



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

Dipartimento di
Linguistica, Letteratura e Scienze della comunicazione

Dottorato di ricerca in letteratura e filologia
Indirizzo moderno-contemporaneo
Letterature comparate

XXI Ciclo

**LA METANARRATIVA
LE TEORIE, LA STORIA, I TESTI**

S.S.D. L-FIL-LET/14

Coordinatore: Prof. Mario Dal Corso

Tutor: Prof. Stefano Tani

Dottoressa: Rossella Neri

Indice

Introduzione.....	V
-------------------	---

Capitolo I: Introduzione alla metanarrativa

1. L'illeggibilità come <i>mimesis</i> nel romanzo postmoderno.....	14
2. Il romanzo metanarrativo come autobiografia del suo autore.....	18
3. Punti di riferimento critici.....	20
4. La metanarrativa.....	25
5. Metanarrativa astorica.....	29
6. Metanarrativa modernista.....	32
7. Metanarrativa postmoderna.....	35

Capitolo II: la teoria del romanzo metanarrativo

1. La voce: il narratore e i personaggi.....	40
2. La morte dell'autore.....	43
3. L'intertestualità e la riscrittura.....	47
4. La Metalessi e la <i>mise en abyme</i>	50
5. Figura, allegoria, simulacro.....	53
6. Le teorie della ricezione, il narratario.....	58
7. L'ipertesto.....	60

Capitolo III: L'io metanarrativo e modernista

1. La metanarrativa modernista è umanista.....	66
2. Luigi Pirandello: "La tragedia di un personaggio" e "Colloqui coi personaggi".....	66
3. Massimo Bontempelli: "Romanzo di romanzi".....	69
4. Miguel de Unamuno: <i>Niebla</i>	71
5. André Gide: <i>Les faux Monnayeurs</i>	73

Capitolo III: Varianti della metanarrativa postmoderna

Premessa.....	78
1. Varianti narratologiche: Cos'è un romanzo.....	81
2. Quando l'autore diventa un personaggio.....	82
2.1 John Fowles <i>The French lieutenant's woman</i> (1969).....	82
2.2 Kurt Vonnegut <i>Slaughterhouse-Five</i> (1969).....	84
2.3 Kurt Vonnegut <i>Breakfast of Champions</i> (1973).....	85
2.4 Even Cowgirls get the blues, Tom Robbins (1976).....	86
3. Il protagonista è il lettore.....	87
4. Differenti vie per il romanzo nel romanzo.....	89
5. Dipende dai punti di vista: il nuovo poliziesco di Robbe-Grillet.....	92
5.1 Laurence Durrell <i>The Alexandria quartet</i> , (1957 – 1960).....	95
5.2 Doris Lessing <i>The golden Notebook</i> , (1962).....	96

6. L'allegoria del romanzo: "Lost in the funhouse", John Barth (1968).....	96
6.1 John Barth <i>The floating opera</i> , (1955).....	100
6.2 John Fowles <i>Mantissa</i> , (1981).....	101
6.3 David Foster Wallace "Westward the Course of Empire Takes Its Way" (1990)....	102
7. Sperimentazioni diegetiche - L'avanguardia metanarrativa.....	103
7.1 Robert Coover " <i>The babysitter</i> ", (1969) e " <i>Spanking the Maid</i> " (1982)	105
7.2 John Fowles <i>The french lieutenant's woman</i> (1969).....	107
7.3 Vladimir Nabokov <i>Pale Fire</i> (1962).....	108
7.4 Richard Brautigan <i>Trout fishing in America</i> (1967).....	110
7.5 Una particolare forma combinatoria: il tautogramma di <i>Alphabetical Africa</i> , Walter Abish (1956).....	112
8. Lettura random.....	113
8.1 Julio Cortázar <i>Rayuela</i> (1963).....	113
8.2 Nanni Balestrini <i>Tristano</i> (1963).....	114
8.3 Bryan Stanley Johnson <i>The Unfortunates – a novel in a box</i> (1969)....	115
8.4 Raymond Federman <i>Take it or leave it</i> (1976).....	115
9. La riscrittura.....	116
9.1 C.S. Lewis <i>Till we have faces: a myth retold</i> (1956).....	117
9.2 Donald Barthelme <i>Snow white</i> (1967).....	118
9.3 Jean Rhys <i>Wide Sagasso Sea</i> , (1966).....	120
9.4 Italo Calvino <i>Le città invisibili</i> (1969).....	121
9.5 John Gardner <i>Grendel</i> (1971).....	121
9.6 John Barth, <i>Chimera</i> (1972).....	122
9.7 J. M. Coetzee <i>Foe</i> (1986).....	123
9.8 John Barth <i>The sot weed factor</i> (1960).....	123
10. Il centone.....	125
<i>Conclusion</i>	127

Capitolo IV: la metanarrativa oggi

1. Il termine.....	130
2. Un genere?.....	131
3. La nuova metanarrativa.....	133
3.1 Gregory Maguire <i>Wicked, The life and times of the wicked witch of the west</i>	134
3.2 Alice Rendall, <i>The wind done gone</i>	135
3.3 La Metanarrativa di Paul Auster.....	136
4. La metanarrativa italiana contemporanea.....	139
4.1 Marco Candida, <i>La mania per l'alfabeto</i>	141
4.2 Julio Monteiro Martins, <i>Madrelingua</i>	142
4.3 Paolo Colagrande, <i>Fìdeg</i>	143
4.4 Francesco Recami, <i>Il correttore di Bozze</i>	144
4.5 Luigi Malerba, <i>Fantasmì romani</i>	145

Bibliografia

Introduzione

Questo lavoro sulla metanarrativa nasce a seguito di una tesi di laurea in stilistica italiana, in cui mi sono occupata di narratologia e in particolare del fenomeno del discorso riportato nelle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello. L'interesse per lo studio delle funzioni testuali e per le tecniche narrative, in particolare per quelle novecentesche, mi ha indotto ad avventurarmi per l'impervio sentiero della metanarrativa con l'intento di provare a fornirne uno studio che avesse come caratteristica la semplicità e una sostanziale vocazione alla tassonomia; la materia è complessa e sfuggente e per questo motivo la tassonomia qui cercata cataloga sia la storia della letteratura metanarrativa che quella della relativa teoria.

Questo lavoro ha una struttura didascalica: la scelta è stata dettata dal fatto che in Italia sono pochissimi a essersi occupati del fenomeno e a oggi non è stato pubblicato alcuno studio che faccia il punto della situazione sulla materia. Negli anni Sessanta Mauro Perniola pubblicò un saggio intitolato *Il meta romanzo*, ma a questo non fece seguito nessun'altra monografia e gli studiosi italiani si limitarono a tradurre e commentare gli importanti saggi sulla letteratura del secondo Novecento negli Stati Uniti. Nell'opera in cinque volumi dedicata alla storia del romanzo curata da Franco Moretti e pubblicata da Einaudi nel 2003 manca qualsiasi accenno alla metanarrativa, mentre nel 2007 Nicola Turi ha pubblicato un saggio dal titolo *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento* che affronta il tema solo dal punto di vista dell'italianistica.

La maggior parte dei romanzi che vengono citati in questo lavoro sono divisi secondo un criterio storico: alcuni appartengono al periodo degli anni Dieci e Venti del Novecento, in cui la metanarrativa appare soprattutto in Europa; altri invece appartengono al periodo che va dagli anni Sessanta agli anni Ottanta del Novecento, in cui la metanarrativa appare soprattutto negli Stati Uniti. Entrambi questi periodi sono attraversati da importanti movimenti rivoluzionari che hanno interessato tanto la società quanto la letteratura; la rivoluzione degli anni Sessanta e Settanta ha però caratteristiche di maggiore irriverenza nei confronti del testo che derivano da fattori teorici (tra cui soprattutto lo Strutturalismo e il Decostruzionismo), ma anche da fattori politici e sociali.

Evidentemente la natura di un lavoro sulla metanarrativa non può limitarsi a toccare solo gli aspetti di uno studio formalistico, ma deve necessariamente fare cenno al Postmoderno e quindi alle sue categorie sociali e culturali: appartengono infatti al Postmoderno i romanzi qualitativamente e quantitativamente più significativi per l'argomento. In questi tre ultimi anni ho affrontato per la prima volta l'analisi del clima culturale americano degli anni Settanta e Ottanta; provenivo infatti da una carriera universitaria che si era concentrata soprattutto sullo studio linguistico e filologico e sull'approfondimento della letteratura italiana. Del Postmoderno si è detto molto, ma una delle caratteristiche che più lo rendono incline a sviluppare una tendenza metanarrativa è il suo stato di perenne caos. Quel che della metanarrativa a mio parere è più interessante è che essa si inventa un modo per interrogarsi sul rapporto che esiste tra realtà e finzione, e quindi sul concetto di verità, arrivando alla conclusione che, se nessuna verità è

possibile, tanto vale crearsi una realtà a propria immagine e somiglianza, e tanto meglio se quel che ne esce è un attacco alla razionalità quasi completamente imperscrutabile a chiunque non sia il suo autore. In questi casi il romanzo sembra una rivincita nei confronti di una società solipsista e ineffabile e uno sberleffo a tutti coloro che sentono ancora la necessità di capire e di ritrovarsi in uno schema riconoscibile e riproducibile.

La metanarrativa è una categoria dello spirito

Per metanarrativa si intende quel processo narrativo per cui un romanzo parla di sé. In questa semplice definizione si intendono compresi i romanzi che raccontano come sono nati, quelli che parlano della storia della narrativa, quelli che raccontano di un romanziere e, più in generale, tutti quelli che manifestano un certo grado di autoconsapevolezza per quel che riguarda il narratore, i personaggi o il lettore.

La metanarrativa è una tendenza che si riscontra in tutta la storia della letteratura: una tecnica molto comune è quella del manoscritto ritrovato con i suoi celeberrimi esponenti da *Don Qijote ai Promessi sposi*, ma parimenti usata è la tecnica del romanzo nel romanzo, che prevede l'intarsio di una storia all'interno di un'altra storia fino a confondere completamente anche il lettore più attento (esempi felici ne sono *Les faux monnayeurs* di André Gide del 1926, *October light* di John Gardner del 1976, *Garden of Eden* di Ernest Hemingway pubblicato postumo nel 1986). Meno frequenti ma altrettanto incisivi sono quei racconti stravaganti scritti utilizzando tecniche grafiche eclatanti (il capostipite di questa tendenza è sicuramente *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, scritto e pubblicato dal 1760 al 1767). La metanarrativa prevede anche quei romanzi scritti utilizzando giochi linguistici particolarmente significativi che a partire dalle sperimentazioni avanguardistiche del gruppo Ou.li.po negli anni Sessanta arrivano all'estenuante *Alphabetical Africa* di Walter Abish (1974) o all'*Horcynus Orca* (1975) di Stefano D'Arrigo.

Metanarrativa è dunque un nome generico, capace di inglobare tecniche, spunti e finalità molto differenti tra loro il cui tratto saliente resta però la riflessione, intesa in senso letterale, dell'opera d'arte su se stessa. Si tratta di un'operazione il più delle volte meramente cerebrale, tutta spostata dalla parte del lettore e creata per solleticarne l'ego: egli decifrandola raggiunge una meta e si sente felicemente ammesso a partecipare del mistero di quel testo; infatti uno dei tratti salienti di questa tecnica narrativa è proprio quello di appagare la necessità di divertimento colto. Questo rende la metanarrativa la tecnica principe di un periodo barocco, che per definizione è un periodo in cui il rigore della conoscenza cede il passo all'autoconsapevolezza.

Le finalità della metanarrativa, quelle che competono solo al suo autore, possono essere le più disparate: dalla denuncia sociale al semplice *divertissement* colto; ma questo è vero per qualsiasi tipo di arte. La metanarrativa è dunque, come l'età barocca, una fase ciclica dell'evoluzione del sapere umano e come tale può esistere sempre. A questo proposito mi sembra interessante citare qui alcuni testi che non saranno analizzati nelle pagine successive perché fanno parte di

quell'universo di testi che si situa a margine del romanzo e che non partecipano di quelle caratteristiche che rendono un'opera ascrivibile al genere.

Il primo è un classico del fumetto: *Era una notte buia e tempestosa (Snoopy and "It was a dark and stormy night")* pubblicato negli Stati Uniti nel 1971 e tradotto e stampato in Italia da Baldini&Castoldi nel 2001. L'incipit "It was a dark stormy night" è, come è noto, una brillante intuizione di Charles Schulz che funziona quasi come un "C'era una volta" postmoderno; molte strisce dei *Peanuts* si intitolano in questo modo, ma da una di queste ne è stato tratto un romanzo, una spassosa raccolta di molti stratagemmi metanarrativi inseriti nel contesto straniante del fumetto. Snoopy decide di scrivere un romanzo e, con l'atteggiamento corrucciato che appartiene al 'grande scrittore' che sta per diventare, si accinge a scrivere una storia che risulta l'insieme complicato e insensato di tutti i *τοποι* letterari più logori della storia della narrativa. "Era una notte buia e tempestosa" è solo il banalissimo *incipit* di questo farraginoso e trito racconto, ma nella striscia di Snoopy assume una veste di tutt'altro spessore diventando l'oggetto di un divertimento tanto raffinato quanto spassoso in forma di riscrittura-parodia di un *feuilleton* ottocentesco. Come se non bastasse questo romanzo viene spedito all'editore che risponde positivamente e dà il testo alle stampe. In questo modo all'interno del libro pubblicato da Baldini&Castoldi leggiamo per la seconda volta il romanzo di Snoopy nella veste grafica che gli ha fornito l'editore, corredato anche dai contenuti della quarta di copertina: una recensione al testo e la biografia dello scrittore. In questa striscia di Snoopy risiede la dimostrazione di come la metanarrativa non sia solo quella tecnica virtuosistica e fastidiosamente cerebrale che ha costituito una moda letteraria nel secondo novecento, ma si configuri piuttosto facilmente anche come un atteggiamento parodistico, semplice da comprendere e con un effetto ironico immediato e godibile.

