,64. L'esclamazione «Avete udito: come bestemmia? Che bisogno c'è d'interrogarlo ancora?» è costruita sul modello di *Mt* 26,57: «Ha bestemmiato. Che bisogno abbiamo più di testimoni? Avete udita la bestemmia». Tutte le citazioni dai Vangeli, indicate secondo le convenzioni esegetiche cattoliche, saranno qui riportate nella traduzione di A.A.V.V., *Il vangelo nelle versioni di Nicola Lisi, Corrado Alvaro, Diego Valeri e Massimo Bontempelli*, Milano, Bompiani, 1994.

intenerita e materna. Incoraggiata dal suo sorriso gli chiede timidamente: «Come mai domandi da bere proprio a una come me?». Le dice Giosuè: «Non hai marito?». Risponde la donna: «Non ebbi marito». «Hai detto giusto: ne avesti molti e non sono stati tuoi mariti».<sup>27</sup>

Soprattutto dal secondo esempio emerge come questa tensione dei protagonisti a scrivere un nuovo vangelo attualizzandone le parole abbia riflessi non solo sui dialoghi che riutilizzano frasi evangeliche, ma anche sulla narrazione: pure il resoconto di tali parole e azioni viene fatto in ottica di quinto vangelo, cosicché queste non appaiono eccentriche, ma anzi svelano il significato teologico che sta dietro ogni frammento, cioè una ricerca di *sequela Christi*, come è stato evidenziato dal critico letterario della *Civiltà cattolica* F. Castelli:

La santità (...) che cos'è? La vita di Gesù Cristo in noi, risponde la teologia. Pomilio parafrasa; la santità è fare della nostra vita un vangelo vivente. Un quinto evangelo, appunto.<sup>28</sup>

Siamo, dunque, in presenza di una precisa strategia narrativa, a scelte stilistiche che intendono dare corpo testuale all'idea di un quinto vangelo come testo da scriversi con la vita. Questo diventa particolarmente evidente se si confronta il capitolo *Storia di fra Michele minorita* con l'omonimo testo di Anonimo fiorentino del Trecento a cui si rifà. Si consideri, infatti, il passo sotto riportato del testo originale, che rimanda al medesimo momento illustrato nel brano pomiliano che precedentemente si era usato come esempio:

L'altro di il vescovo fe' raunare il collegio de' farisei, tra' quali furono molti maestri; i quali raunati a conciestoro, fu mandato per frate M.; e tratto fuori, fu menato dinanzi, a loro. (...) Il maggiore de' farisei si riuolse con grande impeto e furore, e disse: dite che ritratti l'errore suo. (...) F. M., rispondendo, disse: non vogliamo intendere i detti della santa Scrittura di nostro capo, ma veggiamo (...) a quello che ne dicono i Santi. Et allegando (...) alcuno detto de' santi, fussi

---

<sup>27</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 189. Cfr. *Gv* 4,5-9.16-18: «Arrivò a una città della Samaria, chiamata Sicar, prossima ai terreni che Giacobbe dette a suo figlio Giuseppe. Là era la fontana di Giacobbe. Gesù stanco del cammino si pose a sedere presso la fontana; era sul mezzogiorno. Arriva una Samaritana ad attingere acqua. Le dice Gesù: «Dammi da bere». I suoi discepoli erano andati in città a comprar da mangiare. Dice a lui la Samaritana: «Come mai tu che sei giudeo chiedi da bere a me che sono di Samaria?; i giudei non se la fanno con i samaritani». Ed egli: «Via, chiama tuo marito, e torna qua». La donna risponde: «Non ho marito». E Gesù: «Hai detto giusto: non ho marito. Perché ne hai avuti cinque, e quello che hai ora non è tuo marito: così hai detto la verità».

<sup>28</sup> F. Castelli S.I., *Elementi teologici nel Quinto evangelio*, in *Comunità di San Leolino* (a cura di), *op. cit.*, p. 142.

fatto beffe di lui; e diceano con grande furore: credi tu meglio intendere la Scrittura di noi che siamo tanti maestri? E così con molte scerne e ingiurie facendosi beffe del santo, diceano splicitamente senza veruna palliazione.<sup>29</sup>

Dal confronto si evince come Pomilio abbia lavorato su quelle insistenti perifrasi, quali «collegio dei farisei», che potevano istituire un implicito parallelismo con il processo di Cristo, soprattutto se unite ad azioni come la consegna del prigioniero a un gruppo di sacerdoti, la derisione generale, la bestemmia rivolta contro una gerarchia religiosa; infatti, nel caso di Pomilio il rimando non agisce più sottotraccia ma con evidenza palmare, cosicché il quinto vangelo si manifesta non solo con l'ovvio inserimento di discorsi che ne facciano riferimento diretto o indiretto, ma attraverso il lavoro per una nuova conformazione della narrazione stessa. Del resto anche nella finzione viene sottolineato il rifacimento in chiave di quinto vangelo dell'opera reale *Storia di fra Michele* pubblicata da Francesco Zambrini nel 1864.<sup>30</sup> Un analogo lavoro stilistico si nota in un frammento all'interno del capitolo *Il vangelo dei Papi*<sup>31</sup>. Anche in questo caso un testo storico viene trasformato per far balenare in esso la dinamica del quinto vangelo come testo vissuto. Si confronti il passo pomiliano del *De nugis curialium* di Walter Map con quello originale:

In Concilio c'erano dei Valdesi, gente goffa e ignorante, così denominata da Valdo, loro capo. Costoro presentavano un libro in gallico idioma che conteneva, a detta loro, la traduzione dei Vangeli, e insistevano per ottenere la licenza di predicarlo. Io, pur minimo tra i presenti, smaniavo al veder discussa così seriamente la loro petizione: finché, con l'aiuto d'un buon prelado, non mi fu concesso d'esaminarli in pubblico e ne ebbi due davanti a me. Esordii allora con alcune semplicissime questioni, sapendoli simili a quei volatili che, poiché non vedono i lacci, saltellano sicuri: «Credete voi in Dio Padre?». «Crediamo». «E nel Figlio?». «Crediamo». «E nello Spirito Santo?». «Crediamo». «E nei quattro santi Evangelii?». «Crediamo». A questo

---

<sup>29</sup> Anonimo, *Storia di fra Michele minorita come fu arso in Firenze nel 1389 con documenti riguardanti i fraticelli della povera vita. Testi inediti del buon secolo di nostra lingua*, a cura di F. Zambrini, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1864, pp. 11-15. Per una prima inquadratura del testo nel contesto storico della disputa religiosa duecentesca e trecentesca concernente i cosiddetti Spirituali o fraticelli cfr. E. Trevi, *Introduzione*, in Anonimo fiorentino, *Storia di fra' Michele Minorita*, a cura di E. Trevi, Roma, Salerno, 1991, pp. 7-26.

<sup>30</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 153: «Oltre alla versione trecentesca, stampata a Bologna da Francesco Zambrini nel 1864, della Storia di fra Michele esiste questo rifacimento, praticamente tutto in chiave di quinto vangelo, conservato manoscritto nella Laurenziana di Firenze e redatto probabilmente da un seguace del Savonarola dopo la morte di costui.»

<sup>31</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit. pp. 141-151. In questo capitolo si riportano variegate testimonianze sul rapporto tra Papato e quinto evangelio.

punto una gran risata proruppe intorno a noi. Quegli stolti non sapevano che il verbo credere non s'applica se non alle cose della fede: e tra gli articoli del *Credo* l'Evangelo non è incluso.

Vanno a due a due, scalzi, con rozze tuniche, seguendo poveri un Cristo povero. Né hanno sede fissa né chiese per il culto, perché a loro avviso Gesù avrebbe detto: «Io non ho mai abitato in una casa» e «Non è davanti al tempio che cresce la mia messe». E gli ingenui che li ascoltano assicurano vicino un Regno in cui la Carità prenderà il posto della Legge.<sup>32</sup>

Ho visto nel concilio romano celebrato sotto il Papa Alessandro III dei Valdesi, uomini semplici ed illetterati, chiamati così dal loro capo Valdo, che era un cittadino di Lione, lungo il Rodano. Essi presentarono al Papa un libro scritto in lingua francese, che conteneva il testo e la glossa del Salterio e di molti libri dei due Testamenti, e chiedevano con molta insistenza che fosse loro confermato il diritto alla predicazione, credendosi colti quando a malapena erano saputelli. Si sa che gli uccelli, che non scorgono i sottili lacci o la rete, credono che ci siano passaggi liberi dappertutto. (...) Io, l'ultimo delle molte migliaia di persone che furono convocate, mi facevo burla di costoro, chiedendo se era il caso di discutere o nutrire perplessità sulla loro richiesta, e fui chiamato da un grande vescovo al quale quel supremo Papa aveva affidato l'incarico delle confessioni. (...) Il vescovo ordinò di metterli alla prova a me. (...) Proposi quindi per prima cosa un quesito facilissimo, che a nessuno è dato ignorare (...): «Credete in Dio Padre?». Risposero: «Crediamo». «E nel Figlio?». Risposero: «Crediamo». «E nello Spirito Santo?». Risposero: «Crediamo». Ripresi: «E nella madre di Cristo?» e quelli ancora: «Crediamo». E furono unanimemente derisi con grandi schiamazzi: essi se ne andarono confusi, e a ragione. (...) Costoro non hanno dimora fissa in nessun luogo, se ne vanno in giro a due a due, a piedi nudi, vestiti di lana, non possiedono nulla, tengono tutto in comune come gli apostoli, nudi imitando Cristo nudo.<sup>33</sup>

In questo caso siamo in presenza di un frammento a prima vista abbastanza fedele all'originale, e, tuttavia, anche in esso agiscono significative trasformazioni: il libro delle Scritture che i Valdesi vorrebbero presentare al Papa assume carattere più ambiguo, al fine di introdurre la successiva modifica della domanda che li coglierebbe in fallo, trasformata in un'interrogazione sul valore di fede dei Vangeli.<sup>34</sup> E la modifica

---

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 143-144.

<sup>33</sup> W. Map, *Svaggi di corte. Volume primo*, a cura di F. Latella, Parma, Pratiche, 1990, pp. 179-183: questa edizione, che, per ovvi motivi cronologici, non è quella tenuta a mente da Pomilio, offre anche il testo originale latino a fronte. Per una prima inquadratura della realtà medievale dei Valdesi cfr. A. Franzen, *Breve storia della Chiesa*, Brescia, Queriniana, 2007, pp. 223-224.

<sup>34</sup> La modifica non è forse delle più felici a livello teologico, perché, sebbene sia vero che non è richiesto un assenso di fede a ogni affermazione dei Vangeli, come per il *Credo*, che raccoglie le affermazioni irrinunciabili per la Chiesa, tuttavia le Sacre Scritture sono pur sempre la fonte principale del *Credo*, motivo per cui l'errore dei rappresentanti valdesi non risulta tale da suscitare grande ilarità per la loro

non lavora solo a livello contenutistico, ma pure stilistico, rendendo infatti possibile il maggiore *focus* nella seconda parte sulla vita dei Valdesi, descritta come plasmata da una parola che si fa carne nella sequela radicale. In questo modo si raggiunge un effetto di omogeneità interna al singolo frammento, ma anche di esso in rapporto, per esempio, a quello preso in esame prima.

Un'unitarietà di fondo dei vari frammenti di diversa natura testuale si evince ancor più chiaramente presentando un breve elenco di estratti che si rifanno in maniera evidente a generi canonici della vita ecclesiale nei più svariati momenti della sua storia, testi che subiscono un lavoro non solo contenutistico ma, ancor più in profondità, stilistico, che li rende omogenei, nonostante le diversità di situazioni, di tempo, di genere. Si va dalla ripresa dei trattati teologici cinquecenteschi:

Dalle *Controversiae* del Cardinale Bellarmino (1593):

«Noi asseriamo che nelle Scritture non è contenuta espressamente tutta la dottrina necessaria sia intorno alla fede, sia intorno ai costumi; e che pertanto, oltre al Verbo scritto, v'è anche un Verbo non scritto, a cominciare dalle divine e apostoliche tradizioni. Di qui l'opinione, espressa anche dai Padri della Chiesa, che il Cristo non ci ha parlato una volta per tutte, ma ci parla indefinitamente, di qui la sentenza, a noi così cara, che la Rivelazione non sta, ma procede, e perfino la credenza (...) che esiste un quinto evangelio o addirittura si sta scrivendo. La quale credenza se, presa alla lettera, è manifestamente errata e fabulosa, contiene però in emblema una profonda verità: quinto evangelio sono infatti le dottrine dei Padri della Chiesa, sono quelle elaborate dai nostri teologi interrogando santamente le Divine Scritture. (...) In tal senso è tutta nostra anche la massima che dice: "Il quinto evangelio è lo Spirito che si cerca"»<sup>35</sup>

al formulario dei registri dei tribunali inquisitoriali ne *La professione di fede di Pietro d'Artois*:<sup>36</sup>

---

grossolanità teologica, come invece avveniva nella versione originale, dove il tranello consisteva nel far confessare ai valdesi Maria quasi come una quarta persona della Trinità.

<sup>35</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., pp. 312-313. Anche in questo caso si tratta di un testo che ha un suo corrispettivo reale, come si evince da quanto riporta G. De Ruggiero, *Storia della filosofia – Parte III. Rinascimento, riforma, controriforma*, vol. II, Bari, Laterza, 1937, p. 211: «Noi asseriamo, dice Bellarmino, che nelle Scritture non è contenuta espressamente tutta la dottrina necessaria, sia intorno alla fede, sia intorno ai costumi; e che pertanto, oltre al Verbo scritto, v'è anche il Verbo non scritto, cioè le divine e apostoliche tradizioni», e quanto afferma F. Castelli S.I., *op. cit.*, p. 138: «Pomilio (...) riporta (...) un testo (uno dei pochi in parte autentici del romanzo) della *Controversia* del card. Bellarmino (1593)».

<sup>36</sup> Il capitolo riporta quella che si immagina come la confessione di fede formulata da un agostiniano del XVI secolo, Pietro d'Artois, che deve scagionarsi dall'accusa di aver dichiarato superati i quattro vangeli da un quinto.

Là dove affermo che quanto al senso letterale gli Evangelii sono stati scritti dai quattro Evangelisti, ma quanto a quello spirituale sono stati i posteri a comporli, significa soltanto che dal tempo di Cristo in poi, con l'aiuto dei Padri, dei Dottori della Chiesa e di coloro che si sono volti a leggerle con amore, abbiamo proceduto nell'intelligenza delle Scritture.<sup>37</sup>

al dramma teatrale:

Volete anzi che vi dica un assurdo? La tradizione cristiana in fondo cos'altro è se non un lungo apocrifo, un andare cercando il Vangelo dei Vangeli?<sup>38</sup>

alle riflessioni personali del prete della canonica presso cui risiede Bergin:

«Il modo in cui ci è stato trasmesso il messaggio del Cristo ci ha predisposti alla tensione verso l'apocrifo, o altrimenti all'attesa d'un supplemento di rivelazione, la quale per un verso si esplica nella domanda: "Cos'altro ha potuto dire il Cristo che noi non conosciamo?"», e giustifica appunto la fioritura degli apocrifi in quanto tentativo, maldestro quanto si vuole, d'integrare noi la sua Parola, per l'altro nella leggenda dell'apocrifo per eccellenza, quel Vangelo dei Vangeli soggiacente o nascosto, e da rintracciare – o addirittura inventare noi. (...) La tensione verso l'apocrifo nasce in effetti tutta di qui, l'ansia del testo sconosciuto o aspettato, destinato a integrare la verità del Messaggio. In tal senso essa non risponde soltanto a un naturale bisogno di favola: al contrario, è emblematica della nostra condizione».<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 214. A puro titolo d'esempio di certi stilemi della pratica notarile inquisitoria, così come delle strategie difensive utilizzate dagli inquisiti per chiarificare la propria posizione, cfr. una delle risposte di Galileo secondo quanto riportato da un verbale del processo trascritto in S. Pagano, *I documenti vaticani del processo di Galileo Galilei (1611-1741)*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, p. 102: «Circa l'havere scritto il Dialogo già pubblicato non mi son mosso perché io tenga vera l'opinione Copernicana, ma solamente stimando di fare beneficio commune ho esplicate le ragioni naturali, et astronomiche, che per l'una e per l'altra parte si possono produrre, ingegnandomi di far manifesto, come né queste, né quelle, né per questa opinione, né per quella havessero forza di concludere dimostrativamente, e che perciò per procedere con sicurezza, si dovesse ricorrere alla determinazione di più sublimi dottrine, sì come in molti e molti luoghi di esso Dialogo manifestamente si vede. Concludo dunque dentro di me medesimo né tenere né haver tenuto dopo la determinazione delli superiori la dannata opinione».

<sup>38</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 347.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

fino ai momenti di maggior sviluppo narrativo de *La giustificazione del sacerdote Domenico De Lellis*<sup>40</sup> e della *Vita del cavalier Du Breuil*<sup>41</sup>:

Anche lui aveva (...) udito parlare per antica favola d'un evangelo sconosciuto soggiacente a quelli noti e manifestantesi ogni qual volta la fede periclitata o è in declino, ma (...) questa mera favola per l'appunto gli pareva o al massimo un simbolo inteso a significare che la Parola è senza fine e non si cessa di conoscerla.<sup>42</sup>

Che dunque il testo che va cercando non possa fare da pietra di paragone e addirittura recuperare alle sorgive la verità? (...) Pura oltranza, mi direte voi. Ma come ormai ritornare indietro? E come non ravvisare in tanti diversi stimoli una chiamata, un comando anziché una tentazione? (...) E quando un dotto, al quale ha scritto per avere notizie d'un antico codice conservato nella biblioteca degli Armeni a Venezia, lo avverte dei pericoli d'andare oltre i termini sognando altre (...) fonti di verità, risponde paradossalmente che se il nostro Salvatore voleva farci apparire meno plausibile il suo messaggio, avrebbe affidato le sue parole a una sola voce: una verità, soggiunge egli, non diventa più sicura quanto più numerosi sono coloro che l'attestano.<sup>43</sup>

Variano i generi letterari coinvolti e le epoche storiche in cui li si colloca, tuttavia questo non elimina la possibilità, oltre che del ritorno di medesime riflessioni, soprattutto di una patina stilistica unitaria: l'opera di Bellarmino risalirebbe al tardo Cinquecento, la lettera del confessore di Du Breuil al Seicento, il memoriale di Domenico De Lellis al Settecento, mentre il dramma teatrale e le riflessioni del prete della canonica di Bergin a fine Novecento; eppure tutti, sebbene si riscontrino, all'interno di identiche tematiche, differenze secondo il mutare del *background* culturale, a livello stilistico parlano una medesima lingua. Per rendere l'evoluzione diacronica Pomilio, dunque, lavora non tanto sul livello lessicale o morfo-sintattico, ma piuttosto su uno strato meno immediatamente percepibile, quello della strutturazione del pensiero, come è stato notato già da Scrivano:

---

<sup>40</sup> Una voce narrante autodiegetica racconta la propria esperienza di prete nella Napoli del XVIII secolo, dalla scoperta d'un vangelo inedito che da ragazzo aveva fatto ad Archi e lo aveva spinto a farsi prete, fino alle disavventure per il suo ministero appassionato, intransigente contro gli abusi di un clero corrotto, i vizi di una nobiltà inutile, l'ignoranza di un popolo incapace di prendere in mano il proprio destino.

<sup>41</sup> In questo capitolo viene riportata la lettera che un confessore avrebbe scritto nel 1681 ad un giansenista per narrargli le ultime vicende del cavalier Du Breuil, un tempo seguace di Giansenio, poi, grazie al ritrovamento di scampoli di un possibile altro vangelo antichissimo che negherebbe l'impianto dottrinale giansenista, ritornato all'ortodossia e affidato alle cure spirituali dell'autore della lettera.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 282.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 250-251.

Pomilio è molto abile, ma anche molto cauto. La misura, la sorvegliatezza gli sono obbligo: sicché quello che muta non è tanto l'insieme dei fattori linguistici superficiali, quanto il tono culturale, il livello profondo della struttura linguistica. (...) *Vita del cavalier Du Breuil* [è racconto] tutto intessuto di quelle forme di riflessione intimistica spirituale che incantavano Manzoni quando le rilevava nei testi dei grandi predicatori secenteschi e nei giansenisti. (...) *La giustificazione del sacerdote Domenico De Lellis* (...) è invece radicata nel costume dell'intellettuale meridionale di primo Settecento, con quelle spigolosità e quelle irruenze a stento contenute che sono di Giannone (come ha indicato Pomilio) e, aggiungerei del Vico autobiografo.<sup>44</sup>

Il panorama stilistico unitario che livella ogni frammento su un'identica concezione del quinto vangelo e su una medesima superficie linguistica, quella contemporanea delle lettere e dell'opera teatrale, finisce per porre su un identico piano la cornice, che dovrebbe introdurre i reperti di un'interrogazione che ha caratterizzato tutte le epoche della storia della Chiesa, e i risultati di tale ricerca, cioè le fonti che, nella loro natura di testi meramente raccolti e catalogati in capitoli, dovrebbero semmai caratterizzarsi per un'estrema disomogeneità tra un capitolo e l'altro e tra gli stessi differenti frammenti di ciascuna sezione: tutto l'insieme, invece, acquista unitarietà proprio per il fatto che ogni tassello, al di là delle diverse epoche e forme testuali che chiama in causa, si caratterizza invariabilmente per l'adozione di un linguaggio e di un significato unitario. In questo senso si può parlare di «romanzo plurimo», cioè di un'opera che, pur essendo costruita attraverso il coinvolgimento di una pluralità di forme testuali, fa convergere tale diversificazione, attraverso un sapiente lavoro tematico e stilistico, in un insieme omogeneo, in un discorso unitario che permette una progressione narrativa dal carattere romanzesco.