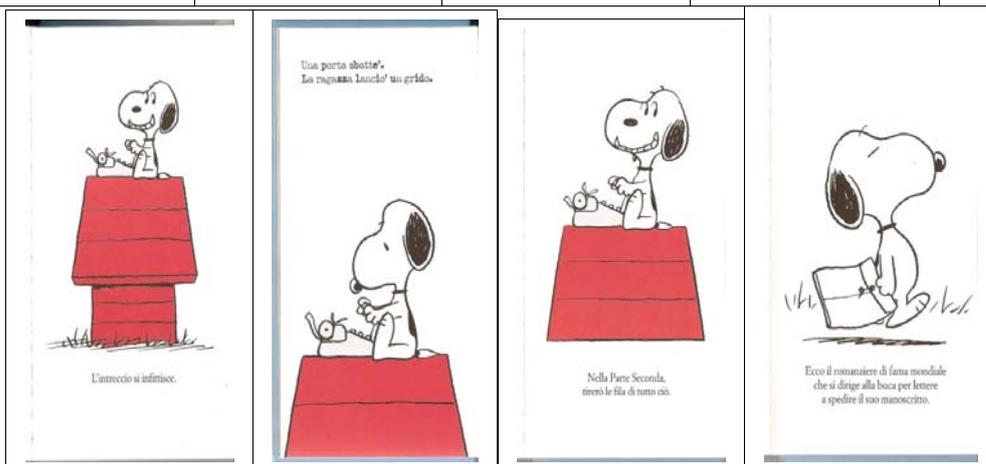
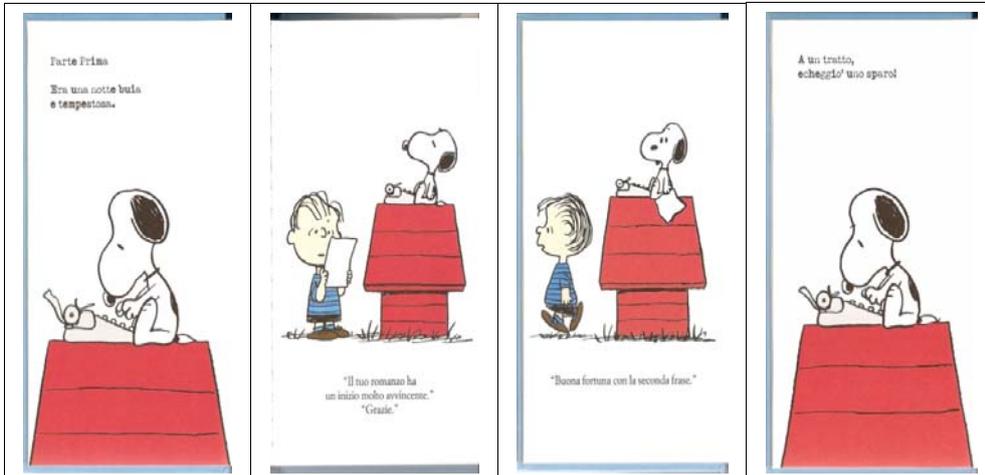
L'altra operazione metanarrativa di cui mi sembra interessante dar conto qui è quella di Antonella Ottolina, giornalista e scrittrice che nel 2007 inventa la "poesia dorsale", un nome altisonante per designare l'operazione per cui i versi di una poesia sono composti dalle frasi contenute nel dorso di libri impilati sullo scaffale di una biblioteca: insomma un libro che denuncia il difetto di una contemporaneità dove i libri sono troppi. Nella prefazione si legge: «tutti i volumi – parecchi di loro da tempo rassegnati a un'esistenza senza scopo più alto dell'essere spostati, spolverati e guardati da lontano con un imbarazzato senso di colpa – hanno cominciato a generare, con i loro dorsi, una vertigine di frasi, versi, aforismi. E poesie.»

Una perfetta imperfezione/

La speciale normalità./

La bellezza autentica:/

Oggetti smarriti nel labirinto dell'intelligenza.





*La copertina e la quarta di copertina del libro di Snoopy inserita all'interno del testo a prova dell'avvenuta pubblicazione di “Era una notte buia e tempestosa”.

La struttura di questo lavoro

Questo lavoro è diviso in cinque capitoli più un'antologia e intende fornire un'immagine della metanarrativa da tutte le possibili angolazioni: quella della storia letteraria, quella della speculazione teorica e più precisamente linguistica, e quella testuale.

Il primo capitolo propone l'inquadramento storico dell'argomento, fornito attraversando tutti quegli studi oggi riconosciuti come i più importanti: da John Barth a Robert Scholes, da Patricia Waugh a Linda Hutcheon fino a Raymond Federman. Alcuni di questi studiosi si sono applicati nella ricerca di una definizione di metanarrativa, operazione complessa data la vastità degli elementi in campo. Una delle prime difficoltà incontrate in questo lavoro è stata legata alla necessità di fornire, con una certa precisione, gli elementi per i quali un'opera è da considerarsi metanarrativa. Spesso accade infatti che il termine metanarrativa sia usato impropriamente a indicare un qualsiasi lavoro di decostruzione della trama di un racconto. Per ovviare a questo problema si è cercato di analizzare non solo le definizioni che ne hanno dato gli studiosi, ma anche una storia della metanarrativa divisa in tre categorie. La prima è dedicata alla "metanarrativa storica", in cui si inseriscono quelle opere che hanno caratteristiche metanarrative pur non essendo legate a un movimento letterario o a un'epoca particolare. Si va dall'operazione dell'alessandrino Apollonio Rodio, che nel III sec. a. C. rivisita la tradizione epica nel suo *τα Αργοναυτικά*, al settecentesco *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* di Laurence Sterne. La seconda è intitolata alla "metanarrativa modernista", in cui si analizza prima la teoria e poi si compie un'analisi delle opere maggiori del periodo interessandosi principalmente ad autori europei e a romanzi prodotti nei primi vent'anni del Novecento. L'ultima categoria è quella che comprende la "metanarrativa postmoderna", che cataloga i saggi che si interrogano sulla genesi della metanarrativa contemporanea e i riferimenti ai principali romanzi metanarrativi della seconda metà del Novecento; tali studi sono compresi nell'arco temporale che va da "The Literature of Exhaustion" di John Barth del 1967 e "The Literature of Replenishment", dello stesso autore, pubblicato nel 1980. Uno dei concetti più fecondi di questi studi è quello della illeggibilità e incomprensibilità del testo che diventa il metodo di una nuova rappresentazione del mondo.

Il secondo capitolo si occupa di quelle intuizioni teoriche che contribuiscono alla consapevolezza dell'opera narrativa e che quindi assecondano la riflessione metanarrativa. Nel XX secolo metanarrativa ha significato sempre un intenso lavoro speculativo intorno ai problemi della rappresentazione della realtà, del rapporto tra realtà e finzione, della forma più consona da dare al testo narrativo. Nella prima stagione, situata nel pieno del Modernismo, la cifra con cui lo scrittore indagava la realtà era costituita quasi completamente dal rapporto tra autore e personaggi. Il logoramento della funzione autoriale viene espresso attraverso l'amplificazione delle funzioni testuali: il personaggio può, attraverso il testo, dialogare con il suo autore e condurre la sua storia a piacimento, mentre l'autore per poter intervenire sul suo testo deve

necessariamente dedicare al colloquio coi personaggi una buona porzione della sua giornata. La causa di una riflessione di questo tipo sulla funzione dell'autore risiede indubbiamente nel relativismo scientifico e psicologico nato in quegli anni ma anche nel dato storico per cui nella prima metà del Novecento l'autoritarismo politico e sociale induceva a una seria riflessione sui rapporti di potere o di sottomissione tra gli individui. Si ricordino a questo proposito le lunghe pagine di comunicazione coatta tra Pirandello e il dottor Fileno nella "Tragedia di un personaggio" (1915), o i tumultuosi dialoghi con tutti i suoi personaggi che Bontempelli registrò in "Romanzo dei romanzi" (1920). La vastità delle possibilità metanarrative offerte dalla seconda metà del Novecento ha invece moltissime possibili origini: si può senza dubbio segnalare la funzione che lo strutturalismo ebbe nella formulazione delle nuove idee intorno alla forma del testo e alla autorità (si ricordino "La mort de l'auteur" di Roland Barthes e "Qu'est-ce que c'est un auteur?" di Michel Foucault, entrambi pubblicati alla fine degli anni Sessanta). Ma per comprendere la genesi delle nuove forme metanarrative occorre appellarsi anche alla nuova percezione del mondo e della Storia, alla formulazione della teoria dei simulacri di Jean Baudrillard, alla sostanziale illeggibilità e irrealtà attribuita ai fenomeni (che si traduce in un'identica illeggibilità del testo), all'assoluta importanza attribuita alla comunicazione come generatrice di consenso prodottasi a partire dal secondo dopoguerra.

Il terzo capitolo si applica ad analizzare quei racconti della 'metanarrativa modernista': alcune novelle di Luigi Pirandello, un racconto tratto dalla *Vita intensa* di Massimo Bontempelli, il romanzo *Niebla* di Miguel de Unamuno e *Les faux-monnayeurs* di André Gide. In questa disamina si argomenta che il filo conduttore di queste operazioni metanarrative risiede nella responsabilità che si conferisce all'autore, paragonandolo a un genitore che, nel momento in cui crea i suoi personaggi, se ne deve occupare come se si trattasse di figli. Molto spesso invece l'autore appare dimentico della responsabilità che grava su di lui e i suoi personaggi si ribellano. Questa metanarrativa è legata al particolare periodo storico, quello degli anni Venti e Trenta del Novecento, in cui la responsabilità personale e la degenerazione dell'autorialità in autoritarismo sono problemi reali, che il testo riflette.

Il quarto capitolo costituisce la parte centrale della ricerca e si configura in una catalogazione di opere metanarrative prodotte tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Novecento. Nella seconda stagione metanarrativa i romanzi assumono le forme più varie. Questi romanzi sono divisi in tre macro categorie: 'varianti narratologiche', 'sperimentalismi formali' e 'centoni e riscritture'. La prima categoria raccoglie quelle opere che mantenendo un'impostazione ancora abbastanza tradizionale lavorano sulla loro struttura e sulle funzioni testuali (l'autore e il lettore diventano personaggi dei testi, il testo è frammentato tra diversi punti di vista, il farsi del romanzo è il tema principale della scrittura). La seconda categoria raccoglie tutte quelle operazioni che destrutturano completamente la forma tradizionale del romanzo imponendo al lettore di costruire egli stesso il proprio libro assemblando come meglio crede le parti che gli vengono proposte. La

terza categoria raccoglie quelle operazioni di riscrittura che raccontano storie note dal punto di vista di un personaggio secondario, riflettendo ogni volta su di un concetto cardine del movimento postmoderno: la realtà non è univoca, l'unico modo di rappresentarla è quello di dar conto di un maggior numero possibile di opinioni su di essa. Il tratto saliente di tutte queste rappresentazioni è quello di imporre al lettore un coinvolgimento attivo nel testo che va dalla selezione del finale più appropriato alla costruzione 'artigianale' della trama eseguita ricomponendo i brani che gli sono forniti in ordine sparso. Si è voluto vedere in questa attività del lettore un'anticipazione interessante del concetto di compartecipazione al sapere e all'informazione di tutti, nato con il *citizen journalism* e la rivoluzione del web 2.0 che ha sostituito i siti statici con innovativi sistemi di condivisione *on line* delle informazioni.

Il quinto e ultimo capitolo prova a tirare le fila del discorso sulla metanarrativa nella contemporaneità passando in rassegna alcune delle opere che hanno avuto successo (di pubblico e critica) nell'ultimo quindicennio. L'analisi sulla letteratura italiana ha preso spunto dalla raccolta degli inserti culturali dei maggiori quotidiani nazionali per catalogare quali opere fossero considerate dai recensori 'metanarrativa'. Le opere più recenti sono abbastanza scarse e si può forse decretare la fine di quel movimento che tanti testi aveva prodotto nel secolo scorso. Una delle tesi principali di tutto il lavoro è quella per cui la metanarrativa è strettamente legata a epoche storiche rivoluzionarie. La metanarrativa contemporanea è invece più individualista e sembra aver completamente rinunciato all'impegno di fornire una visione, per quanto fallace, della differenza tra il mondo reale e la *fiction*.

Capitolo I: Introduzione alla metanarrativa

1. L'illeggibilità come mimesis nel romanzo postmoderno

Molti critici e lettori – a partire da Hegel e dalla sua definizione del romanzo come epopea borghese – sostengono che la genesi della struttura romanzesca derivi dal proposito di creare la *mimesis* perfetta con il fine di avvallare una precisa visione del mondo, sorta in un determinato momento storico in seno a una determinata classe sociale. Tale proposito ha però prodotto una inevitabile quanto avvincente sequela di astuzie narratologiche, dal momento che lo stratagemma della *mimesis* si applica non rispetto alla verità - che all'uomo non è dato conoscere – ma alla instabile percezione che gli individui e le società hanno di sé.

Nel momento di massima fortuna, il romanzo ottocentesco si permette di scrutare dall'alto in basso la realtà: un narratore onnisciente, che osserva il mondo dal punto di vista di Dio, basta a conferire un'indissolubile integrità all'enunciato.

Il sisma novecentesco ha invece infranto la percezione unitaria della realtà, potenziando il punto di vista individuale a scapito della visione di un gruppo sociale. Dunque la *mimesis*, per prodursi, è costretta a entrare dentro la coscienza dell'individuo e, da questo punto di osservazione, guardare all'esterno; tale procedura mette evidentemente a nudo la faziosità della prospettiva. È con lo *stream of consciousness* che la visione unitaria viene completamente accantonata, prendendo appunto coscienza che l'individuo al suo interno nasconde delle forti contraddizioni e una vita psichica spesso scollegata dalla realtà dei fatti. Il romanzo si adegua e non solo la struttura, ma anche la lingua non si accordano più con il criterio della comunicabilità: infatti un dialogo che si sviluppa tra vari aspetti della stessa coscienza non ha bisogno di sottoporsi a una 'traduzione linguistica' per rendere il pensiero comunicabile; semplicemente questo pensiero non è fatto per essere condiviso. In realtà quindi la *mimesis* non è definibile solo con il vecchio parametro del romanzo realista ma la natura mimetica del romanzo si evolve lungo tutto il XIX secolo divenendo più sottile e complessa. Quello che può sembrare l'estremo allontanamento dalla riproduzione del reale, e che è rappresentato dallo *stream*, è invece un'intrinseca rappresentazione di ciò che l'uomo percepisce, il che è esattamente ciò che egli chiama "realtà". In sostanza, si potrebbe dire che ogniquale volta la scienza gli ha permesso un nuovo e più intenso livello di analisi della realtà (la psicanalisi ad esempio), il romanzo ha compiuto un passo avanti sulla strada del realismo. Questo procedimento ha potuto avere luogo, ripetersi ed approfondirsi solo fino a quando sono state condivise le regole attraverso le quali la medesima realtà veniva indagata.