### **3.3. Un romanzo di frammenti esistenziali**

La categorizzazione dell'opera di Pomilio come «romanzo plurimo» aiuta anche a comprendere l'idea di quinto vangelo che Pomilio ha finito per elaborare.

---

<sup>44</sup> R. Scrivano, *op. cit.*, pp. XVIII-XIX.

Ormai, dopo quanto si è fin qui detto, solo a un primo sguardo potrebbe sembrare che si tratti della ricerca di una precisa opera, con un suo titolo e autore. È pur vero che in diversi luoghi, tra lettere, leggende e narrazioni autobiografiche, ritorna l'identificazione del quinto vangelo come un supposto secondo vangelo di S. Giovanni apostolo:

Tu non mi crederai se ti dirò quel che vi lessi. «Un monaco greco», così incominciava, «venuto anni fa da Efeso per vivere con noi, e che noi molto amammo, morendo mi fece dono di questo manoscritto. Contiene, se si deve credere alle sue parole, il testo d'un Vangelo che Giovanni avrebbe composto prima d'aver la visione della quale parla nell'Apocalisse. Più tardi, ormai vecchio, se ne sarebbe servito per comporre l'Evangelo che noi conosciamo, molte cose però togliendone non rispondenti al suo intento d'imprimere alla materia un più sublime significato».<sup>45</sup>

Allorché San Giovanni era prigioniero sull'isola si trovò rapito in ispirito, nel giorno del Signore, e una voce potente gridò dietro di lui: «Tutto ciò che ricordi dei miei fatti e dei miei detti componine un libro e mandalo alle Sette Chiese». Si mise a scrivere Giovanni e, terminato che ebbe, mandò a chiamare un giovane servo che aveva appena convertito. (...) Il servo credette davvero che si trattasse d'un tesoro e appena arrivato a Efeso corse a venderlo al mercato. (...) Così quel vangelo non venne mai ritrovato e San Giovanni più tardi dové scriverne un altro. Ma siccome era vecchio e aveva fretta di finire, e oltre a ciò la memoria gli si era indebolita, accadde che molte cose omise o dimenticò di scrivere, le quali erano invece nel libro che andò smarrito.<sup>46</sup>

C'erano (...) anche alcuni fogli a penna, e tra questi un volume in bei caratteri manoscritti, cucito già lungo il dorso ma ancora privo di coperta, sicché ne restava in vista il frontispizio, sul quale io lessi questo titolo: «Il Vangelo secondo di San Giovanni, ovverosia il quinto evangelo, nuovamente volgarizzato da Mons. Raffaele de Lellis, canonico della chiesa cattedrale di Lanciano».<sup>47</sup>

O in altri passi si parla del quinto vangelo come di un testo intitolato *Dottrina degli Apostoli*:

---

<sup>45</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 59. Si tratta di una delle lettere che compongono il capitolo *Il manoscritto di Vivario*, in cui si ha una raccolta di missive collocate in un arco cronologico molto vasto, dal 600 al 1340, ma tutte accomunate dalla ricerca del vangelo di cui si parla nel frammento sopra riportato, attribuito a Cassiodoro (485 ca.-580 ca.).

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 94. È una delle leggende che compongono il capitolo *Le leggende*, costruito come una raccolta di tradizioni popolari intorno alla possibilità di un quinto vangelo.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 260. L'estratto racconta il momento della scoperta di un vangelo inedito da parte del giovane Domenico De Lellis.

Il rev. Priore si chinò a raccogliere in fondo al cofano un minuscolo libro legato in cuoio bruno, al quale fino a quel momento non avevamo fatto caso, e mostrandocene il titolo, che era il seguente: *Il quinto Evangelio o la dottrina degli Apostoli*, mormorò che, se era giusto chiamare il cofano un santuario, quel libro veramente ne era il tabernacolo, perché in esso era contenuto, a quanto lui sapeva, il retto e perpetuo deposito della fede, quale era stato affidato dai Santi Apostoli alla Chiesa.<sup>48</sup>

Com'ebbi impressa la prima pagina, di quale stupore fui sorpreso leggendovi un titolo che suonava a questo modo: «La dottrina degli Apostoli ovvero quintessenza della morale cristiana tratta dalla lezione del Quinto Evangelio e novellamente tradotta in volgar lingua dal canonico Raffaele de Lellis della cattedrale di Lanciano. Con annotazioni dello stesso».<sup>49</sup>

In ogni caso il numero complessivo di brani in cui si cita il quinto vangelo come una precisa opera, con un ben identificato titolo o autore, sono rari. Un libro vero e proprio né Bergin né i personaggi degli altri episodi riescono mai ad averlo tra le mani, se non in maniera fuggitiva. Perciò Testi ha potuto intitolare «Il libro-non-trovato di Peter Bergin»<sup>50</sup> il suo capitolo dedicato allo studio de *Il quinto evangelio*, così come Turi ha potuto aprire la sua analisi dell'opera di Pomilio con queste parole:

Non è (...) possibile consultare (cioè dare a intendere di poterlo fare) il misterioso apocrifo evangelico vanamente inseguito da Peter Bergin.<sup>51</sup>

È possibile, però, conoscere diversi frammenti di questo supposto vangelo inedito: un intero capitolo, dal significativo titolo *Gli affioramenti*<sup>52</sup>, è dedicato ad offrirne un campionario. Ma non solo in quel capitolo, anche in tutti gli altri se ne trovano, e va sottolineato che ci sono ampie ricorrenze della maggior parte di essi nei più vari contesti. Si prenda ad esempio uno dei versetti più importanti del supposto quinto vangelo: «Padre, li ho salvati tutti». Esso ricorre all'inizio nelle parole del sacerdote della canonica:

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 149. Si tratta di una parte dell'ultimo documento raccolto nel capitolo *Il Vangelo dei Papi*.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 270. Il passo costituisce il secondo incontro di Domenico De Lellis, ora sacerdote, con un vangelo inedito che crede possa essere analogo a quello che aveva scoperto in gioventù ma che poi in seminario gli era stato sequestrato.

<sup>50</sup> M. Testi, *op. cit.*, p. 17.

<sup>51</sup> N. Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 287-288.

<sup>52</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., pp. 121-128.

«Il “Padre, li ho salvati tutti” che il quinto evangelo attribuisce a Gesù sulla croce modificerebbe, se fosse autentico, il piano stesso della salvezza.»<sup>53</sup>

Ritorna nella conclusione della vicenda di Giosuè Borgogno:

Un giovane beneventano ancora fresco di seminario si trovava tra la folla che al pomeriggio del venerdì assisteva in cima al Golgota alla scena dell'agonia. E tra le frasi pronunziate da Giosuè sulla croce ne ha raccolta una, «Padre, li ho salvati tutti», che gli è parsa inusitata e, propriamente, non canonica.<sup>54</sup>

È, poi, la parola del quinto vangelo appena trovato da Du Breil che sconvolge la sua fede giansenista:

Tra i volumi conservati negli scaffali (...) c'è un *in folio* stampato cent'anni prima a Lione e che contiene l'intera Bibbia nel testo greco e nella Vulgata. (...) Un giorno in cui, per un estremo scrupolo, vuol dare un'ultima mano alla sua traduzione della lettera agli Ebrei, decide di dare un'occhiata anche a quel volume. E lì, scritta a mano in margine al versetto: «Dei loro peccati e delle loro offese io cesserò di rammentarmi», scorge questa strana chiosa: «Come dice Gesù nel quinto evangelo: Padre, li ho salvati tutti», e la legge e la rilegge, con commozione e con stupore. (...) La sua emozione nasce (...) da quel «tutti», per ciò che gli significa o che gli lascia intravedere.<sup>55</sup>

Viene infine spiegato dalla viva voce del quinto evangelista:

QUINTO EVANGELISTA: Del resto anche il «Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno» è attestato dal solo Luca. E vorresti togliere anche questo? (...) Il tema del perdono, il tema della salvezza, il tema dell'abbandono nelle mani di Dio, il tema stesso della salvezza per sola virtù di fede sono tutti lì, in quei due momenti del perdono alle folle e della promessa al ladrone: solo lì, voglio dire, cessano d'essere enunciato astratto e si realizzano in evento tragico. Gli gridavano: «Salva te stesso», e lui intanto li salvava tutti. Attestato o no, il «Padre, li ho salvati tutti» è già tutto implicito, è come se ci fosse.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 244. Per comprendere il motivo di tale commozione da parte del giansenista Du Breuil si considerino le due più importanti proposizioni che riassumono le idee di Giansenio come si legge in L. Mezzadri e P. Vismara, *La Chiesa tra Rinascimento e Illuminismo*, Roma, Città Nuova, 2006, p. 278: «ad alcuni uomini manca la grazia data da Dio per compiere le sue prescrizioni, anche se essi tendono a ciò; (...) è errata l'affermazione per la quale Gesù Cristo è morto per tutti gli uomini».

<sup>56</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 366.

Le attestazioni esemplificano come il quinto vangelo venga a costituirsi proprio attraverso l'accostamento di una pluralità di frammenti che oltretutto non delineano tanto un'opera altra rispetto ai Vangeli canonici, quanto piuttosto una nuova sottolineatura di sfumature in essi solo implicite: è l'instancabile lavoro di perfezionamento nella *sequela Christi* che scrive un nuovo vangelo, dal momento che non solo fa rivivere in ogni epoca gli insegnamenti e la vita di Gesù, ma ne fa anche venire alla luce sempre nuovi aspetti, arricchendo la Rivelazione. Ancor di più è la messa in relazione cronologica di tali storie a costituire il vero vangelo della pienezza della Parola: perché queste diversificate vicende costruiscono la narrazione della perenne presenza del Verbo in ogni momento storico e in ogni aspetto della vita umana. Proprio per questo Mazza ha proposto di definire *Il quinto evangelio* «il romanzo di un libro non scritto»<sup>57</sup>, o, si potrebbe dire meglio, concepito come una sorta di immaginaria biblioteca dei libri scritti dalla ricerca esistenziale di coloro che continuamente nel corso di tutta la storia cristiana si sono interrogati sulla figura di Cristo e sulla finalità ultima della Rivelazione:

Alla base de *Il quinto evangelio* è l'idea che alla ricerca e alla rivelazione della verità nella Storia contribuisce la storia stessa di ciascun uomo, come quella degli evi e dei millenni, chiamati ad inverare la verità di Cristo nel tempo, non affidata ai soli Vangeli come lettera morta, ma alla collaborazione di tutti, come contributo dell'uomo alla verità della Rivelazione, anche attraverso i dubbi e le incertezze. È la “delega permanente della Parola”, per cui gli stessi Vangeli non sono che dei frammenti di verità, che ogni creatura, in ogni momento nella storia, individuale e collettiva, è chiamata a riscrivere e rivivere in proprio. (...) Di qui, lo spazio lasciato all'inquietudine, al “non conciliato” (...), e alla perpetua “interrogazione del cristiano”. Per Pomilio il cristianesimo non è ideologia, ma “profezia”, intendendo per “profeta” (...) “qualcuno che prolunga nella storia la rivelazione della Parola”, che è poi, in chiave narrativa, il “mito” de *Il quinto evangelio*.<sup>58</sup>

Del resto l'idea di trasformare l'intero universo a spazio per libri sacri emerge già nella chiusa del *Vangelo* di Giovanni,<sup>59</sup> come ha sottolineato Ferroni:

---

<sup>57</sup> A. Mazza, *Mario Pomilio*, in A.A.V.V., *Scrittori italiani. Mario Pomilio, Mario Soldati, Mario Tobino, David Maria Turolfo, Marcello Venturi*, Milano, Letture, 1992, p. 23.

<sup>58</sup> C. Di Biase, *Mario Pomilio. L'assoluto nella storia*, Napoli, Federico & Ardia, 1992, p. 61.

<sup>59</sup> Cfr. *Gv* 21,25: «Vi sono poi molte altre cose fatte da Gesù: le quali se a una a una fossero scritte credo che il mondo intero non possa contenere i libri che se ne comporrebbero».

[II] finale (...) del *Vangelo* di Giovanni prospetta (...) l'ipotesi di un mondo riempito dai possibili libri dedicati a Gesù (...). Il finale del *Vangelo* giovanneo (...) si proietta verso un adempimento in cui la parola di Cristo si espliciti in altri infiniti libri che proiettano nel mondo la sua verità e insieme la sua storicità: prefigura lo sviluppo di una storia fatta di tanti libri in cui si percorre la molteplice e inesauribile ricchezza della parola originaria. (...) Il finale del *Vangelo* di Giovanni pone la prospettiva di una scrittura infinita dei *Vangeli*, di un prolungamento interminabile della parola, di un rapporto tra l'unicità della presenza divina e la molteplicità del tempo e dello spazio umano.<sup>60</sup>

Questa ipotesi di un mondo riempito dai libri, che viene adombrata dal vangelo giovanneo ed è alla base dell'operazione di Pomilio, può essere accostata all'invenzione di Borges della biblioteca di Babele<sup>61</sup>, che coincide con l'universo e nei cui libri si danno tutte le combinazioni e le occorrenze del possibile. Del resto si possono trovare punti di convergenza tra l'operazione di Pomilio e le pratiche del postmodernismo letterario, di cui Borges è considerato uno dei più importanti padri fondatori.

### 3.4. L'operazione postmoderna nella meditazione sulla storia

Pomilio stesso<sup>62</sup> e la critica<sup>63</sup> hanno spesso individuato i presupposti del progetto de *Il quinto evangelio* nella stagione aperta dal Concilio Ecumenico Vaticano II, in

---

<sup>60</sup> G. Ferroni, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>61</sup> J. L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in Id., *Finzioni. La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 69-78.

<sup>62</sup> Cfr. l'intervista riportata in C. Di Biase, *Mario Pomilio*, cit., p. 183: «È (...) un libro in cui si riflettono le profonde modificazioni introdotte in me dal Concilio. (...) *Il quinto evangelio* è il segnale d'un radicale mutamento di prospettive e direi d'un affrancamento dalle strettoie controriformistiche. (...) Si è in presenza d'un cristianesimo (...) non segnato dall'autorità, ma dalla ricerca»; M. Pomilio, *Preistoria di un romanzo*, cit., pp. 25-26: «Incominciai a rendermi conto (...) di come il romanzo fosse legittimabile anche, o soprattutto, come una sorta di lunga metafora della situazione religiosa dei nostri anni, dei fermenti e magari dei dissensi che attraversano la Chiesa d'oggi, dei problemi emersi a partire dal Concilio. La stessa richiesta d'una maggiore vicinanza ai Vangeli, così avvertita nel Cattolicesimo d'oggi, (...) non inverteva in qualche modo la mia intuizione originaria?».

<sup>63</sup> Cfr. A. Mazza, *op. cit.*, p. 22-23: «Pomilio (...) si è chiesto che cosa può dare un lievito duraturo ai nebulosi progetti e alle effimere costruzioni con cui l'uomo crede di far progredire la società; e (...) ha trovato una risposta nel risveglio della fede suscitato dal pontificato di Giovanni XXIII e dal Concilio Vaticano II. L'idea di una Chiesa presente *nel* mondo, della perenne freschezza di una Parola che attraversa la Storia, alimentandosi di essa ma anche continuamente superandola, [lo] ha ispirato»; F. Castelli S.I., *op. cit.*, p. 136: «*Il quinto evangelio* ha il "respirare largo" del Concilio. Ciò comporta un largo spazio concesso alla speranza e all'umanità, e l'impegno della Chiesa di avviarsi sulle strade più larghe per incontrare l'uomo e annunciargli Gesù Cristo».

anni, cioè, di febbrili speranze verso un rinnovamento totale della Chiesa, che la portasse a un nuovo rapporto col mondo, a una riconsiderazione dei suoi legami con la storia attraverso un «aggiornamento» della propria autocoscienza, del proprio compito nei confronti dell'umanità, del proprio approccio ai Vangeli.<sup>64</sup> Si è, invece, raramente notato come l'adesione di Pomilio al rinnovato clima ecclesiale abbia avuto, in ambito artistico, effetti che possono far parlare a buon diritto per *Il quinto evangelio* di operazione postmoderna.

Innanzitutto, come si è visto, mirando a riflettere la storia umana quale campo che chi si lascia interrogare dalla Parola sacra riconosce abitato in tutte le sue sfaccettature dalla presenza divina, Pomilio ha finito per frammentare l'operazione narrativa<sup>65</sup> in una sorta di labirinto, le cui coordinate sono passibili di un largo intervento cooperativo da parte del lettore.<sup>66</sup> Si è, infatti, segnalata nelle pagine precedenti la costruzione dell'opera attraverso i diversi richiami interni dei vari frammenti e il ritorno di identici versetti nei contesti più disparati: una tale costruzione non solo permette di superare una rigida demarcazione tra cornice e allegati, ma soprattutto garantisce relazioni narrative di progressione unitaria differenti a seconda del versetto o della riflessione di cui si intende ricostruire l'evoluzione all'interno della pluralità di testi che compongono l'opera.

La frammentazione, poi, porta con sé l'adozione di una pluralità di generi testuali, pur all'interno di una struttura stilistica unificante. Siamo, quindi, in presenza di una tipica pratica postmoderna, quella, cioè, della coesistenza di una varietà di generi,<sup>67</sup> straniati dalla nuova prospettiva in cui si trovano ad essere inseriti.<sup>68</sup> In

---

<sup>64</sup> Gli argomenti dei principali documenti emanati dal Concilio Vaticano II sono indicativi al riguardo: la *Gaudium et spes* viene definita «costituzione pastorale sulla Chiesa nel mondo contemporaneo», la *Dei Verbum* «costituzione dogmatica sulla divina Rivelazione», la *Lumen gentium* «costituzione dogmatica sulla Chiesa». Per un veloce inquadramento del momento storico cfr. G. Alberigo, *Introduzione*, in G. Alberigo (a cura di), *Decisioni dei concili ecumenici*, Torino, Utet, 1978, pp. 84-89, e A. Franzen, *op. cit.*, pp. 428-429.

<sup>65</sup> Cfr. G. Chiurazzi, *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 12: «Se esiti del moderno sono l'omologazione dell'esperienza, la comprensione unitaria della realtà in base a un principio fondativo, e, in ambito politico, l'idea di uguaglianza, il postmoderno insiste invece sulla diversificazione, sulla molteplicità, facendone i baluardi contro i rischi della pianificazione e dell'omologazione sociale».

<sup>66</sup> L'operazione non a caso evoca ancora una volta l'opera di Borges: cfr. J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *op. cit.*, pp. 79-91.

<sup>67</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 362.

<sup>68</sup> Cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul «moderno» e sul «postmoderno»*, in Id., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, pp. 32-47.

Pomilio, però, non c'è un gioco di ironia e ammiccamento intellettualistico, si assiste piuttosto, per la spinta del Concilio, alla volontà di delineare un nuovo sguardo sulla storia, come biblioteca di testimonianze non tanto da consultare, quanto piuttosto da interpretare per poter continuare a farle proprie.

Del resto la costruzione de *Il quinto evangelio* come incarnazione letteraria degli ideali conciliari di un perpetuo rinnovamento, di una Chiesa che non si adagia mai sulle posizioni raggiunte in un dato momento del proprio sviluppo, ne fa un'opera aperta,<sup>69</sup> un'opera potenzialmente infinita: la cornice costituita dalla ricerca di Bergin rappresenta sì l'ultimo anello che si appropria dei precedenti, come è evidente nella patina stilistica unitaria analizzata in precedenza, ma non è il punto d'arrivo definitivo, la conclusione di un itinerario storico che resta, invece, aperto alla possibilità di ulteriori sviluppi. Il tentativo di Pomilio è, in ultima analisi, quello di superare la crisi postmoderna delle grandi narrazioni,<sup>70</sup> cioè, a ben vedere, la crisi di ogni possibilità di senso della storia umana, proprio attraverso la strutturazione dell'opera come un «romanzo plurimo», in cui i frammenti, sebbene apparentemente dispersi e teoricamente infiniti, in realtà, alla fine, convergono nel delineare un ineludibile vettore unitario sottostante: la tensione all'Assoluto nella storia.

---

<sup>69</sup> Per il concetto teorizzato in ambito postmoderno cfr. U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2013.

<sup>70</sup> Per il concetto cfr. F. Brioschi, *Il postmoderno e la lingua della tribù*, in V. Spinazzola (a cura di), "Tirature '04", Milano, Fondazione Mondadori – Saggiatore, 2004, pp. 10-17; E. Palandri, *Il postmodernismo tra libertà e storia*, in L. Rorato e S. Storchi (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 17-26.

## Capitolo 4

# Ruolo del lettore e transtestualità: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino

### 4.1. Tra ironia e angoscia per raccontare la condizione postmoderna

Quando nel 1979 esce *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, è da sei anni che Italo Calvino non pubblica nuovi romanzi,<sup>1</sup> dedicandosi piuttosto alla scrittura saggistica, con diversi interventi sulla realtà politica e sociale italiana pubblicati dal «Corriere della Sera», e ai primi racconti della serie del signor Palomar, ospitati sempre sullo stesso quotidiano e caratterizzati da un'analogia interrogazione filosofico-sociologica interessata alle problematiche della descrizione della realtà.<sup>2</sup> Non a caso, rispetto alla immediata produzione precedente, con quest'opera Calvino ritorna a un'ambientazione e a personaggi dai forti tratti realistici. Emblematico al riguardo è già l'inizio:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. (...) La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: «No, non voglio vedere la televisione!» Alza la voce, se no non ti sentono. (...) Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona,

---

<sup>1</sup> Per le indicazioni cronologiche cfr. M. Barenghi e B. Falchetto, *Cronologia*, in I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, pp. XL-XLII; E. Zinato (a cura di), *Conoscere i romanzi di Calvino*, Milano, Rusconi, 1997, pp. 15-17.