Nel periodo che seguì le due guerre mondiali si affermò la tendenza e la pratica di uno studio sulla struttura della lingua; tale studio arrivò a denunciare l'inconcepibilità di ogni

norma, struttura o regola in base al fatto che nessuna facoltà umana è in grado di concepire il mondo e che, di conseguenza, questo stesso non può essere sottoposto ad alcuna regola, né descritto in alcun modo. I due movimenti alla base di questa elaborazione sono lo Strutturalismo e il Decostruzionismo, entrambi responsabili del netto cambiamento della visione della realtà prodottosi nella seconda metà del XX secolo e tuttora in atto. A partire dall'affermazione di questi due movimenti in poi, la realtà viene percepita dagli uomini come irrecuperabile disseminazione del senso e come inconciliabile insieme di aporie; la lingua, invece, come un sistema autonomo e unitario di segni, non necessariamente in relazione con un referente reale. Si consideri ad esempio il paradigma linguistico e letterario italiano. Dalle origini della nostra letteratura fino al XIX secolo la lingua usata dagli scrittori poggiava sulla tradizione, ovvero sull'utilizzo di un lessico ereditato dai maggiori autori della storia letteraria, assunto come unica forma adeguata all'esercizio della scrittura. La lingua inoltre si configurava nella coscienza degli scriventi come un dato essenzialmente culturale: un portato della specie che assumeva una forma particolare grazie all'elaborazione dell'intelletto e della cultura di una società. Dopo gli studi linguistici intrapresi verso la metà dell'Ottocento e fioriti nel secondo Novecento, la lingua non viene più considerata come un prodotto dell'uomo, bensì come una sua caratteristica innata, del tutto precedente all'elaborazione culturale. Un valido esempio di questa visione può essere riscontrato nella Grammatica generativo-trasformativa di Noam Chomsky, che prevede una struttura soggiacente a ogni lingua umana e preesistente all'uomo stesso, il quale si è limitato semplicemente a prenderne coscienza critica.

Generalmente gli studi novecenteschi sono di carattere formalistico: si applicano cioè alla possibilità di una descrizione del mondo e non più a comprendere la sua costituzione. Probabilmente l'odiosa imposizione delle norme da parte dei regimi totalitari e la conseguente (in ordine cronologico) divisione del mondo in due blocchi contrapposti hanno contribuito a un ripiegamento della riflessione culturale sulle leggi quali elementi svincolati da ogni rapporto con la volontà umana: la lingua – elemento adamico per eccellenza – diventa una monade impermeabile alla determinazione umana.

L'ondata decostruzionista, che segue e radicalizza lo studio formale, recide definitivamente i legami tra filosofia e metafisica. La filosofia novecentesca è essenzialmente una filosofia del linguaggio. «Tutto ciò che può essere detto si può dire chiaramente; e su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere»¹: la sentenza più conosciuta del *Tractatus logico-philosophicus* di Ludwig Wittgenstein (pubblicato per la prima volta nel 1921) esprime con

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1998, p. 23.

chiarezza questa posizione. Da tali premesse ne consegue che il linguaggio può solo permettersi di enunciare fatti, siano questi veri o falsi, e quanto alle strutture esso può applicarsi solo a se stesso. Tutto ciò che non concerne i principi della lingua è per essa stessa – e quindi anche per l'uomo – imperscrutabile. Da queste osservazioni deriva innegabilmente la constatazione del sostanziale fallimento di una qualsivoglia forma di gnoseologia umana, nonché la sensazione del mondo come un magma inarrestabile e oscuro e il conseguente arroccamento dello studio e della produzione letteraria su questi problemi².

Certamente molti scrittori presero posizione in merito a questa rivoluzione della conoscenza, sempre però partendo dall'impossibilità di un'osmosi tra l'io parlante e ciò che lo circonda: disperazione esistenziale e frammentarietà linguistica sono i cardini della nuova ideologia e della nuova letteratura sviluppatasi intorno agli anni Sessanta del Novecento. Si comprende allora come, a un cambiamento così radicale di ciò che gli uomini intendevano con il termine 'realtà', doveva seguire un cambiamento, altrettanto radicale, della struttura del genere più utilizzato dalla letteratura mondiale. Lo sperimentalismo linguistico, la combinatorietà, l'autoriflessività della letteratura degli anni fra il 1960 e il 1980, comunemente definiti come postmoderni, sono un tentativo di rendere il romanzo nuovamente mimetico, applicando la *mimesis* a una realtà che non può che essere conosciuta per contrapposizioni, lacerti, o addirittura casualità. Uno dei prodotti di questa letteratura quasi totalmente d'avanguardia è una sostanziale illeggibilità, derivata da un senso di afasia da parte degli scrittori. Viene a mancare la fiducia nelle parole: lo scrittore si accorge di essere oggetto della lingua, che lo adopera come se fosse un semplice ripetitore. Certo la nozione di 'ispirazione', per cui l'artista non è altro che un *medium* attraverso cui l'arte si produce nel mondo, non è un'idea nuova, in fondo anche il romanticismo tedesco, soprattutto con il pensiero di Novalis, aveva esposto la teoria della lingua come organismo magico che possiede lo scrittore. Quello che cambia nel mondo contemporaneo, rispetto a questa prospettiva, è la fiducia nella buona fede della suddetta ispirazione. Ai tempi delle muse greche o dello spiritualismo romantico essa era in qualche modo garantita dall'afflato divino che le si attribuiva; ora invece, troncato ogni rapporto con la metafisica, non c'è nulla che si faccia garante di una buona ispirazione. A tal proposito un romanzo molto significativo è *Mantissa* (1982) di John Fowles, in cui la musa Erato, ellenica ispiratrice della poesia amorosa, si

² Ora tuttavia i tempi sembrano essere maturi per un ulteriore cambiamento: infatti nel suo recente, breve e sferzante saggio *La letteratura in pericolo* Tzvetan Todorov formula un'accusa nei confronti della critica formalista, di cui fu traduttore e divulgatore in Europa. Il filosofo bulgaro, applicandosi al problema dell'insegnamento letterario nelle scuole, sostiene che la letteratura moderna sarebbe stata inaridita dai tecnici della materia e soffrirebbe oggi di un distacco con il mondo reale. Lo studio coatto irrigidisce la letteratura e le fa perdere la sua funzione principale: cioè quella di offrire senso alla vita degli uomini. (Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2007).

comporta come un'insopportabile *starlette* hollywoodiana intenta a esasperare il suo amante-scrittore.

Nel 1971 il critico egiziano Ihab Hassan in *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* aveva lucidamente elencato le differenze fondamentali tra Modernismo e Postmoderno; molte di queste differenze riguardano la struttura del testo. *In primis* un'affermazione vicinissima a quella di John Barth del 1967 contenuta in "The Literature of Exhaustion" per cui si sottolinea la relazione tra $\lambda\omicron\gamma\omicron\sigma$ e padronanza del testo da un lato (esercitati ancora per tutta la letteratura modernista), ed esaurimento e silenzio dall'altro (ossia il relativo parallelo Postmoderno); se il Modernismo produceva l'opera d'arte conferendole una forma precisa, nel Postmoderno regna l'anti-forma. In quel fondamentale saggio del 1971 il critico egiziano definisce in maniera assai esplicita il Modernismo "leggibile", mentre il Postmoderno sarebbe solamente "scrivibile".

Il problema dell'illeggibilità è stato altresì sollevato prepotentemente da Raymond Federman con il saggio *Surfiction* (2006), nel tentativo di denunciare il fatto che la letteratura prodottasi negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta fosse molto più facilmente criticata che letta. Federman è il critico che si fa promotore del concetto dell'illeggibilità come nuova forma di imitazione del reale, il reale di cui la cifra primaria sembra essere la complessità. Secondo Federman tutti gli altri romanzi di grande successo prodotti in questi stessi anni altro non sono che creazioni di mondi alternativi e fantastici, e risultano apprezzati proprio perché forniscono una possibilità di fuga da un mondo, esso per primo, illeggibile. Questo concetto di illeggibilità prodotto da Federmann cade però in una forte contraddizione. Il testo per essere percepito deve poter essere letto, quel che non può venire a mancare in un'opera letteraria è la sua capacità comunicativa. Il lettore, sempre nella narrativa, ma nel Postmoderno ancora più che altrove, è una funzione necessaria al testo. Se la narrativa non viene letta non ha alcuna ragione di essere mimetica. In effetti il concetto di illeggibilità non implica affatto una reale illeggibilità del testo, ma piuttosto è legata alla necessità di una maggiore applicazione al testo. Il testo assume significato proprio nell'operazione di decifrazione. Sartre nel saggio "Qu'est-ce que la littérature?" del 1946-1947 sostiene che la letteratura serve a svelare e far conoscere gli uomini ad altri uomini. L'imperativo estetico è fondamentale ma in esso deve essere implicito, a suo parere, un atteggiamento etico, e cioè la volontà di far prendere coscienza della realtà che sta al di là delle convenzioni e degli interdetti, ovvero la libertà e la responsabilità dell'individuo, la sua autonomia e i suoi diritti. Questa visione è evidentemente contraria al concetto di *ars gratia artis* che l'illeggibilità come tale può sottintendere. In realtà

tuttavia si dovrebbe considerare l'illeggibilità dei romanzi di questa stagione solo una delle implicazioni di quello 'svelamento della realtà' di cui gli scrittori volevano essere artefici.

2. *Il romanzo metanarrativo come autobiografia del suo autore*

Di illeggibilità si parla a proposito dei romanzi postmoderni, ma è soprattutto il racconto metanarrativo (lo si intende meglio se si usa l'aggettivo autoriflessivo) che è più incline a determinare una letterale involuzione sulla sua struttura e quindi anche l'illeggibilità.

La letteratura autoreferenziale nasce da un potere assoluto attribuito alla parola: essa non è più capace di riferirsi a nulla che non sia se stessa. Una delle prime opere della modernità in cui questo concetto si realizza e viene espresso a pieno è *Finnegans Wake* di James Joyce. Beckett, parlando dell'opera, affermò:

Here form his content, content is form. You complain that this stuff is non written in English. It is not written at all. It is not to be read- or rather it is not only to be read. It is to be looked and listened to. His writing is not about something; it is that something instead.³

Dopo Joyce sarà Beckett a decretare definitivamente l'esaurimento della scrittura 'di rappresentazione' e a rendere l'opera letteraria una monade impermeabile a quanto non sia vocabolo.

Eppure i romanzi metanarrativi hanno una caratteristica che va a di là dell'illeggibilità, sono quelli che utilizzano con maggiore consapevolezza le funzioni testuali primarie: la voce narrante, i personaggi, il punto di vista; quel che li rende innovativi è il modo in cui utilizzano queste funzioni

Una di queste figure, quella del narratore, è stata definitivamente analizzata da Paola Splendore nel suo saggio *Il ritorno del narratore* (1991); l'idea che sta alla base di questo studio è che con il romanzo postmoderno la figura del narratore diventa fondamentale proprio in quanto funzione mediana tra la vita reale e la finzione romanzesca. In questo libro si ripercorre il cammino del genere letterario che è venuto dopo l'epoca classica ottocentesca e che ha implicato, dopo il tentativo di sparizione della voce narrante in nome di un'assoluta oggettività, il ritorno alla figura del narratore. Il narratore postmoderno è però insieme una figura vecchia e nuova: non gli appartengono le certezze del periodo realista, eppure continua a esistere in quanto si sente la necessità di una figura di mediazione tra autore e lettore, "una

³ Samuel Beckett, "Dante... Bruno. Vico...Joyce", in *I can't go on, i'll go on* (a cura di Richard Sever), New York, Grove Press, 1976, p. 117.

figura che riprenda almeno all'apparenza il controllo del testo, ma senza far pesare la propria autorità".⁴

Nel romanzo autoriflessivo il narratore diventa una figura performativa, che interviene a piacere all'interno del suo romanzo decostruendo a volte integralmente la propria trama; si tratta di 'intrusioni stranianti'⁵ che bloccano la trama e inseriscono al suo interno commenti e insinuazioni. Il narratore più conosciuto per queste 'intrusioni stranianti' è indubbiamente quello del *Tristram Shandy*, ma facilmente se ne potrebbero riscontrare altri in gran parte dei romanzi metanarrativi. Tali intrusioni diventano stranianti per il lettore per il fatto che mettono in discussione la fiducia che egli deve necessariamente riporre nel romanzo per poterne godere. Le intrusioni stranianti giocano sullo scardinamento dei piani narrativi fingendo che il narratore non appartenga al piano narrativo della diegesi, ma appartenga invece alla realtà del mondo che condivide con il lettore. Questa incongruenza impone al lettore di pensare in maniera illogica, ovvero credere che il narratore, nonostante il fatto indiscutibile che sia composto da parole scritte sulla carta, non appartenga alla dimensione del romanzo ma che condivida con lui quella della vita reale.

E' molto semplice comprendere questa dinamica con l'esempio tratto dal romanzo *The French lieutenant's woman* di John Fowles (1969):

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and "voice" of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.⁶

Nel romanzo metanarrativo, in seguito a questa confusione tra scrittura referenziale e scrittura di finzione, la figura del narratore si avvicina sempre più a quella dell'autore. Ma se il narratore e l'autore coincidono, il romanzo non può che avere anche un unico punto di vista: quello dell'autore. Questo fenomeno genera una sensazione che è comune tra i lettori di romanzi contemporanei: quella per cui ciascun romanzo è molto vicino alla struttura dell'autobiografia, da cui deriva che un romanzo viene percepito 'solo' come l'opinione del

⁴ Paola Splendore, *Il ritorno del narratore*, Patiche, Parma, 1991, p. 31.

⁵ Oltre che da Paola Splendore, tale definizione è presente anche in Herman Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, pp. 105-111.

⁶ John Fowles, *The French lieutenant's woman*, 1969, p. 64.

singolo autore. Nessun romanzo autoriflessivo può avere la caratteristica di universalità e l'intento didattico del romanzo realista, esso ha invece una finalità giustificativa del ruolo dello scrittore. Sempre Paola Splendore invita a riflettere sulle parole di Paul de Man⁷, per cui l'autobiografia non deriverebbe dalla vita, ma al contrario, sarebbe la scrittura stessa a far da guida per costruire la biografia dello scrittore, come se lo scrittore inseguisse per tutta la vita il modello che si è creato sulla carta.

Con questa nuova autobiografia l'autore si identifica inventandosi⁸, in questo modo risolve la difficoltà della perdita di identità (e di autorità) che gli ha imposto la nuova teoria del romanzo. L'identità dello scrittore coincide con il suo linguaggio, e in questo modo si può comprendere ancor più chiaramente come il linguaggio sia un'esperienza centrale nella letteratura autoriflessiva. Questa esperienza giunge fino a dissolvere completamente ogni caratteristica dell'autore che sia diversa dal suo linguaggio. Nel racconto di John Barth "Autobiography: a self recorded fiction" contenuto nella raccolta *Lost in the funhouse* l'io che racconta la propria esperienza non è un uomo/autore, ma il racconto stesso, attraverso un nastro magnetico. Nelle sue prime righe quel racconto chiede, quasi supplica, di essere letto per ricomporsi: «You who listen give me life in a manner of speaking».

Entrambi questi problemi, quello dell'illeggibilità e quello del nuovo autobiografismo, sono alla base di una semplice constatazione: la metanarrativa ha innanzi tutto a che fare con la referenzialità, cioè con il rapporto che il testo scritto si propone di intrattenere con la vita reale.

3. Punti di riferimento critici

Il fatto che la situazione della letteratura, negli anni Sessanta, fosse non solo mutata ma che questo cambiamento fosse ormai acquisito dall'*enclave* culturale è testimoniato da alcuni saggi critici normalmente riconosciuti come il basamento del pensiero postmoderno. Tutta la riflessione ruota intorno ai concetti di individualità, di libertà e di percezione della realtà contenuti nella teoria della letteratura. Questi problemi sono all'ordine del giorno nel dibattito culturale europeo a metà del XX secolo e sono stati sistematicamente affrontati da una delle personalità più in vista del mondo intellettuale: Jean-Paul Sartre. Gran parte di quello che riguarda la riflessione del filosofo esistenzialista intorno alla letteratura è contenuto nel già citato saggio "Qu'est-ce que la littérature?" (1946-1947). Il primo passo della presa di

⁷ Cfr. Paul de Man, *Autobiography as Defacement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia U.P., 1984, p. 69.

⁸ Cfr. Paola Splendore, *Il ritorno del narratore*, p.78.

coscienza sartriana è quella dell'esistenza per sé degli oggetti al di fuori dell'esperienza umana e dell'esistenza in sé della coscienza umana; questa esistenza in sé si trasforma presto in una non-esistenza per il fatto che non viene percepita da nessuno se non da se stessa. Ma dal sostanziale pessimismo racchiuso in questa antinomia tra oggetto e soggetto si realizza una delle concezioni più interessanti e innovative di questa filosofia: il riscatto della coscienza individuale sta nella libertà. Se tutto è esterno all'uomo, l'uomo ha la possibilità decisiva di dare significato e valore all'esistenza in assoluta libertà rispetto a qualsiasi principio che si vuole precostituito, e in questo risiede l'ottimismo di chi può decidere da sé il proprio futuro e fare da sé le proprie scelte. Questa constatazione si scontra però con la necessità che la società assicuri la libertà dell'uomo e non gli imponga di vivere come non vorrebbe. Questa resistenza contro la massificazione dell'individuo e quindi del pensiero si può ben mettere alla base del meccanismo dello svelamento che caratterizza la letteratura postmoderna in generale e metanarrativa in particolare.

Anche la prima vera teoria del romanzo contemporaneo nasce in Francia: si tratta del *Nouveau roman*, i cui fondamenti sono esposti in *Pour un nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet del 1963 e nel precedente, ma meno conosciuto, *L'ère du soupçon* di Natalie Sarraute del 1956. Altro testo fondamentale (nato in area francese e con un riverbero mondiale) è "La mort de l'auteur" di Roland Barthes del 1968. Il rapporto tra questi testi teorici e la filosofia sartriana è riscontrabile sia nel modo in cui l'opera d'arte viene percepita che in quello con cui viene prodotta. Alla base del nuovo romanzo sta infatti la concezione che esso sia un prodotto dell'individuo che, una volta terminato, assume vita propria e si consegna al mondo senza intrattenere alcun legame con chi l'ha generato e senza ricevere da questi la certificazione della verità del suo contenuto. Al romanzo tuttavia si cerca di attribuire una funzione sociale: infatti attraverso la spiegazione di che cosa sia e di quali caratteristiche abbia l'esistenza il testo contribuirebbe all'educazione del proprio lettore.

Sia la Francia che gli Stati Uniti attraversano negli anni Sessanta una fase politica simile in cui l'autoritarismo – seppure in nome della libertà e della democrazia - è molto forte, ed entrambi gli Stati vengono inoltre coinvolti in terribili guerre da cui escono sostanzialmente indeboliti e, ancor più sorprendentemente, vinti. Questa situazione determinò probabilmente la crisi decisiva del modello occidentale imperiale ottocentesco e la rivisitazione di tutte le sue regole e i suoi postulati. Ma il fattore che forse più di tutti influenzò la nascita della teoria per il nuovo romanzo fu la formulazione delle idee del socialismo europeo degli anni Sessanta e Settanta. *Pour un nouveau roman* di Robbe-Grillet comincia dichiarando palesemente il proprio intento: creare una forma alternativa al romanzo

borghese, che neghi una volta per tutte quel mito della profondità che ha innervato tutta la storia del romanzo realista. Il mito della profondità sarebbe costituito dalla convenzione per cui, dietro a ogni avvenimento narrato, si debba necessariamente celare un presupposto ideologico e una concezione finalistica del mondo. Per Robbe-Grillet il fatto va raccontato con la massima oggettività possibile, senza attribuirgli nessun valore ulteriore a quello che effettivamente ha. I romanzi di Robbe-Grillet, quando non si limitano a un elenco di ciò che si vede in una determinata scena, come avviene ad esempio in *La jalousie* (1957), forniscono semplicemente una serie di fatti ai quali in nessun modo viene fornito un filo conduttore. L'azione di interpretazione delle vicende viene sempre affidata al lettore senza che l'autore si prenda mai una responsabilità, poiché questa risulterebbe inevitabilmente un'influenza ideologica sulla sua opera.

Nathalie Sarraute, anch'ella annoverata nel movimento del *Nouveau roman* ma voce distinta e solitaria rispetto al gruppo stesso, sul nuovo romanzo spende parole che sono connotate da una maggiore universalità rispetto alle dichiarazioni di Robbe-Grillet. Le sue proposte sono più condivisibili perché la Sarraute parla di esperienze esistenziali e non prettamente sociali o politiche. La sua stessa biografia la aiuta in questo senso: immigrata russa a Parigi, sottoposta alle leggi razziali contro gli ebrei, due volte radiata dall'ordine degli avvocati e costretta quasi forzatamente a dedicarsi alla scrittura che, fino agli anni Quaranta, era stata per lei solo una passione. Il suo lavoro si snoda intorno allo studio di ciò che comunemente viene chiamato ipocrisia: ne *L'ère du soupçon* l'autrice fa riferimento alla convenzionalità delle formule linguistiche che dirigono una conversazione fra uomini. Molto spesso dietro alle parole si nasconde un mondo ineffabile, percepito solo a tratti tra i vocaboli enunciati e che spesso potrebbe ferire colui che ascolta. Questa riflessione nasce dalla presa di coscienza del fatto che il mondo è per l'uomo un magma complesso e indiscernibile, a cui appartiene la nostra stessa identità e di cui ci è quasi impossibile parlare se non con un altissimo livello di approssimazione. L'autrice era solita dire che tutto quello che si dice su di noi ogni giorno ci sorprende e generalmente è anche falso, in quanto a noi appare il più delle volte qualche altra cosa. Il sospetto della Sarraute è rivolto verso il linguaggio, o meglio verso la sua convenzionalità e povertà in rapporto al mondo che ci pare di percepire. Il problema – sperimentato dall'autrice sulla sua stessa pelle – è che questo linguaggio può rivelarsi un'arma letale per chi è obbligato ad ascoltarlo. La soluzione del *Nouveau roman* – che molto spesso rimane solo un auspicio - è quella di far sì che un romanzo non sia un ritratto, ma una fotografia del mondo. Con questa affermazione si vorrebbe ovviamente evitare ogni presa di

posizione sulle cose raccontate che abbia un carattere anche solo superficialmente interpretativo.

La questione dell'interpretazione collegata ai suoi due argomenti principali, ovvero l'ineffabilità del mondo sperimentata mediante l'inadeguatezza del linguaggio e la sostanziale autonomia della lingua rispetto ai parlanti, è alla base del saggio di Roland Barthes "La mort de l'auteur", pubblicato nel 1968 e testo alla base del post-strutturalismo francese. Il linguista di Cherbourg è chiaro ed esplicito nella considerazione che fa sui risvolti connaturati alla lettura dei 'nuovi romanzi': nel momento in cui l'interpretazione del romanzo viene lasciata nelle mani del suo lettore, l'autore – cioè la figura che polarizza il testo – non ha più alcuna ragione di esistere. La nuova riflessione sul linguaggio, così come quella sul mondo, ha decretato la morte dell'autore e, con lui, di tutte le norme e del rispetto per le autorità che fino a quel momento erano date per scontate. Nel momento in cui un'opera d'arte prende forma, essa si consegna al suo pubblico⁹ – come prima si era data al suo autore per essere plasmata - perciò nessuna interpretazione può essere considerata di maggiore o minore importanza.¹⁰

Venendo alla scena americana degli stessi anni, essa è caratterizzata da una riflessione sulla struttura almeno apparentemente meno connotata politicamente e altresì animata dal desiderio di recuperare una nuova dimensione da dedicare alla letteratura. Possiamo identificare il *trait d'union* tra la riflessione che si sviluppa in Francia e quella che si sviluppa nelle Americhe nella figura di Jacques Derrida, studioso che ha vissuto tra i due paesi. La corrente filosofica che nasce dal suo pensiero è chiamata Decostruzionismo e si nutre di tutte le idee sulla lingua e sull'interpretazione esposte finora. La decostruzione di Derrida è una sorta di metafisica della rivoluzione che può solo limitarsi a scandire il tempo di un cambiamento che è sempre già iniziato nel momento in cui lo si inizia ad analizzare. Essa non riguarda semplicemente l'approccio soggettivo alla materia d'indagine, bensì è qualcosa che interessa le strutture logiche e le istituzioni che nel complesso costituiscono una cultura: è la trasformazione ineluttabile di quelle stesse strutture e istituzioni all'interno di un processo storico in cui il vecchio deve necessariamente soccombere rispetto al nuovo.

Un altro degli idoli della generazione sessantottina, Marshall McLuhan, aveva fatto esplodere il dibattito intorno ai mezzi di comunicazione, in particolare la televisione,

⁹ Il concetto di opera per un pubblico è già presente nella riflessione sartriana del 1948. In "Qu'est-ce que la littérature?" l'autore dell'esistenzialismo francese sostiene che la letteratura debba essere scritta per il pubblico e debba aiutare quel pubblico a formare la propria consapevolezza. Ciò che può essere interessante notare è il rapporto tra la funzione del pubblico nella idea di Sartre e nell'idea di Barthes, uno strutturalista. Per entrambi il lettore diviene il soggetto che conferisce il senso all'opera d'arte.

¹⁰ Questa affermazione si pone in apparente contraddizione con quanto detto nel paragrafo "di questo capitolo sulla basedello studio di Paola Splendore. In realtà entrambe le affermazioni sottendono la stessa condizione: una complessiva perdita di autorità dell'autore sul testo.

rendendo palese come questo mezzo polarizzasse le opinioni degli individui, impedendo di fatto di porsi in un atteggiamento critico nei confronti di ciò che viene trasmesso attraverso il tubo catodico. Secondo McLuhan il *medium* televisione decreterà la fine della parola stampata e con questa sparirà anche l'ultima risicata possibilità di interpretazione concessa al pubblico. Tale posizione è condivisa da molti studiosi contemporanei (o addirittura potenziata dall'avvento di *Internet*) molti studi addirittura ipotizzano la data in cui la carta stampata cesserà di essere prodotta. L'ultimo di questi studi è costituito dalla celebre inchiesta di Philip Meyer, lo studioso dell'editoria americana che ha decretato il 2043 come anno in cui l'ultima copia del New York Times sarà stampata.

Lo stesso clima di esaurimento epocale lo troviamo nel primo dei già citati saggi di John Barth, intitolato - non a caso - "The Literature of Exhaustion", che vede la luce nel 1967. In esso, il critico e narratore americano espone la convinzione che il romanzo abbia esaurito le sue possibilità in quanto la società occidentale, quella stessa che lo aveva creato, sta per morire fagocitata dai suoi stessi strumenti. In questa società di letterati formalisti e rivoluzionari, che sostanzialmente vietano (o meglio discreditano) qualsiasi funzione rappresentativa della lingua, tutti i miti su cui si basava la cultura occidentale vengono uno alla volta esautorati e nessuna gerarchia, regola o tradizione possono intervenire a ristabilire un percorso da seguire. Tredici anni più tardi però, nel saggio "The Literature of Replenishment", Barth ritratta le posizioni assunte precedentemente e garantisce alla letteratura la possibilità di una nuova via. Come esempi da seguire cita l'opera di Borges, di Marquez e di Calvino, nelle quali la tradizione letteraria rivive fedelmente ma viene allo stesso tempo interpretata in chiave attuale, poiché diversi sono gli occhi e le coscienze che nel tempo vi si imbattono. Nelle *Cosmicomiche* di Calvino, Barth legge l'osmosi tra tradizione letteraria italiana e novità narrativa dello strutturalismo. Nel realismo magico di Marquez vede invece la perfetta fusione di realtà e fantasia. In questa fusione tra passato e presente risiede lo spirito del postmoderno.

Appartiene a questo clima culturale la nascita di una critica sistematica sulla metanarrativa, uno dei fenomeni letterari maggiormente praticati nel clima culturale del Postmoderno. Una delle opere fondatrici della critica sulla metanarrativa è quella di Robert Scholes, studioso del modernismo, che nel saggio *Fabulation and Metafiction* del 1979 classifica la narrativa e la critica in base ai loro rapporti reciproci, alla loro tipologia e alla loro funzione. Il critico conclude che la letteratura moderna - o meglio postmoderna - è un'insieme di tutti i dati e di tutte le forme preesistenti. Lo studio critico, con le sue suddivisione e le sue diverse applicazioni, non riesce a contemplare al suo interno né la

complessità del reale né quella dell'opera. La funzione della critica poi, ha perduto di autorità in seguito alla implosione dei concetti di gerarchia e di autorialità. Con il Postmoderno infatti hanno fatto la loro irruzione nella scena culturale le minoranze, la cultura popolare e quella dotta, e tutto è stato posto sullo stesso piano. L'imbarazzo della critica procurato dalla ingovernabilità del reale viene assorbito all'interno dell'opera d'arte che, con un procedimento di autosufficienza e autoreferenzialità, produce se stessa e contemporaneamente la sua critica. L'arte cerca di essere totalizzante e insieme polifonica tanto quanto lo è la realtà. Lo stesso Scholes nel saggio "The limits of Metafiction" raccoglie le sue impressioni (precedentemente pubblicate sulla Saturday Review tra il 1960 e il 1972) sulle opere di metanarrativa americana scritte negli anni Settanta. In questi articoli si legge la sostanziale delusione del critico che aveva accolto con entusiasmo i manifesti programmatici di coloro che lui stesso chiamò *Fabulators*, ma che nella pratica non avevano raggiunto i risultati sperati.¹¹

4. La metanarrativa

Una parte sostanziosa delle opere narrative redatte nel clima culturale appena descritto sono definibili come opere di metanarrativa. Il termine identifica però un insieme strutturalmente e cronologicamente eterogeneo. Questa e altre cause – tra cui la circoscrizione del fenomeno all'ambito americano - hanno anche impedito che il termine metanarrativa comparisse tra i lemmi delle enciclopedie e dei dizionari di riferimento delle maggiori lingue europee; un lavoro sulla metanarrativa deve quindi innanzi tutto tentare una definizione quanto più stringente.