<sup>2</sup> «Come uno scolaro che abbia avuto per compito “Descrivi una giraffa” o “Descrivi il cielo stellato”, io mi sono applicato a (...) questi esercizi e ne ho fatto (...) vie per stabilire relazioni col mondo»: I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 83.

sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. (...) Bene, cosa aspetti? Distendi le gambe, allunga pure i piedi su un cuscino, su due cuscini, sui braccioli del divano, sugli orecchioni della poltrona, sul tavolino da tè, sulla scrivania, sul pianoforte, sul mappamondo. Togliti le scarpe, prima. Se vuoi tenere i piedi sollevati; se no, rimettitele. (...) Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. (...) Fa' in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi; ma sta' attento che non le batta addosso una luce troppo forte. (...) Devi fare pipì? Bene, saprai tu.<sup>3</sup>

La precisione descrittiva di questo passo, infatti, ambisce a non lasciarsi sfuggire nemmeno il minimo dettaglio delle condizioni materiali della lettura nella sua concretezza e quotidianità. Il procedimento acquista poco dopo ancora maggiore evidenza nel catalogo di tutti i libri che il lettore a cui si rivolge la voce narrante ha scartato per leggere il libro ora nelle sue mani:

S'estendono per ettari ed ettari i Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, i Libri Fatti Per Altri Usi Che la Lettura, i Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D'Aprirli In Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D'Essere Stato Scritto. E così superi la prima cinta dei baluardi e ti piomba addosso la fanteria dei Libri Che Se Tu Avessi Più Vite Da Vivere Certamente Anche Questi Li Leggeresti Volentieri Ma Purtroppo I Giorni Che Hai Da Vivere Sono Quelli Che Sono. Con rapida mossa li scavalchi e ti porti in mezzo alle falangi dei Libri Che Hai Intenzione Di Leggere Ma Prima Ne Dovresti Leggere Degli Altri, dei Libri Troppo Cari Che Potresti Aspettare A Comprarli Quando Saranno Rivenduti A Metà Prezzo, dei Libri Idem Come Sopra Quando Verranno Ristampati Nei Tascabili, dei Libri Che Potresti Domandare A Qualcuno Se Te Li Presta, dei Libri Che Tutti Hanno Letto Dunque È Quasi Come Se Li Avessi Letti Anche Tu.<sup>4</sup>

L'accumulazione senza sosta delle più svariate tipologie di libri fa emergere, però, oltre ad un'acuta percezione della natura commerciale del fatto letterario odierno,<sup>5</sup> una descrizione non scevra da un certo giudizio ironico sullo stato di saturazione del mercato librario contemporaneo: più avanti nel libro, infatti, del mondo editoriale verrà vividamente rappresentato come luogo in cui regna totale confusione.<sup>6</sup> Altrettanto

---

<sup>3</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, pp. 613-614. Tutte le citazioni da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* faranno riferimento a questa edizione.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 615.

<sup>5</sup> Cfr. C. Garboli, *Come sei lettrice?*, in "Paragone", 366, 1980, pp. 63-65.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 702-703.

impietose e parodiche sono le rappresentazioni delle gabbie ideologiche che imprigionano i gruppi rivoluzionari ormai degenerati in terrorismo,<sup>7</sup> così come i movimenti studenteschi degli anni '70.<sup>8</sup>

Calvino, dunque, rivela in quest'opera un'indubbia volontà di confrontarsi con la rappresentazione letteraria del proprio contesto socio-culturale, proprio perché mostra un deciso rifiuto per come il mondo editoriale, studentesco, politico-culturale veicola e comprende tale situazione storica.<sup>9</sup> Il senso di smarrimento tipicamente postmoderno prodotto da una percezione di sovraccarico informativo ad opera dei *mass media* e di un sistema editoriale che, nella sua conformazione ormai industrializzata, pare delineare un panorama in cui tutto sembra quasi essere già stato detto, gli fa apparire necessario un nuovo interrogarsi sulle modalità della comunicazione e della scrittura letteraria. Non a caso il cuore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è costituito dal diario di un romanziere in crisi, Silas Flannery, che, riflettendo sulle differenze tra uno «scrittore produttivo», «nient'altro che un abile artigiano», e uno «scrittore tormentato»,<sup>10</sup> arriva alla comprensione che, nonostante le ambizioni delle grandi ideologie e degli scrittori e lettori ingenui, qualsiasi volontà di appropriazione della realtà attraverso il linguaggio è preclusa per l'inevitabile passaggio attraverso la mediazione di una serie di codici, per cui alla fine ogni testo in verità rimanda, prima ancora che alla realtà che intende descrivere, alle relazioni esistenti all'interno del sistema linguistico e comunicativo utilizzato e alla complessa e variegata rete di rapporti che queste dimensioni costruiscono con la realtà.<sup>11</sup> La

---

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, pp. 828-829.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, pp. 683-684.

<sup>9</sup> A ulteriore riprova si possono riportare analoghe affermazioni di Calvino in lettere e interviste: «Sono arrivato a perdere ogni amore per le immagini della vita contemporanea» cit. in I. Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Unicopli, 2009, p. 200; «Il progetto di successo dello scrittore che conta implica l'enucleazione di una società di lettori che si distingue in qualche modo dalla società quale essa è; mentre lo scrittore dozzinale ha in mente solo la società quale essa è e la sua risposta immediata» cit. in G. C. Ferretti, *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Pietro Manni, 1997, p. 32; «Credo giusto avere una coscienza estremista della gravità della situazione, e che proprio questa gravità richieda spirito analitico, senso della realtà, responsabilità delle conseguenze di ogni azione parola pensiero, doti insomma non estremiste per definizione» cit. in M. Barenghi e B. Falchetto, *op. cit.*, p. XL. Inoltre cfr. C. Milanini, *La rivincita del lettore: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 156-163; I. Piazza, *op. cit.*, pp. 212-214; P. Giovannetti, «Faccio delle cose coi libri». *Calvino vs anni Settanta*, in "Enthymema", VII, 2012, pp. 403-408.

<sup>10</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 781-782.

<sup>11</sup> Cfr. S. Ballerio, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 144-148.

consapevolezza dei vari livelli della scrittura porta Silas Flannery a intuire che un'unica opera non può bastare per rendere il reale:

Allo scrittore che vuole annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui s'aprono due strade: o scrivere un libro che possa essere il libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine; o scrivere tutti i libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali. Il libro unico, che contiene il tutto, non potrebbe essere altro che il testo sacro, la parola totale rivelata. Ma io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili.

Se penso che devo scrivere *un* libro, tutti i problemi del come questo libro deve essere e del come non deve essere mi bloccano e m'impediscono d'andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito: so che qualsiasi cosa io scriva sarà integrata, contraddetta, bilanciata, amplificata, sepolta dalle centinaia di volumi che mi restano da scrivere.<sup>12</sup>

Riflessioni ulteriori, tuttavia, lo portano a non considerare sufficiente nemmeno il semplice accostamento di diversi testi, in quanto esso finirebbe per risolversi più in una moltiplicazione dell'aporia che in una sua soluzione. Una via d'uscita gli si palesa riflettendo sulla natura degli *incipit* romanzeschi, punto di contatto del testo con l'extratesto, momento in cui si condensa un insieme teoricamente infinito di possibilità<sup>13</sup> che poi l'intreccio<sup>14</sup> inevitabilmente escluderà: è in quella libertà lasciata al lettore che è possibile interrogarsi sulla problematica ontologica dei rapporti tra reale, contenuto, discorso:

L'inizio, lo stato di grazia: gravido, pur nella sua banalità, di tutte le attese possibili. Il tempo dell'esaltazione, della protensione fiduciosa e vigile, disposta alla scoperta e alla meraviglia: l'ingresso in un nuovo mondo. (...) Nell'origine di ogni azione o processo è racchiuso l'intero

---

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 789-790.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, pp. 784-785: «Sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster che mi hanno regalato. C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: «Era una notte buia e tempestosa...». Ogni volta che mi siedo qui leggo «Era una notte buia e tempestosa...» e (...) sento l'esaltazione d'un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili; mi convinco che non c'è niente di meglio d'un'apertura convenzionale, d'un attacco da cui ci si può aspettare tutto e niente. (...) Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio (...). Ma come potrebbe essere costruito, un libro simile?».

<sup>14</sup> Mi rifaccio al termine nel senso tecnico proposto da B. Tomasevskij, *La costruzione dell'intreccio*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 311-326.

nucleo energetico che gli conferisce slancio e significato: mentre gli sviluppi successivi sono costantemente insidiati dalla dispersione o dall'esaurimento graduale di quel benefico impulso primario.<sup>15</sup>

Focalizzandosi poi sull'inizio in relazione alla figura del lettore si comprende la natura peculiare dell'universo diegetico, la particolarità dei segni letterari:

*Il dentro (...) è (...) lo spazio della scrittura che diventa segno e nello stesso tempo è il luogo dei segni che diventano scrittura.*<sup>16</sup>

Flannery arriva così alla conclusione che è necessario, per capire quali sono i rapporti che si vengono a delineare nel romanzo tra scrittura, realtà, autore, pubblico, fare del lettore il protagonista di esperienze di lettura rappresentate all'interno dell'opera stessa.<sup>17</sup> Il percorso che si è delineato a partire dalle riflessioni del personaggio scrittore Silas Flannery rivela, dunque, che la sua figura costituisce una *mise en abyme* del nucleo generativo che sottostà a tutta l'operazione calviniana, come è stato segnalato da Segre:

La (...) funzione chiave è evidente anche dal punto di vista quantitativo. Il capitolo «scritto» da Flannery (l'VIII) è il più lungo (30 pp.), e si trova all'apogeo di una parabola che sale quasi uniformemente verso di esso (capp. I, 7 pp.; II, 8 pp.; III, 12 pp.; IV, 9 pp.; V, 12 pp.; VI, 17 pp.; VII, 20 pp.) e poi uniformemente scende (IX, 11 pp.; X, 10 pp.; XI, 7 pp.; XII, 1 p.). (...) Apprendo da Calvino che il capitolo VIII è veramente il nucleo generativo del libro: avrebbe dovuto far parte dello scritto *La squadratura (...)*, ed essere seguito da abbozzi di romanzo che sarebbero stati appunto abbozzi di *Se una notte...*<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 77-78.

<sup>16</sup> L. Di Nicola, *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Roma, Università degli studi di Roma "La Sapienza". Dipartimento di studi filologici linguistici e letterari, 2001, p. 3.

<sup>17</sup> Cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 806: «M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio... Torna in libreria per farsi cambiare il volume...

Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei anche farci entrare una Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario...»

<sup>18</sup> C. Segre, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in "Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria", 39-40, 1979, p. 211. Ovviamente Segre basa le sue indicazioni quantitative sulla prima edizione del 1979 di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* pubblicata da Einaudi. Dello stesso parere anche G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia, 1995, p. 71: «Al centro (...) la figura dello scrittore calviniano per eccellenza: Silas Flannery. Le sue riflessioni rappresentano certo le opinioni più personali dell'autore (...). Attraverso le pagine di diario dello scrittore Flannery, veniamo così edotti sulle motivazioni poetiche alla base di *Se una notte*».

Infatti Calvino in un suo privato interrogarsi a margine di quanto scritto in *La squadratura*<sup>19</sup> aveva sviluppato in questi termini il parallelismo che aveva proposto tra l'attività dell'«amico pittore» e quella dello scrittore:

Quello che per il pittore è la squadratura della tela, per lo scrittore è l'*incipit*, (...) l'alpha di ogni possibile finzione scrittoria. (...) “La marchesa uscì alle cinque”? No, (...) era il naturalismo che pretendeva d'introdurre il lettore *in medias res* con un atto brutale e arbitrario. Meglio “Era una notte buia e tempestosa” (...). Lo scrittore vorrebbe scrivere un'opera che fosse solo un *incipit*, la promessa di un tempo di lettura che si stende davanti alla mente, un'attesa che non perda nulla della propria potenzialità realizzandola in un testo ed escludendo tutti gli altri sviluppi in essa impliciti. Ma come sarebbe costruita quest'opera, allora? (...) Il pittore ha scelto come suo vero tema l'atto del vedere: vedere i quadri. Così lo scrittore potrebbe prendere l'atto del leggere – leggere i libri – come materia fondamentale dello scrivere. (...) A ogni lettura il testo è un altro testo. (...) Lo scrittore percorre con lo sguardo le costole dei volumi sugli scaffali, socchiude gli occhi, vede la letteratura universale rifrangersi indefinitamente, moltiplicarsi, dilatarsi. (...) Scriverà un romanzo fatto solo di inizi di romanzo apocriefi d'autori immaginari, scritto in prima persona: non la prima persona dell'autore ma quella del lettore.<sup>20</sup>

Nel labirinto ontologico della condizione postmoderna<sup>21</sup> la mimesi del reale può avvenire solo nella confusione, fino al paradosso, dei ruoli di autore, narratore, opera e lettore.<sup>22</sup>

#### **4.2. Il romanzo della lettura: un «romanzo plurimo»**

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* si apre risucchiando all'interno della diegesi quello che si vorrebbe fosse il lettore reale: il narratore, infatti, in un primo tempo cerca soltanto di immaginare le azioni del lettore al momento dell'inizio della

---

<sup>19</sup> Si tratta di un breve testo del 1975 posto a introduzione del volume che raccoglieva alcune opere del pittore contemporaneo Giulio Paolini.

<sup>20</sup> Cit. in B. Falchetto, *Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1382-1383.

<sup>21</sup> Per la formula cfr. C. F. González, *Il gioco del labirinto. Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Lanciano, Carabba, 2009, pp. 7-10; R. Cesarani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 174.

<sup>22</sup> Cfr. S. Ballerio, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 144-148.

lettura dello stesso *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La situazione è stata ben descritta da U. Musarra-Schroeder:

Nel primo capitolo l'istanza del «lettore» rappresenta una specie di paradigma dei potenziali lettori «reali», paradigma che tende a coincidere con la situazione in cui si trova «realmente» il lettore «reale», il che costituisce un esempio di perfetta autoriflessione. Le circostanze evocate dal testo (il nome dell'autore, il titolo del libro acquistato dal lettore, la situazione dello stesso lettore che sta iniziando la lettura) rispecchiano punto per punto la situazione di comunicazione del testo stesso.<sup>23</sup>

L'autoriflessione sembra compiersi nel momento in cui il lettore rappresentato inizia anch'egli a leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che significativamente viene indicato con una titolazione che in nulla esprime una progressione di capitoli, come se da lì iniziasse il vero e proprio romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.<sup>24</sup> A questo proposito si rivelano fondamentali le osservazioni fatte da Margherita Di Fazio riguardo alla strutturazione dell'indice di quest'opera:

Sono i titoli delle narrazioni, inizi di romanzi, che compaiono in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, a testimoniare la loro individualità (...) [rispetto alla] cornice, la quale, invece, è costituita da capitoli «ordinati».<sup>25</sup>

Per delineare la struttura dell'opera calviniana, possiamo utilizzare una schematizzazione come quella proposta da Beaudouin:

*C R C R C R C R C R C R C R C R C R C r C*

Dove le *R* rappresentano gli inizi di romanzo inseriti e le *C* i capitoli del romanzo del Lettore e della Lettrice, numerati da uno a dodici. La *r* minuscola rappresenta il breve romanzo inserito nel capitolo XI. Esso non ha lo stesso statuto degli altri, ma è indispensabile (...) a chiudere

---

<sup>23</sup> U. Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 143.

<sup>24</sup> «Le lecteur qui est dans le livre prétend être le lecteur qui est là / Le livre qui est là voudrait être le livre qui est dans le livre» («Il lettore che è nel libro pretende di essere il lettore che è là / Il libro che è là vorrebbe essere il libro che è dentro il libro»): I. Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, in "Nuova corrente", 99, 1987, p. 14.

<sup>25</sup> M. Di Fazio Alberti, *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, Parma, Pratiche, 1994, p. 101.

l'impostazione dei romanzi. (...) La sequenza dei capitoli numerati costituisce il "romanzo-maestro", il romanzo-cornice o il romanzo del Lettore e della Lettrice.<sup>26</sup>

Infatti al termine della lettura del primo inizio di romanzo e poi del capitolo II, in cui la ricerca di un completamento alla lettura interrotta porta a un nuovo micro-romanzo, comprendiamo che la ricerca della continuazione del romanzo iniziato condurrà il lettore a leggere una serie di altri romanzi<sup>27</sup> che, per i più svariati motivi, non riuscirà mai a concludere. È stato proposto di ricondurre la modalità di inserimento dei romanzi al procedimento del «manoscritto ritrovato»:

Giocato sul modulo tradizionale della narrazione a cornice, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ne trasforma alcuni stilemi caratteristici, come quello dell'oralità delle narrazioni contenute, che in questo caso vengono sostituite dai testi scritti dei romanzi, e della compiutezza delle storie stesse che si presentano in questo caso come semplici *incipit*. In realtà però Calvino non fa che istituire come espediente principale per l'inserzione dei suoi inizi di romanzo un procedimento già noto alla tradizione del racconto nel racconto, e cioè quello che può essere chiamato del «manoscritto ritrovato». Una delle tecniche possibili per produrre l'inserzione di una narrazione autonoma all'interno dello sviluppo di una storia è infatti quella di presentarla come la lettura di un testo scritto, che un personaggio può rinvenire casualmente o consultare volontariamente.<sup>28</sup>

Effettivamente del primo micro-romanzo si mira a offrirne non tanto il testo scritto quanto l'esperienza di lettura, come si evince da questi passi:

Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso.<sup>29</sup>

Le luci della stazione e le frasi che stai leggendo sembra abbiano il compito di dissolvere più che di indicare le cose affioranti da un velo di buio e di nebbia.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> V. Beaudouin, *Incontro tra due iper-romanzi: Se una notte d'inverno un viaggiatore e i Voyage d'hiver*, in R. Aragona (a cura di), *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 64.

<sup>27</sup> «L'interruption du livre devient la continuation du livre» («L'interruzione del libro diviene la continuazione del libro»): I. Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, cit., p. 15.

<sup>28</sup> G. B. Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 138.

<sup>29</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 620.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 621.

L'autore accumula supposizioni su supposizioni in lunghi paragrafi senza dialoghi.<sup>31</sup>

In coerenza con la natura autoriflessiva, che mira a inglobare la realtà nella finzione, attraverso questa modalità di presentazione del testo scritto si lascia immaginare che lettore reale e lettore rappresentato stiano leggendo lo stesso *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cioè il libro reale che abbiamo in mano noi e quello riflesso nella diegesi.

Tuttavia a partire dal secondo romanzo inserito, *Fuori dell'abitato di Malbork*, il lettore rappresentato, in concomitanza con la sua trasformazione in personaggio nel romanzo-cornice, appare subire a sua volta lo stesso inglobamento nella finzione che era avvenuto per il lettore reale nel capitolo I del romanzo-cornice. Un'apostrofe come quella che segue sembra ancora da attribuire al narratore impersonale e indefinito della cornice che si rivolge al «Lettore»:

Qui tutto è molto concreto, corposo, designato con sicura competenza, o comunque l'impressione che dà a te, Lettore, è quella della competenza, sebbene ci siano delle vivande che non conosci, designate col loro nome che il traduttore ha creduto bene lasciare nella lingua originale.<sup>32</sup>

Ma un estratto successivo mostra chiaramente come il narratore è diventato in realtà il personaggio che dice «io» nel micro-romanzo e, dunque, il «Lettore» a cui si riferisce non è più esattamente corrispondente al personaggio della cornice, che vi si può identificare solo nella stessa misura imperfetta in cui noi lettori possiamo identificarci nel «Lettore» della cornice:

Era come un addio per sempre, il mio: dalla cucina, dalla casa, dai knödel della zia Ugurd; perciò questo senso di concretezza che tu hai colto dalle prime righe porta in sé anche il senso della perdita, la vertigine della dissoluzione; e anche questo ti rendi conto d'averlo avvertito, da Lettore attento quale tu sei, fin dalla prima pagina, quando pur compiacendoti della precisione di questa scrittura avvertivi che a dir la verità tutto ti sfuggiva tra le dita, forse anche per colpa della traduzione, ti sei detto, che ha un bell'essere fedele ma certo non restituisce la sostanza corposa che quei termini devono avere nella lingua originale, qualsiasi essa sia. Ogni frase insomma intende trasmetterti insieme la solidità del mio rapporto con la casa di Kudgiwa e il rimpianto della sua perdita, non solo: anche – forse non te ne sei ancora accorto ma se ci ripensi

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 624.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 642.

vedi che è proprio così – la spinta a staccarmene, a correre verso l'ignoto, a voltar pagina (...) cominciare un nuovo capitolo con nuovi incontri. (...) Ma forse questo è solo adesso che lo penso, o sei solo tu Lettore che lo stai pensando, non io.<sup>33</sup>

Del resto, se nel primo *incipit* l'«io» appariva più un personaggio intrappolato tra autore e lettore,<sup>34</sup> in *Fuori dell'abitato di Malbork*, il narratore protagonista, pur trovandosi all'interno del mondo della finzione, è capace di pronunciare dei giudizi sul testo stesso, sulla sua scrittura, e perfino di formulare commenti sulla lingua in cui è tradotto.<sup>35</sup> La tendenza prosegue nel micro-romanzo successivo, *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, in cui nell'io narrante tendono ad identificarsi e intrecciarsi reciprocamente le vicende raccontate e il processo di costruzione della loro narrazione, come si evince da questo passo:

Io sto cercando di leggere nella successione delle cose che mi si presentano ogni giorno le intenzioni del mondo nei miei riguardi, e vado a tentoni, sapendo che non può esistere alcun vocabolario che traduca in parole il peso di oscure allusioni che incombe nelle cose. Vorrei che questo aleggiare di presentimenti e di dubbi arrivasse a chi mi leggerà non come un ostacolo accidentale alla comprensione di ciò che scrivo ma come la sua sostanza stessa; e se il procedere dei miei pensieri apparirà sfuggente a chi cercherà di seguirlo partendo da abitudini mentali radicalmente mutate, l'importante è che gli venga trasmesso lo sforzo che sto compiendo per leggere tra le righe delle cose il senso elusivo di ciò che m'aspetta.<sup>36</sup>

In questo caso il lettore sembra essere annullato dal tipico solipsismo scrittoria del narratore di un diario. Va aggiunto poi che tale *incipit* viene offerto nella lettura filologica del professore Uzzi-Tuzzii, al quale il Lettore si è rivolto nella cornice per reperire la continuazione dell'interrotto *Sporgendosi dalla costa scoscesa*: non ci può

---

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 644-646.