Metanarrativa è prima di tutto la traduzione che di consueto si propone per il termine inglese *metafiction*, termine che ha conosciuto un buon successo nella prima stagione del Postmoderno americano, tra gli anni '70 e gli anni '80. Secondo Robert Scholes il termine fu utilizzato per la prima volta dallo scrittore William Gass nel 1970. La definizione che oggi è più accreditata per il termine inglese è quella fornita nel 1988 da Patricia Waugh nel suo *Metafiction - The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*:

[Metafiction is a] fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the

¹¹ Cfr. Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, pp. 124-138.

relationship between fiction and reality. [Metafictional works are those which] explore a theory of writing fiction through the practice of writing fiction.¹²

La definizione della Waugh mette insieme cose solo apparentemente conciliabili. Il nodo su cui è opportuno soffermarsi è quello che riguarda l'argomento della metanarrativa. Essa è una scrittura di finzione, dunque appartiene ancora di diritto al genere romanzo, ma durante questa scrittura l'attenzione dell'autore, del narratore e del lettore è indirizzata verso la sua condizione di finzione. Se il romanzo realista utilizza la *plot* per raccontare la sua visione del mondo, il romanzo metanarrativo utilizza se stesso per raccontarsi come entità avente precise caratteristiche strutturali ed evidentemente ideologiche. Questo racconto di sé si configura come uno smascheramento delle formule attraverso le quali il genere romanzo ha, fin dalla sua nascita, finto di essere un'immagine oggettiva della realtà. Patricia Waugh, nella seconda parte della sua definizione amplifica ulteriormente la portata "rivoluzionaria" del romanzo metanarrativo affermando che attraverso l'autoriflessione sulle proprie strutture viene istituito un parallelo più o meno esplicito con le strutture inventate dall'uomo per codificare la realtà. In questo modo la decostruzione del romanzo diventerebbe la decostruzione intera del mondo, inteso (si diceva nel §1) come l'insieme delle percezioni umane sull'esistente. Si può quindi affermare che la metanarrativa, così come è stata definita dalla Waugh, sia il risultato letterario che più efficacemente raccoglie e coordina le tendenze postmoderne esplicate più sopra. La Waugh condivide le idee sul linguaggio inaugurate negli anni Sessanta dallo Strutturalismo e dal post Strutturalismo, affermando che la semplice nozione che il linguaggio passivamente rifletta un mondo coerente, sensato e oggettivo non è più praticabile. Ma nonostante i suoi propositi siano ben chiari, questo nuovo atteggiamento narrativo è molto lontano dall'essere un sistema omogeneo di strutture, tendenze o anche solamente tratti. La *metafiction* postmoderna è multiforme, in quanto essa è applicata alla letteratura seguendo diversi 'gradi', dal più formale al più radicale:

Metafiction is thus an elastic term which covers a wide range of fictional writing. There are those novels at one end of the spectrum which take fictionality as a theme to be explored. [...] whose formal self-consciousness is limited. At the center of this spectrum are those texts that manifest the symptoms of formal and ontological insecurity but allow their deconstructions to be finally recontextualized or 'naturalized' and given a total interpretation. Finally, at the furthest extreme, in rejecting realism more thoroughly, posit the world as a fabrication of competing semiotic systems which never correspond to material conditions.¹³

¹² Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Methuen, 1984, p. 2.

¹³ Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, p. 18-19.

Alla definizione della Waugh seguono moltissimi studi più o meno originali che affrontano il problema genericamente o mettendone in luce alcuni aspetti strutturali. Nel 1988 esce *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. di Linda Hutcheon. La studiosa canadese, piuttosto di analizzare il fenomeno in sé, si preoccupa di delineare le caratteristiche di una tipologia particolare di metanarrativa, quella che intesse rapporti privilegiati con la storia ed in particolare con la storiografia ed il romanzo storico. La metanarrativa storica è una tipologia di romanzo postmoderno che rigetta credenze e luoghi comuni intorno al passato e asserisce la specificità e particolarità di ogni singolo evento.¹⁴ Questa definizione risente chiaramente di quella filosofia denominata *New Historicism*, nata negli anni Ottanta in Inghilterra e negli Stati Uniti e fortemente influenzata dalla riflessione sulla storia delle manifestazioni del potere di Michel Foucault. L'alternarsi di periodi determinati da valori oggettivi e condivisi (e imposti) a periodi di riconversione basati sulla perdita di credibilità della verità, così come li aveva identificati lo studioso francese, sembra rappresentare l'esatta immagine di quel che stava accadendo alla fine degli anni Sessanta. Ovviamente i sostenitori e i partecipanti alla rivoluzione dovevano sentirsi ben rappresentati da questo modello. Il *New Historicism* - nato quando le acque della rivoluzione erano diventate già in parte stagnanti - si propone di applicare alla letteratura questo modello basato sull'alternanza della Storia. Lo studio del rapporto tra produzione artistica e organizzazione sociale è una buona strada da seguire per chi desidera ricostituire il romanzo in base a una lotta di classe contro la borghesia e la sua ideologia, che diventa più semplicemente lotta al potere e alla sua ipocrisia. Al fatto storico, definito come quell'evento che prende significato in quanto emblema di una teoria, il *New Historicism* preferisce l'evento singolo, cioè quello non sottoposto ad alcuna visione totalizzante sul suo significato e perciò passibile di un'interpretazione diacronica. Analizzare nuovamente gli eventi che sono accaduti nel passato alla luce delle verità della rivoluzione conferiva nuovi significati agli eventi stessi. Tale nuova luce è costituita soprattutto da una mancata visione teleologica (del romanzo e della realtà). Ancora una volta ci è utile l'opera dello scrittore inglese John Fowles, ed in particolare il suo romanzo più noto, *The French Lieutenant's Woman* del 1969. Il romanzo è ambientato nella bigotta Inghilterra vittoriana in cui la morale religiosa e perbenista complica infinitamente l'esistenza dei due protagonisti: Sarah, una single emancipata, e Charles, un naturalista darwinista. La storia, scaturita nella mente del suo autore dopo la traduzione di una novella ottocentesca di Claire de Duras,

¹⁴ Cfr. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 122-123.

ripropone il classico romanzo storico rivisto alla luce di una coscienza diversa. Ma lo sradicamento della tradizione del romanzo storico porta inevitabilmente con sé anche lo sradicamento dell'ideologia sociale e politica di quella società. Esilarante la scena della discesa agli inferi dell'incredula bigotta signorina che muore convinta di essersi guadagnata, con la sua vita cristiana, il paradiso. Ma il romanzo di Fowles non reinterpreta solo i valori della morale ottocentesca, esso propone anche una nuova struttura: l'impostazione narrativa del romanzo prosegue per tutta l'opera mantenendosi formalmente simile a un vero romanzo ottocentesco, ma la fine della vicenda è ramificata in tre possibili soluzioni divergenti, tra cui solo il lettore può scegliere in base a elementi lasciati a sua completa discrezione. Finalmente salta dunque il rapporto tra *plot* romanzesco e visione teleologica della storia.

Una definizione di *metafiction*, a oggi piuttosto negletta, è quella fornita da Raymond Federman nel 1993 con la sua raccolta di saggi denominata *Surfiction*, il termine con cui il narratore e critico franco-americano preferisce nominare il fenomeno della metanarrativa, un termine che evidentemente trae spunto dalla *surrealité* e dal surrealismo francese.

Pour moi, la seule fiction qui soit encore valable maintenant est celle qui tente d'explorer les possibilités de la fiction au-delà de ses propres limites; celle qui lance perpétuellement un défi à la tradition qui la domine; celle qui renouvelle constamment notre foi en l'intelligence, et en l'imagination de l'homme plutôt qu'en une vision déformée de la réalité; celle qui relève l'irrationalité ludique de l'homme plutôt que sa rationalité bien-pensante. Je donne a cette forme d'écriture le nom de SURFICTION, non parce qu'elle imite la réalité mais parce qu'elle étale au grand jour l'aspect fictif de la réalité.¹⁵

Quello di Federman è uno studio che intrattiene con il suo oggetto un rapporto più leggero, direi quasi scanzonato, nel momento in cui mostra il paradosso di un testo che non racconta nulla più e nulla meno del reale ma che diventa, per il modo in cui è narrato, se non più vero, almeno più interessante del reale. Dal punto di vista di Federman nella *Surfiction* possono anche saltare tutti i rapporti con la realtà: il romanzo è ora interessante a prescindere da essa. Gli autori di metanarrativa sono a volte semplicemente spinti dalla necessità di giocare con il genere e con la lingua. Federman si spinge a distinguere una sotto-categoria di metanarrativa che si chiamerebbe "self-reflexive", mentre la metanarrativa definita dalle parole della Waugh e della Hutcheon, che suggeriscono un rapporto *engagé* tra letteratura e reale, sarebbe più propriamente denominata "self-conscious"¹⁶. La letteratura autoriflessiva (nel senso di Federman) generalmente affascina il lettore, stabilendo una relazione ludica tra l'autore e il

¹⁵ Raymond Federmann, *Surfiction*, Marsiglia, Le mot e le reste, 2006, p. 10.

¹⁶ Raymond Federman, *Surfiction*, pp. 51-52.

testo. Quest'atto di scrittura, inizialmente privato, quando diviene esplicito permette al lettore di essere testimone del gioco che si intrattiene tra l'autore e la sua creatura. Questo processo di auto-riflessione, in quanto tale, ha l'effetto di uno specchio posto all'interno del testo. Federman con grande onestà asserisce anche che, ovviamente, le due tendenze – quella *self-reflexive* e quella *self-conscious*¹⁷ – possono anche ritrovarsi entrambe all'interno dello stesso romanzo per il fatto che esse utilizzano gli stessi stratagemmi per demistificare gli aspetti illusori della storia.

5. *Metanarrativa astorica*

Nonostante il taglio storicistico fin qui perseguito per illustrare il fenomeno metanarrativo, è necessario prendere atto che la riflessione sui processi della narrativa non può essere un fenomeno ascrivibile solo a una data epoca. Esso è invece più facilmente delineabile come un'ideale categoria dello spirito, data dall'incessante ritorno nei corsi e ricorsi storici di alcune caratteristiche sociali e culturali che impongono agli scrittori la riflessione sulla loro stessa arte. Tre esempi di opere celeberrime possono convalidare questa affermazione: il poema alessandrino del III secolo a.C. *Ta Arɣonavtika* di Apollonio Rodio, il *Don Quijote* di Miguel de Cervantes (1605-1615) e il romanzo *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* di Laurence Sterne, comparso in nove volumi pubblicati tra il 1760 e nel 1767.

Apollonio Rodio costruisce una saga che si situa cronologicamente prima delle gesta narrate da Omero e che rielabora tutti i miti della tradizione quasi esclusivamente orale, fornendone talvolta, consapevolmente, le versioni più preziose e meno conosciute. Il suo poema però, pur dialogando con l'*Odissea*, stabilisce con rigore le proprie caratteristiche. Innanzitutto, da un punto di vista tematico, il poema alessandrino si discosta da quello omerico per l'assoluta non volontarietà dell'impresa degli Argonauti, in quanto nessuno di loro vorrebbe partire con un compito tanto rischioso. Giasone viene mandato in Colchide in seguito a un inganno tramato dallo zio, che spera di condannarlo così a morte. Ma ancor più da un punto di vista strutturale *Ta Arɣonavtika* segnano un punto di non ritorno per l'epica: il loro grado di consapevolezza compete con le più avanzate tecniche narrative contemporanee. La narrazione nel poema di Apollonio è fornita in prima persona, dettaglio strabiliante per l'epica che recide di netto i rapporti con la tradizione aedica. L'autore utilizza con consapevolezza strumenti narratologici come la focalizzazione interna, il discorso riportato e la *mise en abyme*. Nel testo sussistono inoltre frequenti interpolazioni della voce narrante che

¹⁷ Raymond Federman, *Surfiction*, p. 53.

consapevolmente interviene - a volte anche apostrofando il lettore - a commento della storia o a sua giustificazione. Il fine dell'autore è quello di redigere una riscrittura del mito in chiave moderna in cui sia palesata l'erudizione della sua epoca e del suo autore attraverso la selezione delle varianti più dotte del mito. *Ta Arxonaυtika* nascono nel clima ricercato ed erudito del III secolo a.C., quando gli scrittori vivevano un continuo dissidio tra la necessaria reverenza a una tradizione di notevole importanza e la consapevolezza di poter e dover fare di più e meglio. Questo rapporto di continuo confronto/soggezione/rivalta con la tradizione assomiglia molto a quello che gli scrittori postmoderni intrattengono con la storia letteraria che li ha preceduti. La tradizione è, per definizione, la trasmissione del patrimonio culturale delle generazioni passate; con questo patrimonio si confrontano (e a volte si scontrano) le nuove generazioni. La superiorità (presunta) di cui le epoche successive si vedono portatrici non implica però un rifiuto della tradizione, al contrario essa trae nuova vita dalla sublimazione di un'epoca di cui si celebrano l'universalità e la compiutezza. Questa valutazione provoca, nella generazione successiva, un'ansia del confronto e quindi lo studio e la riscrittura delle idee già precedentemente esposte. Effetto collaterale ed interessante è poi la competizione che si crea tra le generazioni, fondata non tanto sui temi ma sulla ricercatezza con cui vengono esposti. «Siamo come nani sulle spalle dei giganti, sì che possiamo vedere più cose di loro e più lontane, non per l'acutezza della nostra vista, ma perché sostenuti e portati in alto dalla statura dei giganti»; l'aforisma di Bernardo di Chartres, del XII secolo, illustra perfettamente la percezione di sé che hanno le epoche, nel loro presente, rispetto a quelle che le precedono.

Apollonio Rodio, Bernardo di Chartres o gli ideologi del movimento Postmoderno sono intellettuali che si confrontano con la classicità che li ha preceduti; i modi attraverso i quali questo confronto si attua sono assimilabili al di là della cronologia. Non è un caso quindi che nella seconda metà del XX secolo fioriscano molti lavori sull'intertestualità. Per primo arriva il saggio del comparatista Harold Bloom *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, pubblicato a New York nel 1973; esso costruisce un vero e proprio paradigma dell'influenza nella letteratura occidentale. Segue *La seconde main, ou le travail de la citation* 1979, del teorico della letteratura Antoine Compagnon, il quale articola la propria argomentazione sull'affermazione «non facciamo altro che glossarci a vicenda». La sentenza di Compagnon trae spunto dal postulato per cui la condizione stessa che conferisce esistenza a un discorso è il fatto che esso parli di ciò che è già stato detto. I celebri *Palimpsestes* di Gérard Genette del 1982 suggellano questo principio della citazione, creando addirittura una tassonomia delle sue forme.

Procedendo nell'analisi di questa 'metanarrativa storica' troviamo *Don Quijote*, il capolavoro di Cervantes. Tra tutte le opere letterarie riconducibili al romanzo questa è un insieme complesso e inestricabile di soluzioni metanarrative, nonostante sia stato scritto agli albori del romanzo, quando il genere era ancora lontano dall'essere codificato. Sarebbe inutile tentare qui un'analisi completa di un'opera che ancora oggi è capace di riservare sorprese agli studiosi più attenti. Indubbiamente il fatto di essere il frutto di un'epoca in cui il romanzo andava definendosi sta in parte alla base della sua eterogeneità, ma poi le sue strutture sono talmente autoconsapevoli da farne giustamente un caso letterario. Quel che qui sembra opportuno sottolineare sono le strategie più palesi che Cervantes adopera. Possiamo considerare anche questo romanzo una serie di riscritture a opera di un profondo conoscitore dell'epica cavalleresca. Qui, ancor più palesemente che in *Ta Apogonavtika*, le riprese dell'epica (in questo caso cavalleresca) si configurano come delle vere e proprie esegesi, corredate da giudizi e prese di posizione dell'autore come del suo personaggio, e sempre distinte dalla parodia. La tecnica del manoscritto ritrovato del Cide Hamete Benengeli è complicata da un discontinuo accenno al suo autore e ad altri autori sottesi alle diverse redazioni che portarono al testo definitivo. Cesare Segre, nella sua introduzione al libro pubblicato nella prestigiosa collana dei Meridiani, parla di «complesso sistema di mediazioni posto fra l'autore e la sua opera»¹⁸. C'è un primo autore che firma le dediche alle due parti e che chiama se stesso autore nei prologhi. Invece il discorso sul manoscritto ritrovato del Cide Hamete Benengeli comincia solo dal nono capitolo della prima parte. Dopo la comparsa del Cide Hamete nasce un secondo autore, che altri non è che il primo, dichiaratosi ora compilatore di una tradizione precedente. Il ricorso a Cide Hamete si conclude comunque sul finire della prima parte. Come in molti altri romanzi cavallereschi, l'autore del manoscritto ritrovato viene usato come uno schermo per le proprie opinioni, in quanto a lui vengono attribuite tutte le responsabilità sul romanzo; ma il fatto che Don Quijote evochi lui stesso il suo "sapiente incantatore" cambia le cose creando un corto circuito quasi borgesiano in cui il personaggio dialoga con il suo autore e ne viene palesemente influenzato. Lo schema delle funzioni testuali del romanzo è dunque composto dall'autore (Cervantes) che inventa un personaggio (Don Quijote) che si inventa un autore (Cide Hamete) che viene utilizzato come fonte. Il narratore, chiunque egli sia, resta comunque una voce onnipresente nel romanzo, intervenendo spesso con lunghe digressioni anche del tutto scollegate dalla trama centrale. L'ultimo e decisivo elemento metanarrativo del romanzo è il rapporto tra la vita di Don

¹⁸ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte*, Mondadori, Milano, 2006, p.25.

Quijote e la letteratura, a partire dalla sua prima scorribanda cavalleresca; esclama: «Felice età e secolo felice quello in cui verranno in luce le mie famose gesta degne d'essere incise nel bronzo, scolpite nel marmo e dipinte nei quadri a eterna memoria».¹⁹ Si realizza qui quella confusione tra vita e letteratura tipica delle operazioni metanarrative di ogni tempo.

Nel XVIII secolo l'opera di Laurence Sterne - oltre a essere un perfetto esempio di *self-begetting novel* con narratore che è un evidente *alter ego* dell'autore reale - tiene un atteggiamento nei confronti del reale distante e diverso da quello di *Ta Apγovavtika*. Nel *Tristram Shandy* non c'è nessun confronto/scontro con la tradizione. Quello che di metanarrativo è riscontrabile nel romanzo di Sterne è il lavoro sulla struttura, in quanto il narratore dialoga continuamente col suo lettore; ma la nuova concezione del romanzo di Sterne si manifesta anche nelle stranezze tipografiche: una pagina completamente bianca, un'altra nera, una marmorizzata, i capitoli composti a volte di una sola frase. Non è questo il luogo per avanzare interpretazioni sulla motivazione di questa curiosa struttura tipografica, ciò che se ne ricava è però un racconto consapevole di essere racconto e per di più consapevole di essere raccontato e quindi di necessitare di una struttura 'teatralizzata' che fornisca al suo lettore alcune 'note di regia' con cui interpretare il testo. Il fatto che tutta l'operazione sia poi condotta con un *sense of humor* che ne sottolinea il valore ludico avvicina questo testo alla seconda tendenza metanarrativa che si è cercato di indicizzare sotto la definizione di "self-reflexivity" di Federman. Non si ripeterà però mai abbastanza che le due tendenze metanarrative non si escludono a vicenda, ma stabiliscono solo uno spostamento della narrazione nell'uno o nell'altro senso. Una metanarrativa con un preponderante carattere ludico insiste sicuramente anche sui caratteri grotteschi della sua epoca e della sua cultura, così come una metanarrativa impegnata a determinare un rapporto con la sua tradizione attraverso lo stratagemma citazionale gioca anche con la lingua.

6. *Metanarrativa modernista*

Considerando la storia letteraria novecentesca nel suo complesso, si riconoscono due periodi in cui la letteratura lavora per un cambiamento delle proprie regole che consenta un più netto adeguamento della forma narrativa alle teorie filosofiche e alla visione del mondo che queste stesse regole suggerivano. Questi due periodi sono circoscrivibili alla prima metà del secolo e ai vent'anni che vanno dal 1968 al 1989.

¹⁹ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte*, p.28.

Il primo periodo in questione, quello che interessa il primo quarto del XX secolo, si destreggia tra filosofie del nichilismo e dell'inconscio, tra la perdita dei valori tradizionali e il terribile avvento e radicamento dei regimi totalitari. Tale cambiamento fu così imponente da poter competere – quanto alla portata - con epoche come il periodo classico greco/latino o l'umanesimo. Tuttavia quelle erano epoche classiche, divenute modelli tradizionali a cui affiliarsi o da cui discostarsi. I primi cinquanta anni del Novecento sono invece un'epoca i cui portati non si sono ancora sedimentati nella coscienza umana.

Allo scoccare del Novecento l'umanità si sveglia in un mondo nuovo; in pochi anni hanno visto la luce tre opere capitali: *Also sprach Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, pubblicata tra il 1883 e il 1885; *Matière et Mémoire* di Henri Bergson del 1896, e *Die Traumdeutung (L'interpretazione dei sogni)* di Sigmund Freud, opera pubblicata nel 1899. Friedrich Nietzsche, che muore nel primo anno del nuovo secolo, ha appena completato la sua opera di smantellamento della razionalità e dell'idealismo e di genesi del nichilismo. Dalla riflessione sul tempo individuale di *Matière et Mémoire* traggono origine e linfa vitale le ricerche dei tempi perduti tanto care all'epoca. La freudiana scoperta dell'inconscio frammenta anche l'individuo, ultimo caposaldo dell'integrità ottocentesca. L'idealismo e il positivismo diventano quasi immediatamente un retaggio del passato con cui non si prescinde dal fare i conti, ma che si ritiene sostanzialmente superato. In questo clima culturale, che sta alla base di quel movimento letterario chiamato modernismo, il romanzo realista si sgretola nelle forme e nei contenuti; con le opere di Proust, Mann, Joyce, Woolf e Kafka si segna la definitiva nascita di un nuovo modo di concepire il mondo e quindi il romanzo.

Non necessariamente il romanzo modernista è anche metanarrativo, ma la disintegrazione del senso del reale a cui si è andati incontro provoca un forte straniamento e una dissoluzione del margine che divide la realtà dalla finzione. Dal lavoro di metateatro di Pirandello alle strutture metanarrative contenute in alcuni racconti di Bontempelli, all'ultimo romanzo della trilogia di Beckett intitolato *L'Innomable* e pubblicato nel 1953 si assiste a un disfaccimento delle strutture convenzionali del fare letteratura. L'opera di Luigi Pirandello è forse l'esempio più facile di questo procedimento. L'iconicità della scena teatrale rende più evidente la confusione dei ruoli dei personaggi; inoltre la sospensione dell'incredulità²⁰ stipulata tra attori e pubblico è così fragile da poter essere interrotta a piacere dalla semplice

²⁰ La frase venne coniata da Samuel Taylor Coleridge in un suo scritto del 1817: "...in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» (Cfr. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, Oxford University Press, 1973, II, p.6).

uscita dell'attore dallo spazio scenico che gli era stato riservato. Nella narrativa, che non richiede né la presenza di attori né quella di una scena, la sospensione dell'incredulità è più difficile da infrangere. Si è fatto accenno, nel primo paragrafo di questo capitolo, allo *stream of consciousness* come stratagemma narrativo capace di rendere il travaglio interiore di una coscienza. Già con il venir meno di valori fondamentali del XIX secolo quali le nozioni di progresso e di certezza, il modello del romanzo ottocentesco venne percepito come inadeguato. Per questo motivo, nonostante il fatto che le opere di metanarrativa nei primi anni del secolo non siano né abbondanti né di enorme prestigio (tranne ovviamente qualche eccezione), il modernismo deve essere considerato la culla della metanarrativa postmoderna. L'eliminazione del narratore onnisciente, la focalizzazione sempre più marcata e complessa, l'uso narrativo del discorso riportato soprattutto nelle sue varietà indirette e monologiche sono l'esito di una prima ma quanto mai essenziale riflessione sulla forma del romanzo. E' noto come venga comunemente riconosciuta la presenza di un meta-teatro di inizio Novecento, dimenticandosi però che l'elaborazione meta-teatrale nasce da autori che avevano sperimentato questo stesso procedimento nella narrativa prima ancora che sulla scena.

I romanzi che propongono scelte metanarrative, in questi primi decenni del XX secolo, hanno alcune caratteristiche in comune. La cifra per analizzarli sembra essere quella di un rapporto conflittuale tra personaggi e autore. I personaggi, da sempre sottomessi alla decisione autoriale, si ribellano e, attraverso l'affermazione della propria individualità e del libero arbitrio, accusano il loro autore di non avere alcun diritto di decidere delle loro vite. Molto spesso, le pagine metanarrative contenute nei racconti di Pirandello, Bontempelli o Unamuno accolgono lunghi dialoghi tra l'autore e i suoi personaggi, che si presentano al suo cospetto molto spesso senza esserne invitati. L'atmosfera che se ne ricava è quella di un ribaltamento dei canoni tradizionali con cui si è abituati a pensare al romanzo e quel che ne deriva è uno straniamento, che spesso si tramuta in ironia. Gli esempi di questo atteggiamento metanarrativo si ritrovano nel capitolo III, a cui è acclusa una antologia.

Il clima sovversivo nella cultura di inizio Novecento raggiunge forse il suo punto più alto con il manifesto del surrealismo di André Breton del 1924 in cui convergono le energie del dadaismo di Tristan Tzara (1912-1920), che si era preso in carico la necessità di distruggere e sbeffeggiare tutti i criteri tradizionali attivi nella società e nella cultura. Il surrealismo aggiunge a quell'iconoclastia una sostanziale *pars construens*. Il nome *surrealiti* indica un fenomeno che si posiziona al di sopra della realtà e viene a indicare una realtà assoluta. Molte pratiche del Surrealismo derivano però dalla filosofia e psicologia freudiana; nei testi si ricerca l'accostamento irrazionale di immagini così come avviene nei sogni. Il

metodo della scrittura automatica fa leva sull'inconscio e sulle immagini che esso genera. Non occorre distruggere l'arte così come la conosciamo, basta sconvolgerne il senso per dimostrarne i meccanismi logici e convenzionali. L'esempio più lampante di questo procedimento sono le svariate opere (una per tutte "Ceci n'est pas une pipe") del pittore René Magritte in cui un'immagine che convenzionalmente ci rimanda a un oggetto sensibile viene smentito da una frase in calce al quadro. Come tutte le avanguardie successive, anche il Surrealismo ebbe una forte compromissione con la politica: già nel 1924 il gruppo anarchico che faceva capo a Breton venne a confluire con quello comunista guidato da Aragon e da J. Bernier, direttore della rivista *Clarté*. Ma la teoria del Surrealismo si pone per prima il problema sociale che sarà fondamentale per la filosofia posteriore e per lo sviluppo della nuova forma del romanzo: come realizzare la liberazione dell'uomo? La via dei surrealisti è quella della valorizzazione delle componenti della personalità che le strettoie della civiltà e delle istituzioni sociali spengono. Ciò significa privilegiare nella produzione tutto il mondo dell'inconscio: la dimensione onirica, il groviglio oscuro delle pulsioni e frustrazioni, gli stati allucinatori. Attraverso l'inconscio si sarebbero collegate due dimensioni da sempre in opposizione: quella del sogno e quella della realtà.

Il critico egiziano Ihab Hassan, che è già stato qui ricordato, ha identificato nel Dadaismo e nel Surrealismo le prime rivoluzioni dell'arte e del linguaggio, che hanno condotto al Postmoderno e quindi al nuovo romanzo degli anni Sessanta.

7. Metanarrativa postmoderna

Negli anni Sessanta del Novecento assistiamo allo sviluppo della stagione metanarrativa più fertile. Come si è già detto, in questi anni le tendenze letterarie che sviluppano una struttura metanarrativa sono due: una europea identificabile soprattutto nel programma e negli esiti del *Nouveau roman* e una americana sviluppatasi in parte nell'alveo della *Beat Generation* per poi proseguire autonomamente fino alla fine degli anni Ottanta.

La meditazione in Europa nasce, come si è detto, dalla ricerca di un metodo di composizione che opponga una nuova narrativa al vecchio romanzo borghese. In Francia, alla fine degli anni Sessanta, contemporaneamente al movimento per il *Nouveau Roman*, si sviluppa anche l'*Ouvroir de Littérature Potentielle*, conosciuto con l'acronimo Ou.Li.Po., che organizza la letteratura intorno a un programma innovativo. Il programma dell'Ou.Li.Po è quello di costruire una forma letteraria che si basi sull'applicazione dei principi e delle regole della matematica, del gioco degli scacchi e di qualsiasi altro principio normativo fondato su regole certe e stabilite preliminarmente. Uno dei romanzi cardine prodotti in seno

all'Ou.Li.Po è *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, pubblicato nel 1978. Protagonista del libro è il miliardario Bartlebooth (il cui nome sintetizza quelli di altri due personaggi letterari: Barnabooth, il miliardario di Valery Larbaud, e Bartleby, lo scrivano di Herman Melville), il quale sceglie di dare un senso alla sua vita attraverso un'operazione del tutto arbitraria ma poderosamente regolata.

Un altro stratagemma, che si è rivelato interessante per la composizione di un'opera letteraria con i criteri dell'Ou.Li.Po, è la cosiddetta Letteratura combinatoria, che negli anni Sessanta e Settanta annovera, tra le sue fila, François Le Lionnais, suo inventore, e tra gli esponenti più noti Raymond Queneau e Italo Calvino. La letteratura combinatoria è un meccanismo per cui vari discorsi e vari stili vengono accostati secondo uno schema che viene stabilito preliminarmente all'opera e a cui l'opera si conformerà. Un tipico esempio di romanzo costruito con il metodo combinatorio sono *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino. Osservando l'indice dell'opera ci si accorge che le varie tipologie di città di cui è fatto il libro si susseguono creando una sequenza numerica discendente che, partendo dal 5 o da un numero inferiore, arriva sempre al numero 1.