<sup>34</sup> Si consideri, ad esempio, un passo come quello in *ivi*, pp. 623-624: «Qualcosa mi dev'essere andata per storto: un disagio, un ritardo, una coincidenza perduta; forse arrivando avrei dovuto trovare un contatto, probabilmente in relazione a questa valigia che sembra preoccuparmi tanto, non è chiaro se per timore di perderla o perché non vedo l'ora di disfarmene. (...) È inutile che guardi l'orologio; se qualcuno era venuto ad aspettarmi ormai se n'è andato da un pezzo; è inutile che mi arrovelli nella smania di far girare indietro gli orologi e i calendari sperando di ritornare al momento precedente a quello in cui è successo qualcosa che non doveva succedere. (...) La città là fuori non ha ancora un nome, non sappiamo se resterà fuori del romanzo o se lo conterrà tutto nel suo nero d'inchiostro. So solo che questo primo capitolo tarda a staccarsi dalla stazione e dal bar».

<sup>35</sup> Cfr. U. Musarra-Schroeder, *op. cit.*, p. 159.

<sup>36</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 669.

più essere spazio per protagonismi del lettore in una tale modalità di lettura, centrata com'è sulla testualità.<sup>37</sup>

Se il testo prende il sopravvento, la storia che vi è raccontata acquista maggiore importanza rispetto a ciò che è esterno, come autore e lettore: infatti i successivi *incipit* di romanzo, *Senza temere il vento e la vertigine* e *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, concentrano il proprio carattere autoriflessivo sulla nozione di racconto<sup>38</sup>, come è evidente da simili estratti:

Il racconto riprende il cammino interrotto, ora lo spazio che deve percorrere è sovraccarico, denso, non lascia nessuno spiraglio all'orrore del vuoto, tra i tendaggi a disegni geometrici, i cuscini, l'atmosfera impregnata dall'odore dei nostri corpi nudi.<sup>39</sup>

Sto tirando fuori troppe storie alla volta perché quello che voglio è che intorno al racconto si senta una saturazione d'altre storie che potrei raccontare e forse racconterò o chissà non abbia già raccontato in altra occasione, uno spazio pieno di storie (...) in cui ci si può muovere in tutte le direzioni come nello spazio trovando sempre storie che per raccontarle bisognerebbe prima raccontarne delle altre, cosicché partendo da un qualsiasi momento o luogo s'incontra la stessa densità di materiale da raccontare.<sup>40</sup>

Del resto la fascinazione del racconto è anticipata dalla cornice, che, dopo la trasformazione del lettore in un personaggio a tutti gli effetti, lo vede iniziare a costruire una storia non più solo alla ricerca dei libri ma anche dell'avventura con una Lettrice, personaggio a tutto tondo, con un nome e un cognome, Ludmilla Vipiteno,<sup>41</sup> che il Lettore scopre condividere con lui la ricerca delle conclusioni dei romanzi via via iniziati e mai potuti finire. Ora «al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere»<sup>42</sup>: il Lettore non solo è stato inglobato nella finzione e poi

---

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, p. 677: «Combattuto tra la necessità d'intervenire coi suoi lumi interpretativi per aiutare il testo a esplicitare la molteplicità dei suoi significati, e la consapevolezza che ogni interpretazione esercita sul testo una violenza e un arbitrio, il professore, di fronte ai passaggi più ingarbugliati, non trovava di meglio per facilitarti la comprensione che attaccare a leggerli nell'originale. La pronuncia di quella lingua sconosciuta, dedotta da regole teoriche, non trasmessa dall'ascolto di voci con le loro inflessioni individuali, non marcata dalle tracce dell'uso che plasma e trasforma, acquistava l'assolutezza dei suoni che non attendono risposta».

<sup>38</sup> Mi rifaccio al termine nel senso tecnico proposto da G. Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in *Id.*, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 73-80.

<sup>39</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 695.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 716.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 805.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 641.

trasformato in personaggio, adesso si avvia a diventarne una particolare tipologia, quella del personaggio «romanzesco».<sup>43</sup> Il Lettore, infatti, volendo soltanto continuare il piacere iniziale provato nella lettura di un romanzo altamente di consumo, quale è il thriller spionistico rappresentato dal primo *incipit*, non può maturare alcun desiderio di senso critico, anzi è destinato ad affidarsi sempre più ciecamente nelle mani del narratore. Viene descritto, così, recarsi alla casa editrice dei romanzi fin qui letti e immergersi nella lettura delle missive inviate all'editore da colui che dovrebbe essere il responsabile di questi scambi di libri, tale Ermes Marana. Di esse ci viene offerta l'esperienza di lettura del Lettore, che progressivamente si identifica sempre più in quanto scritto da Marana, arrivando a scorgere se stesso e Ludmilla in tali testi:

Molteplici sentimenti t'agitano mentre sfogli queste lettere. (...) Stai leggendo o fantasticando? Tanta suggestione hanno dunque su di te le affabulazioni d'un grafomane? Sogni anche tu la Sultana petrolifera? Invidi la sorte del travasatore di romanzi nei serragli d'Arabia? Vorresti essere al suo posto, stabilire quel legame esclusivo, quella comunione di ritmo interiore che si raggiunge attraverso un libro letto nello stesso tempo da due persone, come t'è parso possibile con Ludmilla? Non puoi fare a meno di dare alla lettrice senza volto evocata da Marana le sembianze della Lettrice che conosci, già vedi Ludmilla tra le zanzariere, sdraiata su un fianco, l'onda dei capelli che piove sul foglio, nella spossante stagione dei monsoni, mentre la congiura di palazzo affila le sue lame in silenzio.<sup>44</sup>

Il romanzo del Lettore e i micro-romanzi ora si rifrangono a vicenda: il «romanzesco» degli *incipit* si rifrange anche nel romanzo-cornice. Il metaromanzesco si esplica a questo punto nello statuto incerto di «realtà» e finzione. *In una rete di linee che s'allacciano* e *In una rete di linee che s'intersecano* sono, infatti, dominati, il primo dalle possibilità plurime della realtà,<sup>45</sup> il secondo da una moltiplicazione finalizzata a un inganno autodifensivo, che finisce, però, per risolversi in una tela inestricabile anche per chi l'ha creata. In un simile contesto nella cornice Lettore e Lettrice possono

---

<sup>43</sup> Cfr. I. Calvino, *Presentazione [Se una notte d'inverno un narratore]*, in Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, p. VIII: «L'oggetto della lettura che è al centro del mio libro (...) è (...) "il romanzesco", cioè una procedura letteraria determinata – propria della narrativa popolare e di consumo ma variamente adottata dalla letteratura colta – che si basa in primo luogo sulla capacità di costringere l'attenzione su un intreccio nella continua attesa di quel che sta per avvenire».

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 732-733.

<sup>45</sup> Ne sono prova i «forse» e gli «oppure» che scandiscono la narrazione: cfr. U. Musarra-Schroeder, *op. cit.*, p. 171.

«leggere» la realtà esattamente come se si trattasse di qualcosa di scritto, come se il loro stesso corpo fosse un romanzo:

Lettrice, ora sei letta. (...) L'annuolarsi dei tuoi occhi, il ridere, le parole che dici, il modo di raccogliere e spargere i capelli, il tuo prendere l'iniziativa e il tuo ritrarti, e tutti i segni che stanno sul confine tra te e gli usi e i costumi e la memoria e la preistoria e la moda, tutti i codici, tutti i poveri alfabeti attraverso i quali un essere umano crede in certi momenti di star leggendo un altro essere umano.

E anche tu intanto sei oggetto di lettura, o Lettore: la Lettrice ora passa in rassegna il tuo corpo come scorrendo l'indice dei capitoli, ora lo consulta come presa da curiosità rapide e precise, ora indugia interrogandolo e lasciando che le arrivi una muta risposta, come se ogni sopraluogo parziale non le interessasse che in vista d'una ricognizione spaziale più vasta. Ora si fissa su dettagli trascurabili, magari piccoli difetti stilistici (...), e se ne serve per stabilire un margine di distacco, riserva critica o confidenza scherzosa; (...) da questo suo avvio lei prende slancio, percorre (percorrete insieme) pagine e pagine da cima a fondo senza saltare una virgola. Intanto, nella soddisfazione che ricevi dal suo modo di leggerti, dalle citazioni testuali della tua oggettività fisica, s'insinua un dubbio: che lei non stia leggendo te uno e intero come sei, ma usandoti, usando frammenti di te staccati dal contesto per costruirsi un partner fantasmatico, conosciuto da lei sola, nella penombra della sua semioscienza, e ciò che lei sta decifrando sia questo apocrifo visitatore dei suoi sogni, non te.<sup>46</sup>

In questa situazione di esplosiva auto-riflessione totale del romanzesco si inserisce il capitolo VIII della cornice, interamente costituito dal diario dello scrittore Silas Flannery. Al riguardo sono fondamentali le riflessioni di Musarra-Schroeder:

Nell'insieme di *Se una notte d'inverno* il diario di Silas Flannery ha uno statuto diegetico confuso. Come personaggio lo scrittore irlandese appartiene allo stesso mondo di finzione del Lettore e della Lettrice e potrebbe collocarsi accanto a loro nel livello intradiegetico della cornice. Perciò il suo diario, in analogia con (...) i vari romanzi incastrati, potrebbe appartenere ad un livello ipodiegetico; una ipodiegesi comunque la cui intradiegesi risulta quasi del tutto assente. (...) Né la scrittura del diario né la sua lettura fanno direttamente parte della cornice. (...) Sembra, come d'altronde anche Ermes Marana, appartenere ad un mondo mitico e diverso da quello dei protagonisti. (...) La questione dello statuto diegetico di Flannery si complica ancora, se si parte dal diario stesso. (...) Nel diario (...) [il Lettore e Ludmilla] diventano personaggi nel discorso di Flannery, per cui il rapporto già istituito tra intradiegesi e ipodiegesi si capovolge. Quando poi questi personaggi, insieme a Ermes Marana, Lotaria e lo stesso

---

<sup>46</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 762-763.

Flannery, diventano personaggi nel progetto di romanzo di Flannery, assistiamo ad un loro nuovo spostamento verso un livello narrativo ancora più basso, quello vertiginoso della ipodiegesi.<sup>47</sup>

Alla fine del diario, infatti, Flannery, constatando una corrispondenza tra il suo progetto e il seguito della cornice, sembra assumere il ruolo della voce narrante impersonale e indefinita che si rivolge al Lettore:

Ma non vorrei che per sfuggire al Falsario la Lettrice finisse tra le braccia del Lettore. Farò in modo che il Lettore parta sulle tracce del Falsario. (...)

Effettivamente, pare proprio che il Lettore stia per partire.<sup>48</sup>

Perciò può sorgere il dubbio che le avventure dei due capitoli successivi non costituiscano tanto il proseguimento dell'azione dei precedenti capitoli della cornice.<sup>49</sup> Cesare Segre, infatti, sottolinea un cambiamento di registro:

Quello che si rileva nel racconto cornice è che, dopo una partenza molto casalinga, dato che le sole avventure sono quelle della lettura interrotta, dei tentativi di recupero del romanzo originale, e della progrediente relazione amorosa con Ludmilla, la finzione devia progressivamente verso il romanzesco e l'inverosimile, con elementi di spionaggio editoriale, di lotta fra dittature poliziesche e rivoluzionari da operetta.<sup>50</sup>

L'evidente trasformarsi del mondo della cornice in una realtà che sostanzialmente assomiglia all'universo dei vari romanzi inseriti fa sospettare che il cambiamento del mondo di finzione corrisponda anche a un cambiamento di livello narrativo, un assorbimento ulteriore del lettore nei meandri della diegesi fino al livello di racconto di secondo grado. Anche i romanzi con cui viene a contatto il Lettore in un tale contesto riflettono una situazione simile di *regressus ad infinitum* rappresentativo. In *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* tale effetto Droste si esplicita in una dialettica di sguardi che si inglobano l'un l'altro:

---

<sup>47</sup> U. Musarra-Schroeder, *op. cit.*, pp. 153-154.

<sup>48</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 806-807.

<sup>49</sup> Cfr. U. Musarra-Schroeder, *op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>50</sup> C. Segre, *op. cit.*, p. 183.

Dietro il pannello di carta della porta scorrevole si disegnò la sagoma della ragazza che s'inginocchiava sulla stuoia, avanzava il capo, ecco sporgeva dallo stipite il viso contratto in un'espressione ansimante, schiudeva le labbra, spalancava gli occhi seguendo i sussulti di sua madre e miei con attrazione e disgusto. Ma non era sola: al di là del corridoio, nel vano d'un'altra porta una figura d'uomo stava immobile in piedi. Non so da quanto tempo il signor Okeda era là. Guardava fissamente, non sua moglie e me, ma sua figlia che ci guardava. Nella sua fredda pupilla, nella piega ferma delle sue labbra si rifletteva lo spasimo della signora Miyagi riflesso nello sguardo di sua figlia. Vide che lo vedevo.<sup>51</sup>

Ad essere portata ad effetti paradossali in *Intorno a una fossa vuota* è, invece, la categoria del tempo, in un'impossibile compresenza e reversibilità del passato nel presente:

È il racconto che regola il suo passo sul lento incedere degli zoccoli ferrati per sentieri in salita, verso un luogo che contenga il segreto del passato e del futuro, che contenga il tempo avvolto su se stesso come un laccio appeso al pomo della sella.<sup>52</sup>

L'*incipit* successivo, tuttavia, presenta un carattere opposto rispetto agli estremi di complicazione paradossale toccati nei micro-romanzi precedenti: l'io narrante si abbandona, infatti, alla distruzione:

Il mondo è ridotto (...) a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere altro che parole astratte, come se tutti i nomi concreti fossero finiti.<sup>53</sup>

Non a caso in maniera analoga nel capitolo seguente del romanzo-cornice assistiamo a una dissoluzione del romanzesco che aveva dominato i due capitoli precedenti, per un ritorno al mondo da cui si era partiti: il Lettore, infatti, si ritrova in una biblioteca.<sup>54</sup> Il moto contrario rispetto all'assorbimento diegetico prosegue con la carrellata sulle otto diverse modalità di lettura,<sup>55</sup> una sorta di piccolo dizionario di teoria della letteratura. Tuttavia anche questo catalogo, in un certo senso speculare a quelli che

---

<sup>51</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 817.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 834. Cfr. C. Milanini, *op. cit.*, p. 159: «*Intorno a una fossa vuota* presenta situazioni e vicende che perdono ogni contorno specifico dissolvendosi entro un eterno ritorno».

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 851.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 863: «Lettore, è tempo che la tua sballottata navigazione trovi un approdo. Quale porto può accoglierti più sicuro d'una grande biblioteca? Certamente ve n'è una nella città da cui eri partito e cui hai fatto ritorno dopo il tuo giro del mondo da un libro all'altro».

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 864-867.

caratterizzavano i preliminari di lettura nel capitolo I della cornice, ha il suo culmine in un racconto, in una «novelletta» apocrifia, e nel riconoscimento che anche il susseguirsi dei romanzi precedenti costruisce, attraverso i titoli, un ulteriore *incipit*.<sup>56</sup>

La rappresentazione dell'allontanamento dalla diegesi romanzesca, la volontà di compiere l'operazione opposta rispetto all'inizio, si concreta alla fine in un ulteriore racconto che inevitabilmente, nonostante la volontà d'indagine teorica, attende la sua fine, come ha sottolineato il critico Nino Borsellino:<sup>57</sup>

Se noi leggiamo questo libro, è come se leggessimo un libro di critica dell'arte narrativa, un romanzo che è nello stesso tempo un'analisi dei procedimenti narrativi romanzeschi. In altri termini è come se il romanziere avesse deciso di sorpassare (...) la schiera degli addetti a quella che si chiama «narratologia», avvertendoli nello stesso tempo di una impossibilità e di una esigenza reale: impossibilità di attingere al modello dei modelli del racconto (...) e tuttavia necessità del racconto.<sup>58</sup>

I livelli che vengono ad essere coinvolti in una rappresentazione romanzesca consapevole precludono la possibilità di una inclusione totalitaria, mimetica, della realtà:<sup>59</sup>

Calvino si mette (...) nella posizione di distanziare se stesso e i futuri lettori da ogni diretto parallelo con la dimensione fenomenica del mondo reale (...), rendendo così ancora più evidente lo statuto particolare del testo letterario, il suo riferirsi alla realtà per vie differenti dalla semplice rappresentazione mimetica. (...) La lingua non è un vetro trasparente attraverso cui osservare la realtà materiale.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*, p. 868: ««Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, – Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto». (...) – Sì, un romanzo che comincia così, – dice, – giurerei d'averlo letto... Lei ha solo questo inizio e vorrebbe trovare il seguito, è vero?»».

<sup>57</sup> Cfr. M. Lavagetto, *Per l'identità di uno scrittore d'apocrifi*, in "Paragone", 366, 1980, pp. 78-81.

<sup>58</sup> N. Borsellino, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1991, p. 22. Dello stesso parere anche V. Beaudouin, *op. cit.*, p. 66: «Il romanzo di Italo Calvino esplora e mette in scena la potenziale molteplicità del narrabile, ma funziona anche come un iper-romanzo, un romanzo dei romanzi. (...) La presenza (...) del romanzo-cornice impone (...) una conclusione alla sequenza».

<sup>59</sup> In un saggio di quegli anni, intitolato *I livelli di realtà nella letteratura*, Calvino aveva rilevato che «la letteratura non conosce la realtà, ma solo livelli. Se esista la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la realtà dei livelli»: cit. in S. Ballerio, *op. cit.*, p. 146. Cfr. anche G. Bertone, *Il castello della scrittura*, in *Id.*, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 163.

<sup>60</sup> G. Bonsaver, *op. cit.*, p. 70.

La realtà può essere fatta balenare soltanto mediante le rifrangenze plurime dei livelli narrativi tra di loro, rifrangenze rese attraverso quella combinatoria, che si è delineata, di testi che determinano la cornice e da cui sono determinati a loro volta.

### 4.3. Un insieme transtestuale

«L'inseguire la complessità attraverso un catalogo di possibilità linguistiche diverse», come Calvino stesso ha definito il procedimento alla base di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*,<sup>61</sup> viene realizzato attraverso l'inserimento di *incipit* romanzeschi che si caratterizzano per la diversità di generi adottati:

I modelli dei romanzi interrotti (...) offrono una campionatura di letteratura mondiale e cioè: thriller di consumo (...); storie criminali (...); realismo rivoluzionario; horror fumettistico (...); epos antropologico latino-americano (...); erotismo introspettivo di marca giapponese; letteratura del dissenso.<sup>62</sup>

Calvino, infatti, intende in primo luogo lavorare sull'architestualità, cioè su una ripresa dei principali stilemi del panorama romanzesco contemporaneo: vuole, dunque, offrire in quest'opera prima di tutto modelli dei diversi stili utilizzati nei vari generi del romanzo. Per esempio il micro-romanzo *In una rete di linee che s'intersecano* è costruito come certi racconti di Edgar Allan Poe o di Jorge Luis Borges, che cominciano con una citazione erudita e si sviluppano secondo una serrata logica d'indagine razionale: è il tipo di racconto in cui l'erudizione costruisce una storia di *suspense* e talvolta anche di terrore.<sup>63</sup> L'estratto di romanzo *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, invece, intende compendiare in sé le tematiche di alcune importanti opere della letteratura giapponese. La situazione, infatti, è simile a quella de *La chiave* di Junichiro Tanizaki: anche qui un discepolo, pur attratto dalla figlia del suo maestro, alla fine diventa amante della madre di lei e moglie del maestro, il quale, anche se consapevole dell'adulterio, non fa niente per porvi fine. Ma ci sono anche

---

<sup>61</sup> I. Calvino, *Presentazione*, cit., p. XI.

<sup>62</sup> N. Borsellino, *op. cit.*, p. 26. Cfr. anche V. Spinazzola, *Dopo l'avanguardia*, Ancona, Transeuropa, 1989, p. 28, e G. Guglielmi, *Microromanzo e motto di spirito*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, p. 244.

<sup>63</sup> Cfr. G. L. Lucente, *Un'intervista con Italo Calvino*, in "Nuova corrente", 100, 1987, p. 380.

elementi che rimandano a *Il suono della montagna* di Yasunari Kawabata: il ginkgo che si trova in apertura del micro-romanzo evoca i continui rimandi che Kawabata fa a quella pianta nella sua opera.<sup>64</sup> Ugualmente *Quale storia laggiù attende la fine?* richiama, nella sua forte indole descrittiva, l'omonimo racconto di Gogol',<sup>65</sup> interpolato probabilmente, però, con l'«osso di seppia» montaliano *Forse un mattino andando*,<sup>66</sup> a veicolare anche quel filone di prosa lirica di cui, ad esempio, il suo amico Cesare Pavese era stato un eminente rappresentante. Del resto anche l'altro micro-romanzo di sapore rivoluzionario, *Senza temere il vento e la vertigine*, oltre a richiamare la letteratura russa della dissidenza, presenta rassomiglianze con il genere dell'«erotico d'autore», rappresentato da un romanzo, *Serpente piumato* di D. H. Lawrence, in cui in maniera simile una donna si trova costantemente tra due uomini che lega in un amplesso in cui ella si muove con movenze sensuali ricche di tratti pseudoreligiosi e pseudomistici:<sup>67</sup> non a caso la volontà di Calvino in questo *incipit* è proprio quella di subordinare la dialettica ideologica a una dinamica antropologica, per cui «i sogni maschili non cambiano, con la rivoluzione»<sup>68</sup>. Ognuno dei dieci *incipit* può essere concepito, infatti, oltre che come un «esercizio di stile» come espressione di una visione del mondo:

Forse questo mio libro può essere letto come una rassegna non solo di tipi di romanzo ma d'atteggiamenti verso il mondo che uno dopo l'altro finisco per escludere, sempre sullo sfondo d'una impossibilità ad accettare il mondo com'è.<sup>69</sup>

<sup>64</sup> Cfr. C. Segre, *op. cit.*, p. 213; G. L. Lucente, *op. cit.*, p. 380.

<sup>65</sup> Cfr. G. L. Lucente, *op. cit.*, p. 380.

<sup>66</sup> Cfr. C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., p. XXXV.

<sup>67</sup> Cfr. C. Segre, *op. cit.*, p. 214.

<sup>68</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno*, cit., p. 694. Cfr. C. Milanini, *La rivincita del lettore*, cit., p. 163.

<sup>69</sup> Così si esprimeva Calvino stesso in una lettera del 1979 a Lucio Lombardo Radice citata in I. Piazza, *op. cit.*, pp. 220-221. Cfr. I. Calvino, *Presentazione*, cit., pp. XIII-XIV: «Ho fatto leggere il manoscritto al più sapiente dei miei amici per vedere se riusciva a spiegarmelo. Mi disse che secondo lui il libro procedeva per successive cancellazioni, fino alla cancellazione del mondo nel "romanzo apocalittico". Questa idea e, contemporaneamente, la rilettura del racconto di Borges *L'avvicinamento a Almotásim* mi hanno portato a rileggere il mio libro (ormai finito) come quella che avrebbe potuto essere una ricerca del "vero romanzo" e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni "romanzo" cominciato e interrotto corrispondeva a una via scartata. In questa ottica il libro veniva a rappresentare (per me) una specie d'autobiografia in negativo: i romanzi che avrei potuto scrivere e che avevo scartato, e insieme (per me e per gli altri) un catalogo indicativo d'atteggiamenti esistenziali che portano ad altrettante vie sbarrate».

Questo non esclude, allora, che siano presenti anche precisi rimandi intertestuali, cioè richiami esclusivi a singoli testi, espressione dello sguardo particolare di un autore. Una pagina del diario di Silas Flannery vede lo scrittore dedicarsi a una completa riscrittura di *Delitto e castigo*.<sup>70</sup> Ma anche negli *incipit* si individuano espliciti richiami intertestuali da parte dell'io narrante:

Il mio intento è di ricostruire il museo messo insieme dal gesuita Athanasius Kircher, autore dell'*Ars magna lucis et umbrae* (1646).<sup>71</sup>

Non devo trascurare d'inserire ogni tanto, nei punti dove la vicenda si fa più serrata, qualche citazione da un antico testo, per esempio un passo dal *De magia naturali* di Giovanni Battista della Porta, là dove dice che il mago ossia «ministro della Natura» deve (cito dalla traduzione italiana di Pompeo Sarnelli, 1677) sapere «le cagioni come s'ingannino gli occhi, le viste che si fanno sotto acqua, e ne' specchi fatti in diverse forme, le quali alle volte mandano le immagini fuori de' specchi pendenti nell'aria, e come si possano veder chiaramente quelle cose che si fan di lontano».<sup>72</sup>

Oltre che nei richiami degli scrittori finzionali, anche nella scrittura di Calvino stesso sono stati individuati *incipit* che denunciano rimandi quasi di natura ipertestuale. Si consideri *In una rete di linee che s'allacciano* in rapporto a *Fuoco pallido* di Nabokov. In tutti e due i testi il personaggio principale è chiamato come «visiting professor» in un'università americana, ma forse il suo ruolo di docente universitario non è altro che una finzione; risulta in ogni caso coinvolto in qualche faccenda criminale su cui il lettore rimarrà all'oscuro. Come Charles Kinbote, il protagonista di *Fuoco pallido*, si sente attirato in maniera ossessiva dalla casa di un altro personaggio, così anche l'io narrante di *In una rete di linee che s'allacciano* è ossessionato dalle case altrui, se vi

---

<sup>70</sup> Cfr. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 785-786: «Oggi mi metterò a copiare le prime frasi d'un romanzo famoso, per vedere se la carica d'energia contenuta in quell'avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo.

*In una giornata estremamente calda del principio di luglio, verso sera, un giovane scese in strada dalla stanzuccia che aveva in subaffitto nel vicolo di S. e lentamente, come fosse indeciso, s'avviò verso il ponte di K.*

Copierò anche il secondo capoverso, indispensabile per farmi trasportare dal flusso della narrazione. (...) A questo punto la frase seguente m'attrae talmente che non posso trattenermi dal copiarla (...). Visto che ci sono potrei proseguire per tutto il capoverso, anzi, per qualche pagina, fino a quando il protagonista si presenta alla vecchia usuraia. (...) Mi fermo prima che s'impadronisca di me la tentazione di copiare tutto *Delitto e castigo*».

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 770.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 773.

sente squillare un telefono. La *liaison* che ha con la studentessa Marjorie, poi richiama la storia d'amore che l'altro personaggio principale del romanzo di Nabokov, John Shade, ha avuto con una delle sue studentesse.<sup>73</sup> Anche *Intorno a una fossa vuota* rivela una chiara discendenza più che da un genere, da un ben preciso romanzo, *Cent'anni di solitudine* di García Màrquez:

L'«apocrifo» màrqueziano, «Intorno a una fossa vuota», è, come *Cento anni di solitudine*, essenzialmente un romanzo sulla memoria e sul tempo. Uno dei nuclei tematici più importanti è, come nel romanzo colombiano, quello del collegamento fra tempo e ripetizione. Il nome di uno dei personaggi femminili, Amaranta, è quello di uno dei personaggi principali del romanzo di Màrquez. Vi è, come in Marquez, il motivo dell'incesto (...). Sia in Màrquez che in Calvino troviamo la figura predominante e mitica della madre. Nel romanzo di Màrquez il villaggio Macondo è costruito sul fango, così le case di Oquedal sono fatte di fango (...). Il villaggio è sorto in un paese dove secoli fa si credeva di trovare l'oro, ciò che ricorda il sogno dell'oro (...) di alcuni dei personaggi in Màrquez. (...) Inoltre, come nel romanzo di Màrquez, tutti i suoi abitanti si assomigliano, ognuno trova nell'altro un'immagine speculare (...). Altrettanto importante è la ripetizione attraverso i tempi: Amaranta ripete la storia d'amore della madre e la lotta dell'«io» contro lo sconosciuto ripete la lotta tra il padre e Faustino Higuera. Come in Màrquez la ripetizione da generazione a generazione contribuisce all'abolizione dello scorrere del tempo e alla cancellazione delle differenze fra le varie età.<sup>74</sup>

Questa variegata situazione di transtestualità che si è delineata, animata da rimandi architestuali, intertestuali e ipertestuali, trova un centro unificante nell'unità tematica di fondo che dà ai diversi stili dei micro-romanzi e della cornice la possibilità di esplicitare un percorso di indagine comune:

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* (...) comprende dieci racconti, nei quali Italo Calvino varia e rimodula un'unica situazione esistenziale. Pur nella diversità degli sfondi e dei temi d'intreccio, il protagonista è sempre un uomo che versa in uno stato d'incertezza ansiosa: una trama lo sovrasta, una concatenazione di fatti che egli può anche aver contribuito a determinare ma di cui gli sfugge il controllo. Ci si attende da lui il superamento di una prova ai suoi stessi occhi importante; ma sono altri ad agire, a decidere in suo luogo. D'altronde, in tutti i racconti figura una presenza femminile, dotata ben più solidamente di senso della realtà. Ed essa appare la vera vincitrice, al momento in cui scatta il meccanismo di sorpresa che risolve il clima di sospensione. Quanto al personaggio maschile, non è riuscito a maturare un atteggiamento di

---

<sup>73</sup> Cfr. U. Musarra-Schroeder, *op. cit.*, pp. 174-175.

<sup>74</sup> *Ivi*, pp. 176-177.

padronanza adulta sulle cose: non vale dunque la pena di accompagnarlo oltre, verificando le possibilità ulteriori di sviluppo dell'intreccio letterario, ossia della trama di eventi in cui è implicato.<sup>75</sup>

I legami combinatori interni sono ulteriormente chiarificati attraverso le relazioni metatestuali veicolate dai desideri di lettura di Ludmilla, i quali ogni volta anticipano i romanzi che puntualmente seguono. Degli *incipit* le riflessioni di Ludmilla costituiscono in un certo senso un commento, una chiave di lettura che li colloca in un percorso di successivi superamenti. Si considerino, ad esempio, coppie opposte come quelle qui sotto riportate, collocate ad introdurre rispettivamente il secondo e il terzo micro-romanzo:

– Preferisco i romanzi, – aggiunge lei, – che mi fanno entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata. Mi dà una soddisfazione speciale sapere che le cose sono fatte in quel determinato modo e non altrimenti, anche le cose qualsiasi che nella vita mi sembrano indifferenti.<sup>76</sup>

Io vorrei che le cose che leggo non fossero tutte lì, massicce da poterle toccare, ma ci si senta intorno la presenza di qualcos'altro che ancora non si sa cos'è, il segno di non so cosa...<sup>77</sup>

Si riscontrano, inoltre, anche richiami paratestuali che collegano determinate parti del «romanzo plurimo» calviniano, come si evince da simili passi:

Hai preso in mano un volume che porta una fascetta rossa: «L'ultimo successo di Silas Flannery», e già questo spiega la somiglianza dato che la serie di romanzi di Flannery si presenta in una veste grafica caratteristica. Ma non è solo la veste grafica: il titolo che campeggia sulla sovracoperta è: *In una rete di linee che...* (...) Il tuo occhio cade sull'inizio del libro. – Ma questo non è il libro che stavo leggendo... Titolo uguale, copertina uguale, tutto uguale... Ma è un altro libro! Uno dei due è falso. (...) (Uguale fino a un certo punto. La fascetta «L'ultimo successo di Silas Flannery» copre l'ultima parola del titolo. Basterebbe che tu la sollevassi per accorgerti che questo volume non s'intitola come l'altro *In una rete di linee che s'allacciano*, ma *In una rete di linee che s'intersecano*).<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> V. Spinazzola, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>76</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 639.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 654. Gli altri desideri di lettura introduttivi del rispettivo micro-romanzo successivo si trovano alle pp. 680-681, 699, 733, 765, 801, 826, 853.

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 758.767-768.

- Ma non è questo, – dici, vedendo sulla copertina un titolo e un nome d'autore sconosciuti: *Intorno a una fossa vuota* di Calixto Bandera. – È un libro di Ikoka che m'hanno sequestrato!
- È quello che ti ho dato. In Ataguitania i libri possono circolare solo con copertine finte. (...)
- Se è finta la copertina, – osservi, – sarà finto anche il testo.<sup>79</sup>

Il fitto reticolato di transtestualità che avvolge *Se una notte d'inverno un viaggiatore* può, così, essere riassunto con queste parole di Musarra-Schroeder:

È una «rete» (...) in cui le vie possono condurre verso l'interno, girando su se stesso come un gomito, ma anche portare verso una periferia aperta a altre e nuove periferie. È in questo doppio senso, specularità interna e centripetale accanto ad una specularità esterna e centrifugale, che vogliamo concepire l'intertestualità in *Se una notte d'inverno*, intertestualità a doppia dimensione dunque.<sup>80</sup>

Questa doppia specularità trova, dunque, nella nozione di «romanzo plurimo» una descrizione che può racchiudere tutto l'insieme di pratiche transtestuali che innerva l'operazione di Calvino.

---

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 821-822.

<sup>80</sup> U. Musarra-Schroeder, *op. cit.*, p. 169.

## Capitolo 5

# Tra racconto e romanzo: *Centuria* di Manganelli e *Sogni di sogni* di Tabucchi

### 5.1. Una linea di ricerca comune con Italo Calvino

*Centuria* di Giorgio Manganelli viene pubblicato nel gennaio 1979, qualche mese prima di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino: quest'ultimo vi riconosce subito un'affinità di operazione con il proprio libro ormai quasi pronto per essere licenziato alle stampe, come scrive in una lettera indirizzata a Manganelli:

Caro Giorgio – sono molto contento con [sic] *Centuria*. Mi pare un libro bellissimo, un genere letterario straordinario, <sup>1) 2)</sup> un libro molto nuovo rispetto agli altri tuoi e nello stesso tempo quanto mai tuo. (...) Sono (...) molto preoccupato perché il mio libro che uscirà appena riuscirò a finirlo contiene solo 10 romanzi e costerà pressappoco la stessa cifra.

Come potrà reggere la concorrenza?

Un caro saluto

Italo

1) In verità i generi narrativi rappresentati sono molti (...).

2) Con una lunghezza fissa, come un sonetto, cui rigorosamente ti attieni.<sup>1</sup>

Calvino riscontra, dunque, in entrambe le opere la volontà di scrivere una biblioteca di possibili romanzi condensata dentro un solo libro: come *Se una notte d'inverno un*

---

<sup>1</sup> Cit. in P. Italia, *Nota al testo*, in G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1995, p. 295.

*viaggiatore* è costituita dal succedersi di *incipit* di romanzi delle più varie tipologie, anche *Centuria* ambisce a compendiare in un'unica opera una pluralità di generi romanzeschi. Del resto così aveva scritto Manganelli ad introduzione del libro:<sup>2</sup>

Il presente volumetto racchiude in breve spazio una vasta ed amena biblioteca; esso infatti raccoglie cento romanzi fiume, ma così lavorati in modo anamorfici, da apparire al lettore frettoloso testi di poche e scarse righe. (...) A ben vedere, il buon lettore vi troverà tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate.<sup>3</sup>

Similmente a Calvino, che in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* mira a esaurire il potenziale plurimo della narrativa romanzesca nella dimensione dell'*incipit*, Manganelli ambisce a distorcere le proporzioni canoniche del romanzo condensando la prosa romanzesca al minimo possibile. L'anamorfosi, infatti, è un fenomeno prodotto in un sistema ottico per cui l'ingrandimento o il rimpicciolimento, non essendo uguali lungo le direzioni orizzontale e verticale, risultano deformati.<sup>4</sup> Manganelli, del resto, in un'intervista rilasciata alla pubblicazione del libro aveva dato questa provocatoria definizione del genere romanzo in rapporto alla sua opera:

Vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi di aria. Io ho lasciato solo le quaranta righe: oltretutto occupano meno spazio, e lei sa bene che con i libri lo spazio è sempre un problema enorme.<sup>5</sup>

La deformazione delle proporzioni romanzesche gli si rivela, dunque, lo strumento attraverso cui indagare lo statuto della rappresentazione romanzesca, come è stato rilevato da Kryszynski:

Si tratta di mostrare che il genere romanzo, che tipologicamente rinvia ai testi lunghi (...), non necessita tanta lunghezza. Al contrario, è facilmente riducibile alle strutture comunicative

---

<sup>2</sup> Nella prima edizione, in realtà, si tratta del risvolto di copertina scritto dall'autore stesso.

<sup>3</sup> G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, BUR, 1980, p. 5. Tutte le citazioni da *Centuria* faranno riferimento a questa edizione. Si segnala comunque che, per quanto riguarda le indicazioni di pagina, non c'è discrepanza rispetto alla *princeps* del 1979, dal momento che si tratta solo di una ristampa nella collana economica BUR, determinata dalla vittoria del premio Viareggio. Cfr. N. Trotta, *Centuria*, in A. Stella (a cura di), *Per Giorgio Manganelli. Pavia, 28 Maggio 1992*, Varzi, Corrado e Luigi Guardamagna Editori, 1992, p. 82.

<sup>4</sup> Cfr. G. Dorflès et al., *Storia dell'arte*, vol. II, *Dal Quattrocento al Settecento*, Bergamo, Atlas, 2005, p. 533.

<sup>5</sup> S. Giovanardi, *Cento brevi romanzi fiume*, in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 48.

essenziali. (...) Si vede che per Manganelli narrare un romanzo significa giocare con le strutture del romanzo.<sup>6</sup>

Nella stessa intervista citata prima Manganelli, infatti, rivendica per i testi che compongono *Centuria* la qualifica, solo a prima vista paradossale, di romanzi al massimo grado possibile:

Quelle micro-narrazioni vorrebbero essere dei concentrati di tutta la materia narrativa possibile: un po' come i «buchi neri», in cui la massa è così concentrata che niente può uscirne e niente può passarci attraverso. Ecco: credo di aver cercato di costruire delle piccole macchine narrative di una massa in qualche modo intransitabile<sup>7</sup>

La volontà di ricostruire la meccanica narrativa romanzesca segna un ulteriore elemento di contatto con la linea di ricerca del Calvino combinatorio e semiotizzante.<sup>8</sup> Nicola Turi si è spinto fino a individuare in *Centuria* precisi rimandi a testi calviniani:

Il sesto e l'undicesimo mini-romanzo (certo in maniera involontaria, considerata la contemporaneità temporale) richiamano da vicino un brano del *Viaggiatore*, mentre il *Sette* e il *Sessantasette* sono facilmente imparentabili all'*Inseguimento (Ti con zero)*, e il *Trentatré* e il *Trentaquattro* ad alcuni episodi di *Palomar*. E ancora: il numero *Settantanove*, protagonista un condannato che studia la maniera per uscire di prigione, non può non ricordare il (...) *Conte di Montecristo* (...), mentre l'*Ottantotto* pare balzare fuori direttamente dal catalogo delle *Città invisibili*.<sup>9</sup>

Del resto, oltre alle consonanze di intenti e di temi, non va sottovalutata anche una inusuale comunanza stilistico-lessicale: come già Calvino aveva intravisto nella sua lettera a Manganelli, è stato sottolineato da gran parte della critica il carattere inedito della prosa manganelliana di *Centuria*, la sua scrittura pianamente distesa, differente

---

<sup>6</sup> W. Kryszinski, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003, pp. 228-229.

<sup>7</sup> S. Giovanardi, *op. cit.*, p. 46.

<sup>8</sup> Della stessa opinione anche M. Belpoliti, *Ping pong Calvino-Manganelli, Manganelli-Calvino*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 103-105.

<sup>9</sup> N. Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 321-322.

dal «barocchismo» e dall'incrocio di narratività e riflessione critica proprie delle opere precedenti di Manganelli.<sup>10</sup>

Come ha potuto avvenire che un libro di Manganelli sia leggibilissimo? Prima di tutto perché qualcosa di molto diverso si è operato a livello formale: abbandonate le complesse strutture di tipo manieristico, la sintassi argomentativa, e perciò molto ipotattica, i giochi d'artificio di tropi e le altre retoriche figure, Manganelli ha optato per una lucidità formale, un nitore stilistico, una sapientissima semplicità di scrittura che conferiscono luce nuova all'intelligenza del discorso narrativo.<sup>11</sup>

In quest'opera, dunque, alla retorica del linguaggio subentra la retorica della narrativa, che trova molti punti di contatto, come abbiamo visto anche con precisi rimandi testuali, alla ricerca del Calvino delle *Città invisibili*, delle *Cosmicomiche*, e soprattutto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Rispetto a quest'ultima opera, però, nella costruzione di un «romanzo plurimo» che costituisca una sorta di biblioteca romanzesca, emerge una fondamentale differenza: la mancanza di una cornice. Questo ha spinto Nicola Turi a identificare *Centuria* come una raccolta di racconti, più che come un romanzo:

La differenza più vistosa sta (...) nell'assenza di una cornice, di un filo conduttore che tenga insieme l'universo retorico del *decamerone* manganelliano, il quale si configura infatti, piuttosto che come galleria di *maniere* romanzesche, come contenitore di (...) scintille narrative (...), dunque come catalogo di spunti e nuclei ispiratori ma non di voci, prospettive o profili autoriali.<sup>12</sup>

Secondo Turi, dunque, in *Centuria* c'è la costruzione di un contenitore di romanzi, ma non l'ambizione a sviluppare un percorso unitario, una linea narrativa che possa far parlare di un «romanzo» che origina, motiva e contiene la pluralità romanzesca.

Per dirimere la questione è forse opportuno prendere in considerazione alcuni elementi che stanno alle origini dell'ideazione di *Centuria* da parte di Manganelli.

---

<sup>10</sup> Cfr. A. Guglielmi, *Il piacere delle letterature. Prosa italiana dagli anni 70 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 367; G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 114; M. Borelli, *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne, 2009, pp. 96-97.

<sup>11</sup> M. Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 243.

<sup>12</sup> N. Turi, *op. cit.*, p. 320.

## 5.2. Il romanzo della dissoluzione del romanzo

Manganelli in varie interviste ha fornito interessanti dettagli sulla nascita dell'opera *Centuria*:

La circostanza di *Centuria* dipende dal puro caso – che gli fece ritrovare un fascio di quella carta rigata messa dai quotidiani a disposizione dei loro collaboratori per meglio regolare l'ampiezza dei brani. «Una sera che ero di cattivo umore, ho avuto l'idea di utilizzare quei fogli tenendomi al numero di righe che avevano. Un'idea, un racconto per foglio: il primo che ho scritto è il primo a figurare nel libro, e così gli altri: nulla è stato cambiato, migliorato o trasformato. Non dovevo scrivere che sul recto, mai proseguire sul verso; l'altra regola era di non ideare storie che si susseguissero, e così neppure personaggi che ritornassero. Ciascun racconto era autosufficiente, a costo di far rassomigliare certe situazioni. Ho impiegato un mese a scrivere il libro.»<sup>13</sup>

Le indicazioni di Manganelli coincidono con l'itinerario di composizione del libro che possiamo ricostruire dai materiali custoditi presso il Fondo manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia riportati da Paola Italia nella sua *Nota* che correda l'edizione adelphiana di *Centuria*: in essa troviamo la conferma dell'utilizzo da parte di Manganelli di fogli più grandi del normale, dattiloscritti sul solo *recto*, ognuno dei quali contenente una centuria.<sup>14</sup> Un altro particolare pure attira l'attenzione: la numerazione delle prime pagine segnala un'evoluzione importante.