Pochi però sono gli esiti letterari ascrivibili all'Ou.Li.Po. che raggiungono la forma di romanzo, per lo più la letteratura che ne deriva ha un carattere enigmistico che prescinde quasi completamente dal suo contenuto semantico. L'Ou.Li.Po e il suo corrispettivo italiano Op.Le.Po sono tuttavia attivi ancora oggi: l'associazione ha un sito e si distingue per l'organizzazione di cene letterarie e per l'emanazione di bandi atti a scoprire nuovi stratagemmi compositivi per la letteratura.

L'area statunitense negli anni Sessanta è invece quella in cui la riflessione sulla parola, prima ancora che sulle forme narrative, è più presente e produce il quantitativo di opere più cospicuo e di carattere maggiormente rivoluzionario. Negli anni Sessanta, a seguito soprattutto degli scandali della politica, l'opinione pubblica statunitense comincia a sentire una discrepanza tra l'immagine di invincibilità e incorruttibilità del proprio Paese – creata attraverso la propaganda e i mezzi di comunicazione - e ciò che il Paese dimostrava di essere nei fatti. La scrittura di romanzi che segue a questa presa di coscienza è una scrittura che si caratterizza innanzi tutto per il suo carattere di opposizione. Su questo piano, la figura più rappresentativa è senza dubbio quella di William Burroughs, modello per la generazione di Ginsberg, di Kerouac e dei Beats. Burroughs oppone al 'sistema' la soluzione di tagliare, cancellare e distruggere il romanzo sul nascere attraverso la tecnica del collage da lui stesso chiamata "cut up e fold in". Raymond Federman dichiara che con *Naked Lunch* di William Burroughs del 1959 può considerarsi aperta la stagione della metanarrativa americana.

In realtà Burroughs e i suoi seguaci utilizzano, per necessità, proprio quella lingua che tanto disprezzano, ma la loro illusione è che le costruzioni verbali, una volta sottratte alle normali funzioni semantiche e narrative, possono ritrovare una loro autenticità.

John Barth è, per produzione narrativa e critica, il maggiore esponente di questo movimento sperimentale americano. Già dal primo romanzo, *The floating Opera* del 1955, esprime una poetica della percezione frammentaria. L'opera galleggiante di Barth è un battello che fluttua su di un fiume alla mercé delle correnti, e gli uomini seduti sulle rive del fiume possono cogliere solo qualche frammento dell'opera, quando questa fortuitamente si avvicina loro. Più che raccontare, nell'opera di Barth si nasconde il racconto: basti pensare all'inevitabile illeggibilità dei brani di *Lost in the funhouse* (1968) o alla composizione delle settecento pagine di *Letters* (1979). In *Chimera*, romanzo di John Barth pubblicato nel 1972, il procedimento è più facilmente identificabile come metanarrativo, anche se il gioco si fa quasi delirante. La sorella di Sheherazade, Dunyazade, racconta al fratello del sultano le mille e una storia che sua sorella ha narrato notte dopo notte al sultano per salvarsi la vita. Ma si racconta anche che Sheherazade era una brava narratrice e non altrettanto brava a inventare le storie; per questo motivo deve farsi raccontare le storie da un genio molto simile nell'aspetto al professor Barth. Il genio di questo professore deriva dal fatto che lui, vivendo nel XX secolo, ha già letto il libro e lo racconta a Sheherazade, la quale lo evoca attraverso una lampada magica. La scrittura, nel mondo letterario di Barth, si trasforma in un sistema onnicomprensivo capace di procedere all'infinito (come avviene per la letteratura combinatoria) e quindi di sovrapporsi alla realtà creando non più una sua immagine ma una sua antagonista.

Questa sensazione per cui la letteratura può trasformarsi da un momento all'altro in un mostro che ingoi tutto e del quale si deve - almeno in parte - diffidare è fortemente presente anche in altri romanzi di questo periodo. Esempi ne sono la libreria come 'parcheggio per cimiteri usati' di *Trout fishing in America* del 1967 e il mondo utopico in cui non si scrivono più libri di *In Watermelon Sugar* del 1968 con il suo minaccioso 'deposito delle opere dimenticate'. Entrambi i romanzi sono di Richard Brautigan.

La soluzione più praticata per combattere le costrizioni della scrittura resta comunque la via indicata da Barth: la riscrittura ironica, ma fortemente consapevole di sé, che riproduce materiali a essa eterogenei. Ma la riscrittura si sperimenta anche sui classici, sulla favola, sul fumetto, sui media.

Da questo *pastiche* letterario nasce una concezione del racconto molto simile a quella del labirinto. Il paradigma di questo nuovo stile è "The Babysitter" di Robert Coover,

pubblicato nel 1968 nella raccolta *Pricksongs and Descants*. Nel racconto, in cui si intrecciano storia, immaginazione e finzione televisiva, è impossibile trovare la via di uscita e quindi comprendere il reale susseguirsi degli eventi e discernere quali di questi siano parte di un racconto e quali invece siano solo l'evocazione del sogno e dell'immaginazione dei personaggi.

La stagione della metanarrativa americana è stata particolarmente ricca di personalità di spicco, tanto che è in gran parte imputabile a essa la percezione che esista una 'caotica abbondanza' di fatti metaletterari in cui è difficile mettere ordine. La metanarrativa americana ha anche una propaggine inglese, il cui miglior autore è senza dubbio John Fowles. La peculiarità della narrativa inglese è quella di essere strettamente collegata alla contemporanea riflessione del *New Historicism*. I romanzi di Fowles si destreggiano infatti con una prospettiva storica rivisitata in chiave contemporanea come avviene in *The French Lieutenant's Woman* del 1969. Nei romanzi di Fowles c'è una particolare attenzione all'evento privato, inteso come motore unico del processo storico e di quello letterario.

La metanarrativa americana di questa lunga stagione, forse non ancora conclusa, sarà l'oggetto di uno studio e di una classificazione nella parte centrale di questo lavoro

Capitolo II: La teoria del romanzo metanarrativo

1. La voce: il narratore e i personaggi

Ci sono tecniche letterarie che aprono la strada alla metanarrativa e teorie che conducono a una soluzione metanarrativa: essa è così indissolubilmente legata a queste tecniche e a queste teorie che il rischio è quello di attribuire a ciò che costituisce la genesi della metanarrativa il ruolo di metanarrativa *tout court*. In questo capitolo si cerca di mettere in chiaro quali siano questi fenomeni che anticipano la metanarrativa ma che non lo sono ancora.

La genesi della nuova struttura del romanzo sviluppatasi a partire dai primi anni del Novecento è determinata in primo luogo dalla dissoluzione del personaggio. Il personaggio, attraverso un processo che il più delle volte ha a che fare con la ricerca psicanalitica a esso contemporanea, smette di essere una polarità distinta, facilmente delineabile e portatrice di determinate caratteristiche. Il personaggio dei nuovi romanzi è invece un groviglio di idee, intenti e velleità spesso in contraddizione tra di loro e che altrettanto spesso si dimostrano fallaci nel confronto con la realtà. L'epiteto maggiormente usato per identificare questa forma di personaggio è inetto. L'inefficienza tuttavia funziona se applicata alla difformità tra questi personaggi e una realtà nei confronti della quale essi hanno cambiato atteggiamento. Ciò che riduce il personaggio del romanzo all'inefficienza è la coscienza dell'incoscienza, o, per meglio dire, dell'inconscio. Ciò che procura questa dissoluzione è la scoperta che le azioni umane non sono ascrivibili a quel che comunemente si definisce volontà soggettiva. La ragione dell'intervento umano può invece risiedere in qualsivoglia ambito recondito della coscienza, senza che il soggetto agente ne sia neppure lontanamente consapevole. Nomi eccellenti di queste figure di inefficienza moderna vanno da *Ulysses* di Joyce (1922) a *Zeno* di Svevo (1923) a *Ulrich* di Musil (1933).

Ma ciò che interessa la struttura del romanzo è altro: questi personaggi, al contrario di quanto potrebbe apparire, divorano con la loro inefficienza tutta la narrazione, fagocitando all'interno della propria coscienza tutto il romanzo. Questo fa sì che la struttura narrativa debba forzatamente adeguarsi. I nuovi romanzi di inizio Novecento sono il racconto di una unica psicologia, quella del protagonista, che, per quanto contorta, rimane profondamente individuale. I personaggi attorno a questa forte (ed inetta) individualità diventano dei meri accessori finalizzati, il più delle volte, a fornire solo un contesto alla vicenda umana primaria. Non a caso questi romanzi hanno per titolo il nome proprio del loro antieroe: *Ulysses*, *Mrs. Dalloway*, ma anche l'ottocentesco *Madame Bovary* (pubblicato nel 1856), anche se il caso più interessante a questo proposito è il titolo del più fortunato tra i romanzi di Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, che va ancora oltre nel procedimento di identificazione tra diegesi e storia psicologica dell'individuo, dichiarando nel titolo che protagonista del romanzo non è

propriamente l'uomo, bensì più radicalmente la sua coscienza. Da questo nuovo atteggiamento riguardo al personaggio si produce, nella struttura narrativa, un uso importante del discorso riportato, soprattutto in forma indiretta e indiretta libera, e del monologo nella sua forma interiore e del flusso di coscienza. Questo abbondante uso della narrazione attraverso il discorso riportato favorisce la concreta presenza della voce del personaggio all'interno della diegesi. Con questo stratagemma, il fuoco della narrazione e la voce narrante sono, per una percentuale consistente della diegesi, in mano al personaggio anche e soprattutto qualora esista un narratore.

Notoriamente, i maggiori tra i romanzi modernisti europei sono ricordati proprio per la funzione che attribuiscono al dialogo o al monologo. L'esempio più abusato è quello delle pagine del flusso di coscienza di Molly Bloom al termine del romanzo *Ulysses*, ma notevoli sono i cosiddetti *moments of being* di *Mrs Dalloway* nel romanzo omonimo della Woolf, parallelo (ma più femminile e più inglese) del procedimento magico del ricordo della *madeleine* o del *pavé* proustiano o ancora di un romanzo antesignano della modernità *Les lauriers sont coupés* di Eduard Dujardin del 1888. Il monologo diventa, nel nuovo romanzo, lo strumento migliore per esprimere questi momenti incomunicabili secondo i normali criteri di narrazione oggettiva, e questi monologhi più o meno interiori e più o meno regolati dalla grammatica e dalla sintassi costituiscono, se non la maggioranza netta delle pagine del romanzo, senza dubbio i suoi punti migliori e più significativi.

Nel romanzo modernista la soluzione del dialogo è meno palese di quella del monologo, eppure ne esistono alcuni esempi per i quali appare chiaro come, in assenza di dialogo, non potrebbe esistere la caratterizzazione del personaggio. Se l'inetto è colui che dimostra la sua inadeguatezza nei confronti di qualcosa (della società, di altri individui), questo confronto può assai efficacemente essere rappresentato dal dialogo. Un romanzo esemplare da questo punto di vista è indubbiamente *Uno nessuno e centomila* di Luigi Pirandello, pubblicato nel 1926 dopo una lunga gestazione. Nel romanzo la coscienza di Vitangelo Moscarda si distrugge e poi si ricostruisce a partire dall'opinione altrui; questo procedimento avviene solo attraverso il dialogo. Ed è sempre attraverso il mattutino scambio di battute con la moglie che prende inizio la vicenda di Moscarda.

La funzione del narratore eterodiegetico, così come la conosceva il romanzo realista, viene quasi totalmente adombrata dal ruolo del personaggio. Evidentemente questa trasformazione della struttura narrativa ha origini ancora precedenti al 1900; con il Naturalismo e il Verismo, infatti, lo spostamento del fuoco sul personaggio era già pressoché avvenuto (la vicenda di Emma Bovary ne fornisce già un esempio concreto nel 1856) e lo

stratagemma verghiano del narratore regredito (apparso con *I Malavoglia* nel 1881) aveva contribuito non alla sparizione del narratore, ma alla sua parziale fusione con l'universo narrato rendendo praticamente nulla la sua autorevolezza. Il progresso narrativo di primo Novecento però compie un ulteriore salto in avanti. La rigorosa suddivisione dei ruoli strutturali (che prevede un autore esterno, un narratore ben identificabile e alcuni personaggi di cui si narra) viene ulteriormente sovvertita. La prima distinzione netta che salta è quella tra autore e narratore: nei nuovi romanzi, qualora un narratore voglia ancora avere voce in capitolo dovrà essere intradiegetico e omodiegetico. Se narrasse la storia di qualcun altro, la coscienza di quell'individuo prenderebbe decisamente il sopravvento. La novità di questo autore intradiegetico sta nel fatto che egli non è solo un personaggio, ma il più delle volte è la personificazione dell'autore nella storia. Nel racconto di Massimo Bontempelli "La scacchiera davanti allo specchio" (1922), ci sono due capitoli introduttivi in cui si segnalano "Epoca di questo racconto" e "Spiegazione del titolo"²¹. Questi due esempi, propri di una metanarrativa già consapevole, fanno sì che chi legge sia portato a identificare la voce del narratore con quella dell'autore. Solo l'autore del testo avrebbe l'autorità per spiegare il motivo della scelta di un titolo piuttosto di un altro. Questo meccanismo di identificazione palese tra autore e narratore permette anche l'uso di una tecnica prepotentemente vicina alla metanarrativa, ovvero le apostrofi al lettore. Con apostrofi al lettore²² si intende quella figura retorica di pensiero in cui chi parla o scrive si rivolge improvvisamente, per enfatizzare il discorso, a una entità diversa da quella a cui è solito rivolgersi. Normalmente questa entità è il lettore, che entra a far parte dell'universo narrativo chiamato in causa dal narratore/autore. L'apostrofe al lettore non è un tratto solamente modernista: si ricordi ad esempio la celeberrima dichiarazione manzoniana riguardo ai venticinque lettori. Normalmente queste apostrofi, qualora si configurino come commento alla vicenda narrata o al comportamento di alcuni personaggi, sono molto usate anche nel romanzo realista proprio per sottolineare le convinzioni dell'autore e catalizzare l'opinione del lettore sui fondamenti della sua ideologia.

Tuttavia in alcuni autori del modernismo particolarmente attenti la soluzione delle apostrofi al lettore viene utilizzata per sottolineare commenti riguardo tutto ciò che è esterno alla vicenda narrata ma inerente alla struttura del testo: considerazioni sul titolo, sulla genesi della storia nella mente dell'autore, sull'opportunità della presenza di alcuni capitoli e così via. Queste notazioni costituiscono di per sé una riflessione sulla attività letteraria connessa

²¹ Massimo Bontempelli, "La scacchiera davanti allo specchio", *Opere scelte* (a cura di Luigi Baldacci), Milano, Mondadori, 1978, p. 289-290.