Dalla prima alla quarta, il titolo delle singole centurie non è ancora il numero cardinale, ma: prima pagina] *corr. in primo corr. in uno*; (...) dalla pagina nove in poi il testo continua con la numerazione cardinale. È evidente il passaggio da una struttura compatta e organica a un'altra costituita dalla somma di individui assolutamente autonomi.<sup>15</sup>

Del resto lo stesso titolo, in combinazione con il sottotitolo *Cento piccoli romanzi fiume*, rivela una vocazione all'accumulazione di un insieme di testi di per sé indipendenti. Come hanno sottolineato sia Paola Italia sia Mario Barenghi, cento sono le novelle del *Decameron*, spesso denominato *Centonovelle*, e pure il *Novellino*,

---

<sup>13</sup> P. Mauries, *L'hilarotragedia di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 148. Cfr. anche M. E. Vazquez, *Giorgio Manganelli e la letteratura senza idee*, in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., pp. 207-208.

<sup>14</sup> Cfr. P. Italia, *op. cit.*, p. 290.

<sup>15</sup> *Ibid.*

prefato da Manganelli nel 1975, è indicato da un'edizione bolognese del 1525 come *Le ciento novelle antike*.<sup>16</sup>

Tutti questi particolari, dunque, sembrerebbero avvalorare l'identificazione di *Centuria* come un insieme eterogeneo; in realtà, a ben vedere, non escludono affatto la possibilità di riscontrarvi un percorso comune sottostante. Infatti in un'altra intervista Manganelli si è espresso in questi termini su tale questione:

*Come è nato il libro? È una raccolta di racconti scritti in vari momenti o è un discorso continuo?*  
«È senz'altro un discorso continuo. I racconti li ho scritti tutti fra il settembre e il novembre dello scorso anno, e sono stati pubblicati nell'esatto ordine di composizione; questo soprattutto perché credo che nel loro insieme essi disegnino, se non una trama, certamente un ritmo: il ritmo degli stati d'animo che si succedevano, assolutamente incompatibili fra loro come le ipotesi di universo di volta in volta narrate.»<sup>17</sup>

Del resto l'insieme delle centurie è racchiuso da un'introduzione<sup>18</sup> che non solo, come abbiamo visto, annuncia il progetto testuale che si dispiegherà nelle successive pagine, ma delinea inoltre, in maniera ironica, il modo consigliato di accingersi alla lettura di quest'opera:

Se mi si consente un suggerimento, il modo ottimo per leggere questo libercolo, ma costoso, sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. È necessario che il numero dei piani corrisponda a quello delle righe, e non vi siano equivoci tra ammezzato e primo piano, che potrebbero causare un imbarazzante silenzio prima dello schianto.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, pp. 286-287; M. Barenghi, *Narrazione*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a cura di), *op. cit.*, p. 411.

<sup>17</sup> S. Giovanardi, *op. cit.*, p. 47.

<sup>18</sup> Si ricorderà che, in realtà, si tratta della quarta di copertina scritta da Manganelli ad accompagnamento della prima edizione di *Centuria*: la scelta della edizione BUR del 1980 di porla ad introduzione dell'opera dà la giusta importanza ad un testo, ad ogni modo, pensato per essere letto prima di iniziare la lettura del romanzo, ma che nella collocazione originaria, rischia di essere scarsamente preso in considerazione nel delineare l'architettura generale di *Centuria*. Per l'importanza delle quarte di copertina nei libri di Manganelli cfr. A. Trocchi, *Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli*, in V. Papetti (a cura di), *op. cit.*, pp. 166-183.

<sup>19</sup> G. Manganelli, *Centuria*, cit., p. 6.

Nell'immagine del «Lettore Supremo» che, raccogliendo i frammenti rappresentati dalle diverse centurie,<sup>20</sup> rovina inesorabilmente verso lo schianto fatale al suolo, offre una prima coordinata di orientamento, che trova il suo corrispettivo, a chiusura del percorso, nell'ultima centuria, la *Cento*:

Uno scrittore scrive un libro attorno ad uno scrittore che scrive due libri, attorno a due scrittori (...). Da questi due scrittori vengono scritti, complessivamente, ventidue libri, nei quali si parla di ventidue scrittori (...). I ventidue scrittori producono, complessivamente, trecentoquarantaquattro libri, nei quali si parla di cinquecentonove scrittori, giacché in più d'un libro uno scrittore sposa una scrittrice, ed hanno tra tre e sei figli, tutti scrittori. (...) I cinquecentonove scrittori scrivono ottomiladue romanzi, nei quali figurano dodicimila scrittori, in cifra tonda, i quali scrivono ottantaseimila volumi, nei quali si trova un unico scrittore, un balzubiente maniacale e depresso, che scrive un unico libro attorno ad uno scrittore che scrive un libro su uno scrittore, ma decide di non finirlo, e gli fissa un appuntamento, e lo uccide, determinando una reazione per cui muoiono i dodicimila, i cinquecentonove, i ventidue, i due, e l'unico autore iniziale, che ha così raggiunto l'obiettivo di scoprire, grazie ai suoi intermediari, l'unico scrittore necessario, la cui fine è la fine di tutti gli scrittori, compreso lui stesso, lo scrittore autore di tutti gli scrittori.<sup>21</sup>

Il percorso che l'opera di Manganelli delinea, racchiuso tra i due estremi della morte del lettore e dello scrittore, è, quindi, la parabola della tragica natura della rappresentazione romanzesca, inesorabilmente «discenditiva» verso il nulla. Come la dissoluzione dell'unico scrittore in un vortice di *mise en abyme* decreta l'impossibilità di un'ambizione di realtà da parte di ogni romanzo incastrato in tale *regressus ad infinitum*, così l'*overdose* romanzesca a cui viene sottoposto il lettore di *Centuria*, per l'accumulo di trame ogni volta sprecate nella loro condensazione senza possibilità di sviluppo, mira a tagliare i ponti su cui si sostiene il patto narrativo romanzesco, cioè la possibilità di una narrazione in cui si può entrare e soggiornare quasi come si fosse nel mondo reale. Negli anni '60, infatti, Manganelli, in un intervento raccolto nel volume collettivo *Il romanzo sperimentale*, aveva messo sotto accusa nel romanzo proprio la scarsa consapevolezza del carattere intrinsecamente fittizio e retorico dell'invenzione letteraria:

---

<sup>20</sup> La critica, sull'esempio fornito da Manganelli in svariate interviste, ha sempre utilizzato il termine per indicare, oltre che tutta l'opera, anche i singoli romanzi che la compongono: cfr. la nota linguistica di P. Italia, *op. cit.*, p. 285.

<sup>21</sup> G. Manganelli, *Centuria*, cit., pp. 205-206.

«Il romanzo appare nella letteratura europea proprio nel momento in cui decadono il gusto e l'intelligenza della retorica classica: quando, cioè, entra in crisi l'idea dell'opera letteraria come artificio; in particolare, l'esplosione ottocentesca del romanzo coincide con la liquidazione della retorica classica.»<sup>22</sup>

Manganelli respinge l'ambizione del romanzo a proporsi come discorso che tende a superare i limiti della letteratura per arrivare quasi ad essere vita trasposta sulla pagina; la sua concezione della realtà letteraria è all'opposto:

«La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali: tutto è esatto, e tutto è mentito.»<sup>23</sup>

Non a caso dal critico Stefano Lazzarin *Centuria* è stata messa in relazione alla categoria del «fantastico»: <sup>24</sup> nelle varie centurie, infatti, ci si può imbattere in fantasmi,<sup>25</sup> «animali impossibili»,<sup>26</sup> statue o strade che prendono vita,<sup>27</sup> «blasfeme apparizioni»,<sup>28</sup> draghi,<sup>29</sup> abitatori dello spazio galattico,<sup>30</sup> dinosauri e sùperi,<sup>31</sup> esseri immaginati,<sup>32</sup> «pre-esistenti»,<sup>33</sup> fate,<sup>34</sup> forme che abitano i sogni,<sup>35</sup> entità astratte.<sup>36</sup> Un tale elenco, però, rivela anche come ci sia la volontà di offrire una sorta di campionario della tradizione romanzesca fantastica:

---

<sup>22</sup> Cit. in M. Barenghi, *op. cit.*, p. 408.

<sup>23</sup> Cit. in *ivi*, p. 409.

<sup>24</sup> Cfr. S. Lazzarin, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*, in “Studi novecenteschi. Rivista di storia della letteratura italiana contemporanea”, 53, 1997, pp. 99-145.

<sup>25</sup> Cfr. *Quarantuno, Quarantasei, Cinquantatré, Cinquantotto* in G. Manganelli, *Centuria*, cit., pp. 87-88, 97-98, 111-112, 121-122.

<sup>26</sup> Cfr. *Sessantasette, Novantuno, Novantatré, Novantacinque* in *ivi*, pp. 139-140, 187-188, 191-192, 195-196.

<sup>27</sup> Cfr. *Trentadue, Sessantaquattro, Settantuno* in *ivi*, pp. 69-70, 133-134, 147-148.

<sup>28</sup> Cfr. *Sessantatré, Ottantadue, Novantasette* in *ivi*, pp. 131-132, 169-170, 199-200.

<sup>29</sup> Cfr. *Cinquantadue e Sessantacinque* in *ivi*, pp. 109-110, 135-136.

<sup>30</sup> Cfr. *Diciannove* in *ivi*, pp. 43-44.

<sup>31</sup> Cfr. *Quarantasette* in *ivi*, pp. 99-100.

<sup>32</sup> Cfr. *Cinquantacinque* in *ivi*, pp. 115-116.

<sup>33</sup> Cfr. *Sessanta* in *ivi*, pp. 125-126.

<sup>34</sup> Cfr. *Sessantasei* in *ivi*, pp. 137-138.

<sup>35</sup> Cfr. *Settantadue* in *ivi*, pp. 149-150.

<sup>36</sup> Cfr. *Settantacinque e Ottantasei* in *ivi*, pp. 155-156, 177-178.

Gli esseri fittizi manganelliani (...) esibiscono una forte componente leggendaria, letteraria, topica. (...) Per ognuna di queste creature non sarebbe affatto difficile cercare i progenitori nel folclore e nella letteratura occidentali.<sup>37</sup>

L'elemento fantastico presente in *Centuria*, dunque, si rivela strettamente congiunto alla realtà letteraria e romanzesca, come ha sottolineato Guglielmi:

Manganelli (...) interroga l'irrealtà – un'irrealtà a molte dimensioni – del linguaggio. (...) I cento piccoli romanzi fiume di Manganelli trattengono un'eco della profondità del non senso; sono ricettacoli del niente, rivelazioni del non essere, ornamentazioni dell'inesistente.<sup>38</sup>

Per Manganelli non esiste referenzialità del linguaggio, esiste solo la letteratura come circolazione, invenzione, ripetizione e ritorno delle parole: perciò il narratore di ogni *Centuria* non ha bisogno di produrre sequenze di descrizioni, dialoghi, narrazioni, ma piuttosto allude alle realizzazioni discorsive romanzesche già fatte, riducendo così il proprio agire quasi fino alla dimensione del riassunto.<sup>39</sup> Il fine di questo agire, infatti, è proprio quello di creare il vuoto, o meglio, di comunicare l'assenza di qualsiasi possibilità per il romanzo di essere realtà.<sup>40</sup> Proprio per questo accanto alle centurie più esplicitamente fantastiche si sviluppa la grande maggioranza di quelle con protagoniste un anonimo «egli» di cui, di volta in volta, si vorrebbe delineare un realistico ritratto d'età, abbigliamento, comportamento, studi, tratti caratteriali:

E in verità *Centuria* può essere considerata come la scomposizione quasi spettrografica di un medesimo «egli» (...) che per cento volte itera, con disperata ironia, la propria favola di inesistenza.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> S. Lazzarin, *op. cit.*, p. 103.

<sup>38</sup> G. Guglielmi, *Microromanzo e motto di spirito*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, p. 250.

<sup>39</sup> Cfr. W. Kryszinski, *op. cit.*, p. 228.

<sup>40</sup> Sulla fondamentale differenza tra «vuoto» e «assenza» cfr. *Otto* in G. Manganelli, *Centuria*, cit., pp. 21-22: «Il signore vestito di chiaro si accorge improvvisamente dell'assenza. Vive in quella casa da molti anni, ma solo ora (...) si avvede che in una stanza semivuota vi è una zona di assenza. (...) L'assenza, va da sé, non ha nulla a che fare con il vuoto. Una stanza totalmente vuota può essere priva di assenza. (...) Sa che l'assenza è indifferente, e tuttavia sa anche che codesta indifferenza è talmente importante, che senza di essa egli sarebbe del tutto disperato. Solo di questo si stupisce: di avere scoperto così tardi, a giochi fatti, di non essere mai stato abbandonato, come credeva, ma di avere coabitato da sempre con una indifferenza che, ora, considera la spiegazione della sua sopravvivenza.»

<sup>41</sup> M. Barenghi, *op. cit.*, pp. 418-419.

Non c'è una polarizzazione tra una dimensione realistica e una fantastica, ma un'atmosfera omogenea sospesa tra l'ordinario e il visionario, in cui dati di concretezza empirica e vertiginose allucinazioni possono metamorfosizzarsi l'una nell'altra.<sup>42</sup>

«*L'inesistenza dell'altro* – si potrebbe riassumere riprendendo una delle sue formule – è *così intensa che diventa una forma d'esistenza...*» (...) Manganelli coglie un fondo d'impossibile che egli smuove, agita, addensa, lavora (...) fino a donargli l'esatta consistenza del possibile; due ordini di grandezza incommensurabili (vero e falso, ipotesi e fattibilità, possibile e reale) sono posti in soluzione di continuità.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Si considerino, ad esempio, le centurie *Tredici, Venticinque, Sessantadue, Settanta, Ottantaquattro*: «Quel signore che attraversa piazza Indipendenza e che regge tra le mani il capo che gli hanno appena mozzato, è un Martire della Fede. Il signore è vestito in modo dimesso, non ha giacca, e la camicia è sporca di sangue. Quella testa che tiene tra le mani lo imbarazza, non avrebbe mai immaginato che fosse così ingombrante e pesante. (...) In realtà il signore, che verosimilmente sta dirigendosi alla fermata del Trentasei barrato, è estremamente confuso, non tanto per il trauma della decapitazione, quanto perché non gli sembra che gli spetti il titolo di Martire della Fede. (...) Era cresciuto in quella religione distrattamente, pensando ad altro, e quando erano emersi dai cunicoli gli Altri, ne aveva provato un limitato disagio. Ma per gli Altri era fondamentale precisare che Dio era giallo, che gli dèi minori erano ermafroditi, che le creature erano invisibili solo ai malvagi, ai predestinati alla condanna. (...) In quel momento, il signore che era giunto alla fermata dell'autobus si accorse che sapeva di essere un Martire della Fede, ma non era certo di quale fede. (...) Nel momento in cui stava salendo sull'autobus, la sua testa tagliata gli sfuggì di mano.» in G. Manganelli, *Centuria*, cit., pp. 31-32; «Il signore vestito di un completo blu un poco sgualcito, che in questo momento attraversa la strada male illuminata, e un poco barcolla, è in realtà completamente ubriaco, e il suo progetto è semplicemente di arrivare a casa. (...) Merita la sua povera moglie un marito talmente deteriore? (...) In quel momento il frastuono di un tram che lo sorpassa gli rammenta qualcosa. Che cosa? Si concentra. Mio dio, non ha ucciso sua moglie appunto quel pomeriggio, dandole sul cranio con una spranga di ferro? (...) L'aria notturna lo investe improvvisa. Si rammenta di non aver alcuna moglie. (...) Fermo, per quel che gli è possibile, cerca di capire come mai non abbia moglie. (...) Il giorno prima delle nozze è fuggita con un prete eretico. Ma non è lui quel prete? Quella donna è fuggita con lui?» in *ivi*, pp. 55-56; «Uscendo da un negozio nel quale si era recato per acquistare un dopobarba, un signore di mezza età, serio e tranquillo, si accorse che gli avevano rubato l'Universo. (...) Non che l'Universo fosse suo, ma egli, in quanto nato e vivo, aveva un certo diritto di usarlo. In realtà, entrando nel negozio, egli aveva lasciato fuori l'Universo, senza applicare l'antifurto, che non usava mai, per le dimensioni enormi che lo rendevano di uso impraticabile.» in *ivi*, p. 129; «Il giovane uomo che siede pensieroso, malinconico, su di una panchina del parco, in luogo appartato e solitario, ha veramente delle ottime ragioni per essere pensieroso, malinconico, appartato; egli infatti si trova nella onerosa condizione di essere innamorato di tre donne; e (...) si aggiunga che, sebbene egli propriamente non lo sappia, di queste tre donne due sono vissute rispettivamente tre secoli, e un secolo prima, e la terza nascerà due secoli dopo la sua morte. (...) Non potendo in nessun modo sperimentare il colloquio con ciascuna delle tre donne e neppure la loro presenza nella vita, (...) egli non può togliersi dalla mente questa stremante condizione, di essere un innamorato perenne, innamorato egli stesso non può dire di chi, o di che, ma indubitabilmente innamorato.» in *ivi*, pp. 145-146; «Egli si sveglia nel mezzo della notte, con la chiara, subitanea coscienza di non aver mai capito nulla delle Allegorie della propria vita. (...) Intanto, sua moglie (...) gli dorme accanto. (...) Forse si può cambiare d'Allegoria, vivendo? Forse sua moglie è stata l'Allegoria della Vita come Significato, ed ora sopravvive come Ordine del Mondo? (...) Forse la figlia non appartiene al sistema di allegorie in cui vive lui, e in qualche modo si appresta ad appartenere ad un altro sistema, dove comincerà la sua carriera allegorica come Allegoria del Significato. (...) Lui (...) sospetta di essere l'Allegoria dell'Incapacità di capire le Allegorie» in *ivi*, pp. 173-174.

<sup>43</sup> P. Mauries, *op. cit.*, p. 149.

Il romanziere ideale che delinea, e realizza, Manganelli è colui che riesce a dare figurazioni al contempo menzognere e veritiere del nulla che avvolge la propria attività creativa, come viene esemplificato nella centuria *Trentasette*:

L'architetto al quale è stato unanimemente affidato il compito di costruire la nuova chiesa non è credente. (...) L'architetto sa che le parole "spirito, anima, peccato, redenzione, virtù" non hanno alcun significato, e tuttavia non può negare di capirne il senso, almeno per quel tanto che gli consente di parlare con i committenti della nuova chiesa. (...) Ora, per la prima volta, dovrebbe costruire un edificio che egli considera del tutto inutile, anzi menzognero nella misura in cui sarà riuscito. L'architetto ha una buona coscienza professionale. (...) I committenti vogliono questo da lui: che egli ornì il luogo del transito [verso il nulla]. In questo non sarebbe diverso dagli stessi preti, che quel nulla ornano e nascondono dietro i veli della loro fantasia cerimoniale. Dunque, gli suggeriscono di farsi prete? Potrebbe essere un prete del niente, un ornatore che non vela, non cela, non elude. È, dunque, quella chiesa, un luogo falso, o un luogo ingannevole ma veritiero? (...) "Orna il niente, costruisci il niente, dacci un niente eterno", egli fa dire ai preti.<sup>44</sup>

Il romanzo riuscito alla propria conclusione non deve restituire il senso di una storia, che è inesorabilmente altro rispetto al *medium* che la veicola, ma il «rumore sottile della prosa», cioè la retorica della narrativa che sul nulla del linguaggio ha costruito tale storia:

«Non amo i libri con una "storia" che mi costringe a tener presenti chi è il marito, chi l'amante, chi lo zio matto, chi è povero e chi è ricco; a metà libro comincerei a far confusione. (...) Questi libri che hanno esigua storia (...) sono intensamente scritti. Posso dimenticare i nomi dei protagonisti, ma mi resterà in mente il rumore sottile della prosa.»<sup>45</sup>

In questo senso rivela tutto il suo significato la modalità compositiva adottata da Manganelli, cioè le *contraintes* della misura breve e dell'impossibilità di continuare la vicenda di una centuria in un'altra. Tali scelte obbligano a seguire un cammino di suoni, più che di trama, esattamente come è costretto a fare, per la rigidità della struttura, un poeta che scrive un sonetto. Il «romanzo plurimo» che così si realizza permette di superare la tipica concezione romanzesca della trama come combinazione di eventi ordinati in vista di uno sviluppo narrativo, in favore di una sorta di canzoniere

---

<sup>44</sup> G. Manganelli, *Centuria*, cit., pp. 77-78.

<sup>45</sup> Cit. in M. Barenghi, *op. cit.*, p. 414.

romanzesco, cioè di «una fontana di zampilli verbali, un vortice di analogie, una cascata d'invenzioni esilaranti»<sup>46</sup> che possano visualizzare contemporaneamente il nulla della realtà, della letteratura romanzesca, del pensiero e del linguaggio.

### 5.3. Dalla letteratura come menzogna alla letteratura come sogno

La concezione della letteratura e del romanzo veicolata da *Centuria* deriva da principi riconducibili alle formulazioni neo-avanguardistiche del *Gruppo 63*, di cui Manganelli era stato uno dei principali animatori: apparentabile a quella temperie letteraria è, infatti, il rifiuto dell'«ideologia del realismo» con la sua tirannia della trama e il ruolo socialmente impegnato per il letterato, a favore piuttosto della consapevolezza dell'esaurimento del significato dell'agire dello scrittore esclusivamente nell'invenzione linguistica.<sup>47</sup> Tuttavia tali posizioni trovano in quest'opera una realizzazione che mostra punti di contatto anche con il postmoderno, come si è visto analizzando i rapporti tra *Centuria* e l'ultima produzione di Calvino. Ancor più accostabile al postmoderno appare un autore come Antonio Tabucchi, anch'egli scrittore con altrettanto significativi influssi modernistici, come rilevato da uno dei principali teorici del postmoderno, Remo Cesarani:

Antonio Tabucchi (...) è (...) fra i pochi scrittori dell'Italia contemporanea che non si offende a sentirsi definire postmoderno, benché forse preferirebbe essere lasciato in compagnia dello scrittore con cui più si è identificato, e che sicuramente appartiene al momento classico dell'*High Modernism*: Fernando Pessoa.<sup>48</sup>

Di Pessoa Tabucchi, infatti, conserva l'inquietudine modernistica per i limiti connaturati a un unico punto di vista nella scrittura letteraria; lo si evince, per esempio,

---

<sup>46</sup> I. Calvino, *Introduzione*, in G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1995, p. 10.

<sup>47</sup> Si confrontino quanto fin qui detto su *Centuria* e le affermazioni di Manganelli sul *Gruppo 63* raccolte da E. Rasy, *Dica Sessantatré*, in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., pp. 125-127: «Si era affermata un'idea della letteratura direi moralistica e sentimentale. C'era poi il peso di un'ideologia, quella del realismo, che voleva vedere nella letteratura uno specchio dei tempi e un'interpretazione del mondo. Tutte cose che insieme formavano un gigantesco ricatto della buona coscienza nei confronti della letteratura. Il Gruppo 63 mise in discussione questo ricatto. (...) Quello che si era affermato in modo da non poter essere mai più cancellato era il valore linguistico delle parole. (...) [Invece] il romanzo era il terreno eletto della letteratura "affettiva" (...). Nove romanzi su dieci (...) fanno un conto con le parole molto illusivo. Le parole sono usate in quanto "servono" a qualche cosa».

<sup>48</sup> R. Cesarani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 201.

da queste parole sul valore della sperimentazione pessoana, di cui si sottolinea appunto la costruzione di una pluralità di fonti narrative:

Pessoa non è un autore, è una vera e propria letteratura (...). Io credo che sia uno dei massimi autori di tutti i secoli perché ha saputo dare vita e dare voce a dei personaggi che sono antagonisti tra di loro, e manifestano una poetica, un'estetica, una visione del mondo, una metrica, possibilità espressive che sono completamente diverse le une dalle altre.<sup>49</sup>

Inoltre nella concezione della letteratura propria di Tabucchi si unisce a Pessoa il nome di Freud, il cui magistero è altrettanto fondamentale per il modernismo, avendo posto le basi teoriche della problematizzazione dell'io e, quindi, in ambito letterario, dell'io narrante:

Quando noi scriviamo in fondo sogniamo, sogniamo di essere noi stessi diversi da noi stessi, sogniamo di essere qualcun altro, di vivere un'altra vita. La letteratura è anche «proiezione» del desiderio, come direbbe Freud.<sup>50</sup>

Tipicamente postmoderna è, però, la modalità attraverso cui tali stimoli trovano realizzazione nelle opere di Tabucchi, in cui il dubbio ontologico sulla conoscibilità o interpretabilità di ciò che avviene in noi e nel mondo in cui viviamo si realizza in operazioni intertestuali:

Non è difficile riconoscere, nella produzione narrativa di Tabucchi, alcuni dei caratteri tipici della letteratura postmoderna: (...) l'esperienza della disperazione e della solitudine (nella versione portoghese della *saudade*); l'importanza e la presenza ossessiva del sogno (...); la rievocazione ripetuta e nostalgica di alcune plaghe e immagini cariche di memoria letteraria (...); l'evocazione nostalgica di alcuni periodi della nostra storia (...), sentiti nella loro chiusura temporale e nella loro specificità di carattere.<sup>51</sup>

Una delle opere di Tabucchi in cui queste caratteristiche sono presenti con maggiore evidenza è *Sogni di sogni*, pubblicato nel 1992 per l'editore Sellerio, un elemento che offre già una prima chiave di lettura, come rilevato da Storchi:

---

<sup>49</sup> P. Gaglianone e M. Cassini, *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Roma, Omicron, 1995, p. 25.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>51</sup> R. Cesarani, *op. cit.*, p. 202.

Il fatto che il volume sia stato pubblicato dalla casa editrice Sellerio è significativo: nel 1993 Tabucchi dichiara infatti che esiste una differenza sostanziale fra i suoi libri pubblicati da Feltrinelli e quelli pubblicati da Sellerio. I libri affidati alle pubblicazioni della Sellerio vengono definiti dall'autore i suoi «rumori di fondo», trasformati in scrittura «un po' per esorcizzarli, un po' per liberarcene, un po' per vederli trasformati in un oggetto più inerte che è il libro, che forse fa meno male del ronzio che ci accompagna durante la giornata».<sup>52</sup>

Proprio come in un «quaderno di riflessioni» Tabucchi compendia, nell'immagine del sognare da parte di svariati artisti, i riferimenti di fondo che animano la sua produzione: infatti quelli di *Sogni di sogni* sono, come li ha efficacemente definiti Surdich, «sogni al quadrato»<sup>53</sup> in cui la narrazione onirica si mescola con rimandi artistico-letterari.

#### **5.4. L'onirismo come fondamento per un «romanzo plurimo»**

La *Nota* introduttiva al libro testimonia l'intento di costruire un «canone» di venti artisti tra i prediletti dallo scrittore<sup>54</sup> attraverso la narrazione di sogni che colgano la genesi simbolica delle loro opere in rapporto alle rispettive vite. Proprio per questo *Sogni di sogni* non si esaurisce soltanto nei percorsi onirici, ma prevede anche un'appendice, *Coloro che sognano in questo libro*,<sup>55</sup> che compendia in brevissime schede biografiche i tratti salienti delle personalità autoriali protagoniste dei sogni:

Laconico al massimo grado è il ritratto di Dedalo («Architetto e primo aviatore, è forse un nostro sogno»), in cui peraltro, oltre all'espressa laconicità, va riscontrato uno scavalcamento della schematica referenzialità in virtù di un giudizio; e analogo criterio, come a incorniciare inizio e fine delle 'schede' informative, riemerge a segnare l'*explicit* della scheda su Freud ed *explicit*

---

<sup>52</sup> S. Storchi, *Sogni di sogni di Antonio Tabucchi: strategie della metanarrazione tra tradizione e postmoderno*, in L. Rorato e S. Storchi (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2002, p. 157.

<sup>53</sup> L. Surdich, «Il principio della letteratura. Raccontare il sogno di un altro». *Forma e sostanza dei sogni nella narrativa di Tabucchi*, in A. Dolfi (a cura di), *I 'Notturmi' di Tabucchi. Atti di Seminario: Firenze, 12-13 maggio 2008*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 58.

<sup>54</sup> «Mi ha spesso assalito il desiderio di conoscere i sogni degli artisti che ho amato»: A. Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 13. Tutte le citazioni da *Sogni di sogni* faranno riferimento a questa edizione.

<sup>55</sup> A. Tabucchi, *op. cit.*, pp. 77-86.

del volumetto: «I suoi *Casi clinici* possono essere letti come ingegnosi romanzi. Es, Io e Super-Io sono la sua Trinità. E, forse, ancora la nostra». <sup>56</sup>

L'appendice, dunque, finisce per delineare un percorso autoriale unitario, in cui, non a caso, degli artisti citati si sottolineano soprattutto quegli aspetti che sono alla base delle invenzioni oniriche tabucchiane. È già significativo, del resto, che il collegamento tra ognuno dei testi che compongono *Sogni di sogni* sia costituito dall'*incipit* formulare «fece un sogno. Sognò che/di» preceduto da poche righe di indicazione cronologica e presentazione biografica: <sup>57</sup> in questo modo ogni autore più che collocarsi in una successione cronologica viene visto inserirsi nella dimensione onirica creata da Tabucchi, dimensione che pone ogni artista quasi su uno stesso livello rispetto a tutti gli altri suoi predecessori e successori, e anche rispetto all'autore stesso che sognando tali sogni, si inserisce, lui pure, in questa dialettica. <sup>58</sup> Il risultato è un abbattimento di ogni barriera cronologica e tra realtà e finzione, come è stato evidenziato dal critico Pezzin:

La non-cronologia del sogno sostituisce la cronologia esterna, definisce l'apice simbolico e assieme inutile di una biografia negata: scandiscono il non-tempo della letteratura e dell'arte, facendo da regolare contrappeso alle rigide note biografiche poste al termine del libro, note non-guida alla comprensione vitale. Più che sogni, si tratta di incubi relativi al momento traumatico della scoperta dell'attrito-unione tra immaginazione e reale nell'esistenza di autori ridotti ad essere personaggi della propria finzione. <sup>59</sup>

Non a caso, come ha notato Trentini, l'opera si apre nel segno dell'immagine del labirinto, con Dedalo perso nel «palazzo» di cui è il costruttore:

La liberazione dipende dal ricordo e Dedalo costruttore (o si potrebbe dire autore/narratore) deve ricostruire il ricordo. (...) È necessario ristrutturare il «sapere» attraverso la memoria, trovare

---

<sup>56</sup> L. Surdich, *op. cit.*, pp. 57-58

<sup>57</sup> Solo leggermente diverse sono le formule d'introduzione ai sogni di Ovidio, Caravaggio, Debussy, poiché, con «sognò che», presentano una forma compendiativa. Costruita, invece, al contrario è la formula che introduce alle pagine dedicate a Pessoa.

<sup>58</sup> Cfr. C. Pezzin, *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna, Cierre, 2000, p. 86: «Circola un'atmosfera (...) che delinea la vita sciolta e ricomposta in un luogo imprevedibile dal tempo, in un quasi iperuranio irenico». Si consideri, del resto, che la citata *Nota* introduttiva a *Sogni di sogni* si conclude in questi termini: «Che le anime dei miei personaggi, che ora stanno sognando dall'Altra Parte, siano indulgenti con il loro povero postero».

<sup>59</sup> C. Pezzin, *op. cit.*, p. 86.

uno spazio appropriato per tutti i dati che si sono accumulati, che hanno ammobiliato il mondo testuale (...), muovendosi senza esitazioni o paure di prestiti nell'immaginario letterario che labirinticamente forma «il dove già si è», che appartiene al narratore dei sogni. (...) Nasce spontaneo il sospetto che (...) si possa (...) giocare con la fitta rete di impronte che la letteratura passata ha sedimentato (...), creando un intreccio di fonti pari al dedalo del primo racconto.<sup>60</sup>

Il «dedalo della letteratura» costruito da *Sogni di sogni* si rivela già nella conclusione del sogno dell'eroe mitico, in cui lo stratagemma utilizzato per uscire dal labirinto mostra una contaminazione con momenti letterari molto lontani rispetto alla letteratura greco-romana in cui va collocato il sogno di Dedalo. Si consideri questo passo:

In questa stanza ci sono due porte, disse, e a guardia di ciascuna porta ci sono due guardiani. Una porta conduce alla libertà e una porta conduce alla morte. Uno dei guardiani dice solo la verità, e l'altro dice solo la menzogna. Ma io non so quale è il guardiano che dice il vero e quale il guardiano che mentisce, né quale è la porta della libertà e quale la porta della morte. (...) Si avvicinò a uno dei guardiani e gli chiese: quale è la porta che secondo il tuo collega conduce alla libertà? E poi cambiò porta. Infatti, se avesse interpellato il guardiano menzognero, costui, cambiando l'indicazione vera del collega, gli avrebbe indicato la porta del patibolo; se, invece, avesse interpellato il guardiano veritiero, costui, dandogli senza modificarla l'indicazione falsa del collega gli avrebbe indicato la porta della morte.<sup>61</sup>

Confrontandolo con quanto Tabucchi afferma nella postfazione al *Marinaio* di Pessoa, emerge chiaramente come il mito greco-romano viene qui integrato con immagini desunte dalla letteratura portoghese:

Un classico problema della sciaradistica [è] quello del prigioniero dentro una cella sulla quale si aprono due porte; una porta che conduce alla libertà e una che conduce al patibolo. A guardia di ciascuna delle porte stanno due sentinelle; una che dice sempre la verità e una che dice sempre menzogne. Il condannato ha la possibilità di fare una sola domanda a una sola sentinella, e in tale modo di salvarsi. Per riuscire a salvarsi egli deve chiedere a una delle sentinelle quale sia la porta che secondo il suo collega conduce alla salvezza (o al patibolo) e poi cambiare la porta che gli sarà indicata.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 194-195.

<sup>61</sup> A. Tabucchi, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>62</sup> Cit. in N. Trentini, *op. cit.*, p. 218.

Allo stesso modo nel sogno di Ovidio si verifica un cortocircuito tra diverse *Metamorfosi* della storia letteraria. Alle *Metamorfosi* di Ovidio rimanda il modulo della trasformazione per volontà degli dèi, ma la degradazione in insetto richiama piuttosto la *Metamorfosi* novecentesca di Kafka. Si riscontrano, infatti, indubbi echi confrontando alcuni passi dei due testi:

Lui cercava di tenersi in piedi, ma le sue esili zampe non riuscivano a reggere il peso delle ali, così che era obbligato ogni tanto a reclinarsi sui cuscini, con le zampe che sgambettavano in aria.<sup>63</sup>

Gli sarebbero state necessarie braccia e mani per alzarsi; e invece non possedeva altro che tutte quelle gambette che si agitavano senza tregua nei modi più svariati e che per di più egli non riusciva a controllare.<sup>64</sup>

In maniera analoga il sogno di Cecco Angiolieri interpola *S'i' fosse foco, ardere' il mondo* con le *Metamorfosi* di Apuleio, il cui sogno giustappunto precede quello di Cecco Angiolieri. Quello che nel testo alluso era un gioco di comico scambio delle parti, la cui comicità stava proprio, dopo le ipotesi impossibili di incarnare tutta la realtà naturale e sociale, nel trasformare in impossibile l'ultimo assolutamente realizzabile desiderio di avere per sé solo belle donne, si converte qui in una parabola decadente di reale trasformazione di un «poeta e bestemmiatore» in un gatto a cui dei ragazzini danno fuoco, spingendo così Cecco nelle mani del padre da cui supplica di aver salva la vita.<sup>65</sup> Per una tale concezione di metamorfosi il sogno di Cecco si mostra debitore più di Apuleio che del sonetto originale. Si confrontino, a questo proposito, i seguenti estratti:

Cecco Angiolieri sentì uno strano brivido in tutto il corpo, cominciò a rattrappirsi e a rimpicciolirsi, vide che le membra gli si stavano ricoprendo di pelo nero, si accorse che una lunga

---

<sup>63</sup> A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 19.

<sup>64</sup> F. Kafka, *La metamorfosi*, in Id., *I racconti*, Milano, Fabbri Editori, 1996, p. 76. L'edizione citata è puramente esemplificativa.

<sup>65</sup> Si ha qui una citazione argutamente ribaltata: se nella versione originale Cecco affermava «S'i' fosse morte, andarei da mio padre; / s'i' fosse vita, fuggirei da lui», ora il poeta è costretto a implorare al padre di salvargli la vita. Cito il sonetto di Cecco Angiolieri dall'edizione C. Angiolieri, *Le rime*, a cura di A. Lanza, Roma, Archivio Guido Izzì, 1990, p. 163.

coda gli spuntava fra le gambe e cercò di urlare, ma invece di un urlo dalla bocca gli uscì un miagolio spaventoso e lui (...) si accorse di essere diventato un gatto.<sup>66</sup>

I miei peli (...) cominciano a farsi più spessi e si mutano in setole, e la mia pelle morbida si indurisce in cuoio, e all'estremità delle mani si perde la divisione e tutte le dita si contraggono in unico zoccolo, e dalla fine della mia spina dorsale viene fuori una lunga coda. (...) Mi vidi trasformato (...) in asino.<sup>67</sup>

Nella dimensione altra del sogno la letteratura, dunque, viene a costituirsi come un ecosistema in cui ciascun elemento non può che concepirsi come parte di un insieme di vettori interagenti non in una sola linea di sviluppo lineare, consequenziale, cronologica, ma secondo ogni possibile direzione. Proprio per questo può accadere che l'autore che sta sognando ciò che sarà all'origine della propria opera finisca per incontrare già nel sogno degli esemplari delle proprie future opere:

In mezzo alla stanza c'era un forziere d'argento. Robert Louis Stevenson lo spalancò e vide che dentro c'era un libro. Era un libro che parlava di un'isola, di viaggi, di avventure, di un bambino e di pirati; e sul libro c'era scritto il suo nome. Allora uscì dalla grotta, (...) poi si stese sull'erba e aprì il libro alla prima pagina. Sapeva che sarebbe rimasto lì, su quella vetta, a leggere quel libro.<sup>68</sup>

Una gran folla premeva all'ingresso, e vicino alla biglietteria un grande manifesto dai colori sgargianti annunciava lo spettacolo della serata, un can-can. Il manifesto riproduceva una ballerina che tenendo sollevate le gonne danzava sul proscenio, proprio di fronte alle lampade a gas. Henri de Toulouse-Lautrec si compiacque, perché quel manifesto lo aveva dipinto lui.<sup>69</sup>

Gli artisti nel sogno dei loro sogni non si limitano, però, a diventare paradossalmente ignari fruitori della propria opera, ma possono anche viverla, possono cioè vedersi trasformati da autori in personaggi. Non a caso tra i sognatori sono presenti anche pittori: essi danno plastica evidenza a tale procedimento, forniscono il referente visivo per poter comprendere l'operazione stilistica che si conduce in tutti gli altri sogni, che in maggioranza, invece, coinvolgono letterati. Nei sogni di alcuni grandi pittori

---

<sup>66</sup> A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 27.

<sup>67</sup> Apuleio, *Le metamorfosi*, a cura di L. Nicolini, Milano, BUR, 2005, pp. 245-247. L'edizione citata è puramente esemplificativa.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 62.

acquista lampante evidenza la volontà di una ricostruzione narrativa delle loro più grandi opere che ponga gli autori all'interno della loro stessa creazione come personaggi. Eloquentemente è il sogno di Caravaggio:

Sognò che Dio lo visitava. Dio lo visitava attraverso il Cristo, e puntava il dito su di lui. Michelangelo era in una taverna, e stava giocando di denaro. I suoi compagni erano dei furfanti, e qualcuno era ubriaco. E lui, lui non era Michelangelo Merisi, il pittore celebre, ma un avventore qualsiasi, un malandrino. (...) Michelangelo Merisi abbassò la testa e guardò il denaro sul tavolo. (...) Il Cristo si avvicinò e gli toccò un braccio. Io ti ho fatto pittore, disse, e da te voglio un dipinto (...). Michelangelo (...) chiese: quale dipinto?

La visita che ti ho fatto stasera nella taverna, solo che tu sarai Matteo.<sup>70</sup>

Il Cristo, che è personaggio nel dipinto,<sup>71</sup> diventa nel sogno l'autore, mentre l'autore è contemporaneamente autore del sogno e personaggio del proprio quadro, così come, con un livello di schizofrenia ancora maggiore, nel finale del sogno successivo, quello di Francisco Goya, l'autore attraversa in sogno come personaggio alcune delle sue più celebri opere, fino alla sommersione finale in un proprio autoritratto, in cui, come in un incubo, non è più possibile distinguere lui come autore, lui come personaggio che rivendica un ruolo da autore sognando e lui che come personaggio vive l'opera:

Apparve un uomo. Era un vecchio grasso, con la faccia bolsa e infelice.

Chi sei?, gli chiese Francisco Goya y Lucientes.

L'uomo fece un sorriso stanco e disse: sono Francisco Goya y Lucientes, contro di me non potrai nulla.<sup>72</sup>

Alla narrativizzazione fino al paradosso del linguaggio pittorico si sostituisce nei sogni dei letterati la ripresa di tessere formali tratte dalle loro opere letterarie più celebri. Gli autori, infatti, nella dimensione onirica non solo vengono a trovarsi in contesti creati dalla loro letteratura e a incontrare i propri personaggi senza peraltro riconoscersene i creatori al punto di finire per essere personaggi tra i propri personaggi,<sup>73</sup> ma

---

<sup>70</sup> *Ivi*, pp. 37-38.

<sup>71</sup> Si tratta ovviamente della celebre *Vocazione di San Matteo* dipinta da Caravaggio per la Cappella Contarelli: per una prima introduzione cfr. G. Dorfles et al., *op. cit.*, pp. 400-401.

<sup>72</sup> A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 40.

<sup>73</sup> Cfr. *ivi*, pp. 24: «Sono Lucio, disse non mi riconosci? / Quale Lucio?, chiese Apuleio. / Il tuo Lucio, disse l'asino, quello delle tue avventure, il tuo amico Lucio».

soprattutto, loro autori, si trovano a vivere, e quindi in un certo senso a subire, i propri stilemi letterari. Il sogno di Collodi è un buon esempio di tale situazione. Si confronti questo passo del sogno con le *Avventure di Pinocchio*:

All'improvviso, vide il mostro. Era un enorme pesce-cane con le fauci spalancate che lo guatava, che lo studiava, che lo aspettava. Collodi cercò di azionare il timone, ma (...) ormai era diventato inservibile. E così si rassegnò a filare dritto verso le fauci del mostro (...). Come era buio, nella pancia del mostro! (...) Collodi andò sguazzando nell'acqua bassa. Lontano vide un lumicino, un timido chiarore che lo invitava. Vi si diresse. (...) Il chiarore si avvicinò e Collodi scorse un tavolo. Attorno al tavolo stavano sedute due persone, una donna e un bambino. Collodi avanzò timidamente, e vide che la donna aveva i capelli turchini e il bambino un cappello fatto di mollica di pane. Fece una corsa, e li abbracciò.<sup>74</sup>

Quand'ecco uscir fuori dell'acqua e venirgli incontro un'orribile testa di mostro marino, con la bocca spalancata come una voragine. (...) Quel mostro marino era né più né meno quel gigantesco Pesce-cane ricordato più volte in questa storia. Cercò di (...) fuggire. (...) Ma oramai era tardi! Il mostro lo aveva raggiunto. Il mostro (...) si bevve il povero burattino. (...) Pinocchio (...) si mosse brancolando in mezzo a quel bujo, e camminando a tastoni dentro il corpo del Pesce-cane, si avviò un passo dietro l'altro verso quel piccolo chiarore che vedeva baluginare lontano lontano. E nel camminare sentì che i suoi piedi sguazzavano in una pozzanghera d'acqua grassa e sdruciolona (...). E più andava avanti, e più il chiarore si faceva rilucente e distinto: finché, cammina cammina, alla fine arrivò: e quando fu arrivato (...) trovò una piccola tavola apparecchiata, con sopra una candela accesa infilata in una bottiglia di cristallo verde, e seduto a tavola un vecchietto tutto bianco. (...) Spalancando le braccia e gettandosi al collo del vecchietto, cominciò a urlare.<sup>75</sup>

L'accostamento del sogno immaginato da Tabucchi al testo originale di Collodi mostra una riscrittura che denota chiari echi testuali al fine di rendere Collodi, diventato già a un primo livello personaggio dell'opera di Tabucchi ma pur sempre ancora autore del proprio sogno, personaggio di un episodio delle proprie *Avventure* e, quindi, tanto finzionale quanto il Pinocchio di cui prende il posto assumendone le movenze. Nella dimensione onirica che struttura *Sogni di sogni* non sono solo i testi a metamorfosizzarsi l'uno nell'altro, ma anche gli autori rispetto alle proprie creazioni,

---

<sup>74</sup> Ivi, pp. 47-49.

<sup>75</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, BUR, 2011, pp. 195-196.199-200. L'edizione citata è puramente esemplificativa.

ai propri personaggi. Così Leopardi può sognare di essere un pastore che parla al proprio gregge di pecore<sup>76</sup> o Rabelais può immaginare di essere invitato a partecipare a uno dei tanti banchetti pantagruelici che popolano le proprie opere sui giganti immaginari Gargantua e Pantagruel.<sup>77</sup> Lo scavalco della barriera di separazione tra autore e opera può avvenire proprio perché alla fine entrambi, sia i personaggi sia i loro creatori, sono ora allo stesso modo personaggi nel sogno di sogni di Tabucchi: gli autori stessi adesso sono letteratura. Perciò può capitare di incontrare anche Leopardi sognare di essere quasi una sorta di commensale dei banchetti di Gargantua e Pantagruel,<sup>78</sup> e può succedere che Pessoa vada a trovare i propri eteronimi.<sup>79</sup>

Per comprendere, dunque, l'operazione di *Sogni di sogni* bisogna tenere presente la sua dimensione particolare, che è quella di un onirismo che ambisce a rappresentare lo statuto peculiare della letteratura, un altrove accessibile a ogni letterato, un luogo in cui ciascun autore può trovare tanto i propri personaggi quanto quelli degli altri e i loro creatori stessi, in quanto tutti parte del medesimo grande sistema letterario. Il risultato è stato efficacemente descritto dal critico Pezzin con queste parole:

È un gioco di testi letterari sovrapposti, imposti, negati, e fatti affiorare infine come relitti della scrittura individuata come unicum di finzione totale, che non ha distinzioni di autori e testi, un gioco di immagini nate e morte che agisce all'infinito. (...) Queste biografie immaginarie (...) sono testi che colludono con testi, producendo un iper-testo, una letteratura metatestuale, (...) ipotizzando una sorta di macrotesto universale.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Chiaro riferimento al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 105-132, in particolare ai versi: «Se tu parlar sapessi, io chiederei: / dimmi: perché giacendo / a bell'agio, ozioso, / s'appaga ogni animale; / me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?». Cito dall'edizione G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 1997, pp. 163-164.

<sup>77</sup> «Il racconto [di Tabucchi è] l'elenco delle portate con cui l'oste soddisfa il gusto di Rabelais e del suo personaggio (di Pantagruel e del suo autore, se si preferisce, in un gioco di specchi molto pessoano e, perché no?, molto pirandelliano)»: A. Pagni, *La parola e il suo rovescio. Commento al testo*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 11, 1992, p. 74.

<sup>78</sup> Cfr. A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 44: «Leopardi si mise a guardare (...), indeciso su cosa scegliere. In prima fila c'erano le torte, di tutti i colori e di tutte le dimensioni: torte verdi di pistacchio, torte vermiglie di lamponi, torte gialle di limone, torte rosa di fragola. Poi c'erano i marzapane, in forme buffe o appetitose: fatti a mela e ad arancia, fatti a ciliegia, o in forma di animali. E infine venivano gli zabaioni, cremosi e densi, con una mandorla sopra».

<sup>79</sup> Cfr. A. Tabucchi, *op. cit.*, pp. 64-67. Gli eteronimi sono le diverse individualità poetiche che Pessoa immaginava autrici delle proprie opere: non si tratta, cioè, solo di pseudonimi sotto i quali pubblicava determinati testi, ma di identità che venivano concepite dal poeta portoghese come dotate di personalità biografica e artistica autonome dalla sua.

<sup>80</sup> C. Pezzin, *op. cit.*, p. 88-89.

La concezione del sogno in rapporto all'atto letterario conduce, quindi, a una strutturazione dell'opera di Tabucchi per cui ogni sogno non è concepito tanto come sviluppo di un racconto in sé autonomo, anzi si può dire addirittura che non è possibile un livello d'interpretazione puramente letterale del racconto di ciascun sogno, cioè non lo si può comprendere senza effettuare un collegamento con le opere letterarie che vi vengono alluse, in quanto tale rimando è la sostanza di ognuno di questi sogni.<sup>81</sup> *Sogni di sogni* viene a costruirsi, dunque, come un aggregato di una pluralità di testi pittorici e letterari, presentati attraverso la finzione del racconto di sogni immaginati per gli autori di tali opere. L'ipertesto che in tal modo viene a delinearsi racchiude così al proprio interno una sorta di biblioteca letteraria, o meglio un percorso all'interno della grande produzione artistica occidentale riconducibile alla presenza del sognatore dei sognatori letterari.<sup>82</sup> Nives Trentini ha tracciato in questi termini la linea di sviluppo disegnata dall'opera:

Seguendo il filo del labirinto forse è pensabile tracciarne una mappa letteraria che dall'entrata (Dedalo) si addentra progressivamente verso il Novecento con la figura mediana di Pessoa e quella conclusiva di Freud. La scelta di Pessoa come autore intermedio non è legittimata solo dall'attenzione di Tabucchi per lo scrittore (...) Chi meglio del poeta portoghese e della sua eteronimia poteva rappresentare le ramificazioni mentali di questo dedalo chiamato letteratura? (...) Labirinti mentali, viaggi all'interno della letteratura a noi più vicina e più lontana, equivalenza fra arte/vita e sogno/biografia, chi meglio di Freud e di Pessoa, non dimenticando certo gli altri sognatori, poteva rappresentare l'indirizzo di un nuovo modo di scrivere e di porsi problematicamente e criticamente nei confronti di una narrativa che rispecchia la molteplicità dell'essere moderno, l'esistenza di una realtà plurima non più esauribile in un unico visibile, ma bisognosa di una dialettica continua tra apparenza e esistenza, sogno e realtà.<sup>83</sup>

L'operazione di *Sogni di sogni* rivela, dunque, delineando una traiettoria di autori all'interno della quale si inserisce l'autore degli autori, un'inevitabile dialettica con diverse nozioni della tradizione, come è stato sottolineato da Storchi:

---

<sup>81</sup> Cfr. M. Bertone, *Tabucchi sognatore*, in "Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura", 13, 1993, p. 159: «Si può (...) sostenere che *Sogni di sogni* è davvero un libro che si può concretamente esporre a numerose fasce di decifrazione? Crediamo di sì, a patto di dichiarare preventivamente inabile quella letterale».

<sup>82</sup> Cfr. *ivi*, p. 161: «Non dimentichiamolo, l'unico, autentico "sognatore" del libro è chi lo scrive, ovvero chi vorrebbe sognare i sogni di un altro».

<sup>83</sup> N. Trentini, *op. cit.*, pp. 216-217.

Tale atteggiamento, che oscilla fra un'idea di tradizione di matrice quasi eliotiana e una nozione di appropriazione «non ansiosa» che può considerarsi tipicamente postmoderna, si esprime come desiderio di compiere un'operazione ermeneutica di estrapolazione del contenuto di un discorso (e l'appello iniziale al lettore ci sembra significativo a questo riguardo, in quanto la presenza del lettore immediatamente richiama l'attenzione all'operazione di lettura/interpretazione) e la volontà di attuare il proprio inserimento – in quanto autore-interprete – in una tradizione (dopotutto, l'autore stesso si identifica come «postero»).<sup>84</sup>

Lo schermo del sogno attraverso cui si dispiega la propria opera nella mente dell'autore agisce prima ancora che sugli autori rappresentati nella finzione di *Sogni di sogni*, sull'unico vero autore che li sogna: la sua opera si realizza, appunto, appropriandosi di ogni sogno e trasformandolo nel proprio grande sogno, che è quello di veder sognare i maggiori personaggi della cultura occidentale. Così in Tabucchi agisce sia un rapporto con la tradizione di tipo modernistico, per cui il suo inserirsi all'interno del sistema letterario altera le relazioni e le proporzioni tra le opere già esistenti, sia una visione postmoderna in cui la novità si esplica nell'utilizzare proprio le opere esistenti in una modalità nuova che le trasforma e deforma. Il «romanzo plurimo» di Tabucchi si realizza esattamente a questo livello: esso è inestricabilmente legato a una pluralità di testi che vengono allusi, ripresi e in ultima analisi riscritti, a costituire una nuova opera, che non è perciò formata da una serie di racconti di sogni in cui il rimando ad ulteriori opere sarebbe secondario, e nemmeno al contrario semplicemente da una raccolta di fonti, ma viene costruita piuttosto attraverso una dimensione onirica che rivela dipinti, sonetti, poemi e soprattutto romanzi condensati nello spazio di un racconto.

---

<sup>84</sup> S. Storchi, *op. cit.*, p. 165.

# Bibliografia

## Opere di riferimento

Bontempelli M., *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*, in Id., *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Arnoldo Mondadori, 1978.

Calvino I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992.

Manganelli G., *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, BUR, 1980.

Pomilio M., *Il quinto evangelio*, Milano, Rusconi, 1975.

Tabucchi A., *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992.

## Testi letterari

Angiolieri C., *Le rime*, a cura di A. Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.

Anonimo, *Storia di fra Michele minorita come fu arso in Firenze nel 1389 con documenti risguardanti i fraticelli della povera vita. Testi inediti del buon secolo di nostra lingua*, a cura di F. Zambrini, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1864.

Apuleio, *Le metamorfosi*, a cura di L. Nicolini, Milano, BUR, 2005.

Borges J. L., *La biblioteca di Babele*, in Id., *Finzioni. La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1967.

- , *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Finzioni. La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1967.

Collodi C., *Le avventure di Pinocchio*, Milano, BUR, 2011.

Kafka F., *La metamorfosi*, in Id., *I racconti*, Milano, Fabbri Editori, 1996.

Leopardi G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 1997.

Map W., *Svaghi di corte. Volume primo*, a cura di F. Latella, Parma, Pratiche, 1990.

### **Saggi critici**

Airoldi Namer F., *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979.

Alberigo G., *Introduzione*, in G. Alberigo (a cura di), *Decisioni dei concili ecumenici*, Torino, Utet, 1978.

Bachtin M., *Epos e romanzo*, in V. Strada (a cura di), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976.

Baldacci L., *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967.

- , *Prefazione*, in M. Bontempelli, *La vita intensa. La vita operosa*, Milano, Mondadori, 1961.

Ballerio S., *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013.

Barengli M., *Narrazione*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, Milano, Marcos y Marcos, 2006.

- , *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007.

Barengli M. e Falcetto B., *Cronologia*, in I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994.

Beaudouin V., *Incontro tra due iper-romanzi: Se una notte d'inverno un viaggiatore e i Voyage d'hiver*, in R. Aragona (a cura di), *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, San Cesareo di Lecce, Manni, 2008.

Belpoliti M., *Ping pong Calvino-Manganelli, Manganelli-Calvino*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.

- Bertone G., *Il castello della scrittura*, in Id., *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.
- Bertone M., *Tabucchi sognatore*, in “Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura”, 13, 1993.
- Bo C., *Bontempelli*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica*, Milano, Rizzoli, 1994.
- , *Il quinto evangelio di Pomilio*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Bonsaver G., *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia, 1995.
- Borelli M., *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne, 2009.
- Borsellino N., *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1991.
- Brioschi F., *Il postmoderno e la lingua della tribù*, in V. Spinazzola (a cura di), “Tirature ‘04”, Milano, Fondazione Mondadori – Saggiatore, 2004.
- Calvino I., *Comment j’ai écrit un de mes livres*, in “Nuova corrente”, 99, 1987.
- , *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.
  - , *Presentazione [Se una notte d’inverno un narratore]*, in Id., *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994.
  - , *Introduzione*, in G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1995.
- Cappello G., *Invito alla lettura di Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1986.
- Castelli F., *Elementi teologici nel Quinto evangelio*, in Comunità di San Leolino (a cura di), *Mario Pomilio. Pellegrino dell’Assoluto*, Firenze, Feeria, 2010.
- Cecchi E., *Massimo Bontempelli*, in E. Cecchi e N. Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Forlì, Garzanti, 1969.
- Cesarani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Chatman S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Saggiatore, 2003.
- Chiurazzi G., *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Cianci G., *Modernismo/modernismi*, in Id. (a cura di), *Modernismo/modernismi. Dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

- Corti M., *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Id., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture simboliche*, Torino, Einaudi, 1978.
- , *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, Milano, Marcos y Marcos, 2006.
- De Ruggiero G., *Storia della filosofia – Parte III. Rinascimento, riforma, controriforma*, vol. II, Bari, Laterza, 1937.
- Di Biase C., *Lettura di Mario Pomilio. Antologia e storia della critica*, Milano, Massimo, 1980.
- , *Mario Pomilio. L'assoluto nella storia*, Napoli, Federico & Ardia, 1992.
- Di Fazio Alberti M., *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, Parma, Pratiche, 1994.
- Di Nicola L., *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Roma, Università degli studi di Roma "La Sapienza". Dipartimento di studi filologici linguistici e letterari, 2001.
- Dorfles G. et al., *Storia dell'arte*, vol. II, *Dal Quattrocento al Settecento*, Bergamo, Atlas, 2005.
- , *Storia dell'arte*, vol. IV, *Novecento e oltre*, Bergamo, Atlas, 2005.
- Eco U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2013.
- Ejchenbaum B., *Teoria della prosa*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.
- Falcetto B., *Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992.
- Ferretti G. C., *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Pietro Manni, 1997.
- Ferroni G., *Il Vangelo senza fine: Il Quinto Evangelio di Mario Pomilio*, in "Rivista Internazionale di Teologia e Cultura. Communio", 179, 2001.
- Fontanella L., *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997.
- Francioso M., *Il discorso sul postmoderno in Italia*, in L. Rorato e S. Storchi (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2002.
- Franzen A., *Breve storia della Chiesa*, Brescia, Queriniana, 2007.

- Fusillo M., *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Gaglianone P. e Cassini M., *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Roma, Omicron, 1995.
- Garboli C., *Come sei lettrice?*, in "Paragone", 366, 1980.
- Genette G., *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.
- , *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
  - , *Il complesso di Narciso*, in Id., *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1988.
  - , *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
  - , *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Gioanola E., *Massimo Bontempelli*, in G. Mariani e M. Petrucciani, *Letteratura Italiana Contemporanea*, vol. II, Roma, Lucarini, 1980.
- Giovanardi S., *Cento brevi romanzi fiume*, in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Giovannetti P., «Faccio delle cose coi libri». *Calvino vs anni Settanta*, in "Enthymema", VII, 2012.
- González C. F., *Il gioco del labirinto. Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Lanciano, Carabba, 2009.
- Guglielmi A., *Il piacere delle letteratura. Prosa italiana dagli anni 70 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Guglielmi G., *Microromanzo e motto di spirito*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.
- , *Un romanzo-manifesto*, in Id., *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986.
  - , *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Iser W., *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in R. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.
- Italia P., *Nota al testo*, in G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1995.
- Jakobson R., *Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972.

- Krysinski W., *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003.
- Lacarra M. J., *Strutture e tecniche della narrativa castigliana. L'inserimento dei racconti*, in M. Picone (a cura di), *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Lavagetto M., *Per l'identità di uno scrittore d'apocrifi*, in "Paragone", 366, 1980.
- Lazzarin S., Centuria. *Le sorti del fantastico nel Novecento*, in "Studi novecenteschi. Rivista di storia delle letteratura italiana contemporanea", 53, 1997.
- Lucente G. L., *Un'intervista con Italo Calvino*, in "Nuova corrente", 100, 1987.
- Maffeo P., *Scrittura e struttura nel Quinto evangelio*, in Comunità di San Leolino (a cura di), *Mario Pomilio. Pellegrino dell'Assoluto*, Firenze, Feeria, 2010.
- Mascia Galateria M., *Dieci romanzi per i posteri*, in M. Bontempelli, *La vita intensa*, Milano, SE, 1987.
- , *Tipologia del racconto d'amore nella narrativa di Massimo Bontempelli*, in C. Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Mauries P., *L'hilarotragedia di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Mazza A., *Mario Pomilio*, in A.A.V.V., *Scrittori italiani. Mario Pomilio, Mario Soldati, Mario Tobino, David Maria Turolfo, Marcello Venturi*, Milano, Letture, 1992.
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Mezzadri L. e Vismara P., *La Chiesa tra Rinascimento e Illuminismo*, Roma, Città Nuova, 2006.
- Milanini C., *La rivincita del lettore: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.
- , *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992.
- Musarra-Schroeder U., *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Neri L., *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012.
- Pagano S., *I documenti vaticani del processo di Galileo Galilei (1611-1741)*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009.

- Pagetti C., *Letteratura e nuove scienze: da Darwin a Freud*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.
- Paghi A., *La parola e il suo rovescio. Commento al testo*, in "Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura", 11, 1992.
- Palandri E., *Il postmodernismo tra libertà e storia*, in L. Rorato e S. Storchi (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2002.
- Pedullà W., *Il paradigma della modernità*, in "Il Caffè illustrato. Bimestrale di parole e immagini", 19-20, 2004.
- Pezzin C., *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna, Cierre, 2000.
- Piazza I., *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Unicopli, 2009.
- Pomilio M., *Preistoria di un romanzo*, Napoli, Guida, 1980.
- Prada M., *Scrittura e comunicazione. Guida alla redazione di testi professionali*, vol. I, *Comunicazione – Testo – Varietà di lingua*, Milano, LED, 2003.
- Pulce G., *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- Raboni G., *Postfazione*, in I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994.
- Rasy E., *Dica Sessantatré*, in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Rosa G., *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Fondazione Mondadori – Saggiatore, 2008.
- Schulz-Buschhaus U., *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul «moderno» e sul «postmoderno»*, in Id., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999.
- , *Livelli di stile e sistema dei generi letterari*, in Id., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999.
- Scrivano R., *Introduzione*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, a cura di N. Trotta, Milano, Bompiani, 2000.
- Segre C., *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in "Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria", 39-40, 1979.
- Spinazzola V., *Dopo l'avanguardia*, Ancona, Transeuropa, 1989.

- , *Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- , *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore, 2001.
- , *L'egemonia del romanzo*, Milano, Fondazione Mondadori – Saggiatore, 2007.

Splendore P., *Il ritorno del narratore. Voci e strategie del romanzo inglese contemporaneo*, Parma, Pratiche, 1991.

Storchi S., *Sogni di sogni di Antonio Tabucchi: strategie della metanarrazione tra tradizione e postmoderno*, in L. Rorato e S. Storchi (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2002.

Surdich L., «*Il principio della letteratura. Raccontare il sogno di un altro*». *Forma e sostanza dei sogni nella narrativa di Tabucchi*, in A. Dolfi (a cura di), *I 'Notturmi' di Tabucchi. Atti di Seminario: Firenze, 12-13 maggio 2008*, Roma, Bulzoni, 2008.

Tempesti F., *Massimo Bontempelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

Testi M., *Il romanzo al passato. Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei*, Roma, Bulzoni, 1992.

Tomasevskij B., *La costruzione dell'intreccio*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.

Tomassini G. B., *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990.

Trentini N., *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003.

Trevi E., *Introduzione*, in Anonimo fiorentino, *Storia di fra' Michele Minorita*, a cura di E. Trevi, Roma, Salerno, 1991.

Trocchi A., *Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

Trotta N., *Il quinto evangelio tra testo e avantesto*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, a cura di N. Trotta, Milano, Bompiani, 2000.

- , *Bio-bibliografia di Pomilio*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, a cura di N. Trotta, Milano, Bompiani, 2000.
- , *Centuria*, in A. Stella (a cura di), *Per Giorgio Manganelli. Pavia, 28 Maggio 1992*, Varzi, Corrado e Luigi Guardamagna Editori, 1992.

Turi N., *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

- Urgnani E., *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991.
- Vazquez M. E., *Giorgio Manganelli e la letteratura senza idee*, in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Vittorini F., *Il testo narrativo*, Roma, Carocci, 2005.
- Waugh P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984.
- Zinato E. (a cura di), *Conoscere i romanzi di Calvino*, Milano, Rusconi, 1997.

## **Ringraziamenti**

Desidero ringraziare la professoressa Laura Neri, per aver accettato e seguito con grande attenzione e disponibilità l'elaborazione di questa tesi.

Un enorme ringraziamento va senza dubbio ai miei familiari, dai genitori a mio fratello alle nonne, per avermi permesso con il loro affetto e supporto di giungere a questo importante traguardo, e per tutto quello che continueranno a fare per me.

Non avrei potuto realizzare tutto questo senza l'amicizia di Niccolò, straordinario amico e guida dai tempi delle superiori ad oggi, di Francesco, impareggiabile e prezioso socio nell'avventura universitaria, e del mitico gruppo degli amici e delle amiche delle superiori.