²² Cfr. Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.

alla scrittura di quell'opera, e sono quindi molto vicine alla metanarrativa; questi momenti contribuiscono a creare un tono attraverso il quale si guarda al testo, senza però caratterizzarlo univocamente. Al termine della lettura di uno di questi romanzi quello che resta in evidenza, nonostante tutto, è ciò che si chiama trama. Il che dimostra che la percezione è ancora quella che ci sia una storia narrata e non la semplice narrazione di una narrazione, come invece avverrebbe per un'opera totalmente metanarrativa.

2. *La morte dell'autore*

La morte dell'autore è una questione che riguarda la teoria letteraria e solo tangenzialmente la tecnica narrativa. E' interessante ai fini dello sviluppo della metanarrativa perché, come è facile intuire, si tratta di una tendenza con un certo carattere rivoluzionario e facilmente le sue conseguenze rifluiscono sulla forma in cui sono scritti i romanzi. La questione della morte dell'autore permette inoltre di soffermarsi sulla differenza tra questa teoria e la tecnica di sparizione o offuscamento del narratore, esposta più sopra. La sparizione del narratore è conseguenza della necessità di una visione polifonica sulla vicenda e dell'allontanamento di ogni possibile dubbio intorno alla oggettività del testo. La finzione del narratore era infatti, nel romanzo ottocentesco, essenzialmente ideologica: egli era il portatore della morale della storia. L'autore invece è un individuo ben identificabile che si assume la responsabilità del testo non solo perché lo narra ma soprattutto perché lo crea. La funzione creatrice è ciò che distingue nettamente l'autore dal narratore.

La questione della morte dell'autore nasce a partire da due testi, quasi contemporanei. Il primo è intitolato: "Qu'est-ce qu'un auteur ?", non proprio un saggio bensì la trascrizione di una conferenza di Michel Foucault tenutasi nel 1969 presso la *Société française de Philosophie*. Il secondo e più noto è lo scritto di Roland Barthes del 1968 intitolato appunto "La mort de l'auteur".

Secondo Barthes l'autore è un personaggio moderno nato intorno al XVI secolo in Europa con la scoperta dell'individuo razionale e con lo sviluppo dell'empirismo inglese e del razionalismo francese.²³ L'autore diventa quindi il prodotto di una determinata società e cultura che conduce fino all'illuminismo e al positivismo. La disgregazione della razionalità e la dissoluzione dell'individuo nel Novecento producono la fine di questo autore. La sua perdita di importanza è resa palese dalle nuove teorie letterarie formaliste e strutturaliste che privilegiano la conoscenza della struttura e dei contenuti dell'opera piuttosto che i rapporti tra

²³ Cfr. Roland Barthes, "La mort de l'auteur", *Manteia*, V, 1968.

la biografia dell'autore e il suo lavoro. Barthes sostituisce all'autore, come principio produttore dell'opera, il linguaggio impersonale e anonimo. Tuttavia questo lavoro sul linguaggio non era partito dai romanzieri, ma piuttosto dai poeti; infatti la prima rivendicazione nel senso della modificazione del concetto di autore si trova nella poetica dei *Maudits*: Mallarmè e Valéry soprattutto. La scrittura diviene, seguendo un *fil rouge* che collega i maledetti ai simbolisti e alle avanguardie novecentesche tutte, l'unico modo che ha l'uomo di spiegare il mondo. E questa spiegazione, lungi dall'essere razionale, si svolge in una dimensione orfica, segreta e misteriosa. Tutta la poesia novecentesca si confronta con il valore conoscitivo della parola e con l'impossibilità di gestire la conoscenza, una volta acquisita. I tratti della nuova *vogue* poetica sono: un intenso irrazionalismo che permette all'autore di cogliere i legami reconditi che collegano tra di loro le cose e i pensieri, la conseguente sensazione che il mondo sia apparenza e dietro quella apparenza si nasconda un sistema di relazioni che, una volta scoperte, possono dire la verità sul mondo, la ricerca continua intorno al linguaggio come unico strumento che possa far da tramite tra il fenomeno e la sua essenza. Il valore di svelamento attribuito alla scrittura mette completamente in disparte la coscienza attiva dell'autore (si faceva più sopra riferimento alla narrazione proustiana che procede a partire da un ricordo inconscio, suscitato dal sapore della *madeleine* inzuppata nell'infuso di tiglio). Il compito di questi scrittori non è quello di ritrarre le cose, ma l'effetto che le cose suscitano nelle persone. L'autore procede, attraverso la tecnica del simbolismo, a un'oggettivizzazione della sua esperienza, rendendo così palese il rapporto tra le cose materiali e il pensiero. Il pubblico è ristretto a una *élite*: nasce un linguaggio ermetico, che si svincola dai contenuti immediati per diventare un criptogramma dischiuso a pochi fedeli. Il fine di questa operazione è quello di creare un linguaggio della poesia, epurato delle forme del quotidiano e avvicinato all'essenza della verità.

Mutatis mutandis, considerazioni dello stesso tipo si ritrovano nella poetica del sogno surrealista e nella destrutturazione della sintassi a opera del manifesto del futurismo, come anche nella voluta oscurità del linguaggio ermetico o nel sistema del 'correlativo oggettivo' eliotiano. Il fine comune è quello di costruire un nuovo linguaggio che di per sé sia una chiave di lettura della realtà e che si differenzi dal linguaggio dell'uomo della strada perché maggiormente aderente alla misteriosa essenza che soggiace alla realtà. Il concetto simbolista perdura in tutta la poesia del Novecento ma assume, a poco a poco, un carattere sempre più pessimista, consapevole dell'impossibilità di rappresentare completamente la verità. La verità ricercata non è mai trattenuta definitivamente, il poeta si appropria della consapevolezza del mondo solo per un istante. Se la trattenesse, quella stessa verità si trasformerebbe in qualcosa

d'altro e perderebbe il suo valore originario. Questo perché la materia umana non è fatta per condividere la verità ma solo per intuirlo. Non a caso il concetto di intuizione è onnipresente nella poesia dei maggiori tra i poeti del Novecento: da “Forse un mattino andando”²⁴ di Eugenio Montale (1925), alla “Autopsicografia”²⁵ di Fernando Pessoa pubblicata nel 1931, le poesie dichiarano l'impossibilità di essere immagine del vero.

La figura dell'autore si tinge così anche di tinte medianiche. Dietro a questa idea ci sta la concezione di letteratura come spirito, che come tale possiede una consapevolezza che si incarna, di volta in volta, nell'animo dell'uno o dell'altro autore senza che questi sia particolarmente partecipe del processo. Uno dei maggiori esponenti di questa idea sulla letteratura è Jorge Luis Borges. Uno dei passi più importanti e conosciuti in cui esprime questa sua sensazione è l'episodio intitolato “Il sogno di Coleridge”, il quarto saggio della raccolta *Altre inquisizioni* che raduna gli scritti apparsi dal 1934 al 1952. Dopo aver raccontato l'episodio del sogno di Coleridge che dà vita al poema incompiuto *Kubla Khan* e quello del sogno, parallelo ma avvenuto cinque secoli prima, di Kublai Khan che aveva dato vita al grande palazzo persiano (di cui, anche all'epoca di Coleridge, non restavano che rovine), Borges argomenta quale potrebbe essere la causa di un fatto apparentemente così strano. La sua conclusione è questa:

Forse un archetipo non ancora rivelato agli uomini, un oggetto eterno (per usare la nomenclatura di Whitehead), sta entrando gradatamente nel mondo; la sua prima manifestazione fu il palazzo; la seconda il poema. Chi li avesse paragonati avrebbe visto che erano essenzialmente uguali.²⁶

Alla fine degli anni Sessanta, quasi prendendo atto di questa deriva e allineandosi con la critica totale all'autorità che esplodeva nella sua epoca, Barthes afferma che, morto l'autore, solo il linguaggio (cioè la letteratura in sé) è ancora vivo. Lo studio letterario si riduce quindi non alla analisi biografica dell'autore, ma alla determinazione della sua funzione all'interno della storia. La morte dell'autore ha dato vita, secondo Barthes, a una infinità di funzioni del

²⁴ Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.
Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di getto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.
(Eugenio Montale, *Ossi di Seppia*, 1925)

²⁵ Il poeta è un fingitore./ Finge così completamente/Che arriva a fingere che è dolore/Il dolore che davvero sente. (Fernando Pessoa, “Autopsicografia”. Pubblicata il [1 aprile 1931](#)).

²⁶ Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere* (a cura di Domenico Porzio), Milano, Mondadori, vol. I, p. 923.

testo che sono state definite con una sottigliezza a volte capziosa. Figli nati dalla morte del concetto di autore sono: il narratore omodiegetico o eterodiegetico della tassonomia genettiana, l'autore implicito di Wayne Booth, il narratario, il lettore ideale. Tutte queste figure contribuiscono a ricreare un polo di attrazione intorno al quale la vicenda si può articolare. Poco più tardi però Barthes stesso non esitò a ritrattare almeno in parte la radicalità delle conclusioni appena espresse in favore di queste nuove funzioni testuali che limitano l'onnipotenza dell'autorialità del romanzo realista e allo stesso tempo ne offrono un surrogato accettabile. Ne *Le plaisir du texte* del 1973 si legge:

Comme institution l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à 'babiller')²⁷

Se anche il concetto di autorità è perso, il lettore, quando legge, ha bisogno di pensare a un autore. Di quell'autore la storia ha bisogno così come ha bisogno del lettore. Sono semplicemente la figura dell'emittente e quella del ricevente del messaggio. Michel Foucault arriva addirittura a elencare le caratteristiche dell'autorità del testo:

La fonction auteur est partie du système juridique et institutionnel des discours
La fonction auteur est relative aux genres discursifs et aux époques historiques.
La fonction auteur est une construction.
La fonction auteur ne renvoie pas à l'individu réel mais à une figure de l'auteur dans le texte.²⁸

La sua tassonomia delle caratteristiche autoriali si avvicina a quello che si è detto finora: non esiste più un autore in carne ed ossa, esiste invece un fascio di intenzioni che noi incanaliamo intorno alla figura di un autore. Questo fascio si caratterizza sia per l'epoca e le relative credenze, sia dalla sua definizione giuridica. L'autore è infatti anche una persona giuridica al quale viene garantita la proprietà dell'opera.

L'ambiguità di fondo insita nel concetto di morte dell'autore è legata al fatto che è impossibile leggere un testo senza attribuire il suo messaggio a qualcuno in particolare.

²⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Parigi, Seuil, 1993, pp. 45-46.

²⁸ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Parigi, Gallimard, 1994.

3. *L'intertestualità e la riscrittura*

L'intertestualità è un altro di quei fenomeni che danno origine a strutture assimilabili alla metanarrativa. L'intertestualità è stata affrontata nelle sue diverse apparizioni da molti esponenti dello strutturalismo: da Julia Kristeva con *Σημειωτική, recherches pour une sémanalyse* del 1969 a Gérard Genette con *Palimpsestes* del 1982; da Michail Bachtin *Esthétique et théorie du roman* del 1975 a Antoine Compagnon con *La seconde main ou le travail de la citation* del 1979. L'intertestualità è una nozione semiologica che implica un rapporto tra due testi in cui uno costituisca l'intertesto dell'altro. Essere intertesto significa appunto essere un testo che si trova all'interno di un altro; le modalità con cui questo inserimento può avvenire sono molteplici, e a partire da questo punto si snodano le varie tendenze sull'intertestualità. Non a caso le prime notazioni di questo concetto nascono nella seconda metà degli anni Sessanta, proprio in contemporanea agli studi sulla crisi dell'autorialità.

Uno dei primi a designare una forma di intertestualità è stato Bachtin. Il collegamento tra la morte dell'autore e l'avvento degli studi sull'intertestualità si può riporre nella sua teoria del romanzo polifonico, contenuta in *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, scritto nel 1929 e poi rivisto e pubblicato nel 1963. Il romanzo polifonico è il romanzo in cui la coscienza dell'autore si scontra e si limita tramite il confronto con quella dei suoi personaggi. Il romanzo moderno, come si detto più sopra (cfr. §1), è un romanzo in cui non c'è più una sola voce che domina la materia narrativa, bensì la rappresentazione della pluralità delle voci presenti nel nostro linguaggio. Da qui la dichiarazione che ogni idea e quindi anche ogni parola sono il frutto delle esperienze e dei dialoghi che si sono intessuti per costituirla. Con Bachtin si fa strada il concetto per cui nulla di quello che si dice o si scrive è da considerarsi come una monade: tutto è invece collegato e si deve considerare qualsiasi parola non come una produzione individuale ma come un discorso riportato.

Il concetto di intertestualità in letteratura viene formulato con determinazione da Julia Kristeva nel 1969: «le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)»²⁹. Julia Kristeva (e la sua posizione è legata al suo studio dell'opera di Bachtin) ritiene che l'intertestualità sia una pratica centrale della letteratura che si riferisce a tutte le opere e a tutti i discorsi che la circondano o che l'hanno preceduta. La studiosa stabilisce un rapporto tra la parola dialogica di Bachtin e l'intertesto.

²⁹ Julia Kristeva, *Σημειωτική, recherches pour une sémanalyse*, Parigi, Seuil, 1969, p. 145.

L'intertestualità è dunque una nozione (almeno nelle sue origini) amplissima che si può riassumere nel concetto per cui esiste un intreccio testuale tra tutti i lavori letterari: i vari testi prodotti dalla letteratura dialogano tra di loro indipendentemente dal contesto storico e geografico in cui sono stati prodotti. Con il tempo questa idea si è assestata tra i critici assegnando all'intertestualità varie funzioni e varie conseguenze, dando vita a uno studio sull'intertestualità applicata, che è quello che più si avvicina alla ricerca sulla metanarrativa. L'ultimo accenno a questo concetto di intertestualità è contenuto in *Le plaisir du texte* (1973), di Barthes:

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini - que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie³⁰.

Dunque la nozione di intertestualità si costruisce contro la tradizionale concezione del testo come genealogia di influenze palesi che possono essere ricostruite secondo la storia della letteratura e che permettono di catalogare il testo sotto l'etichetta di un genere e di un movimento, segnalandone inoltre il grado di originalità rispetto alla tradizione. L'intertestualità è, secondo la Kristeva, in netta opposizione alla cosiddetta critica delle fonti. In *La révolution du langage poétique* del 1974, la studiosa cerca di sottolineare la distanza tra i due concetti critici insistendo sul processo di transposizione: il testo ha una forma combinatoria, si trova al crocevia di frammenti diversi che la scrittura ridistribuisce dando vita a un testo nuovo a partire da testi vecchi che sono però più o meno riconoscibili, che possono essere anonimi o addirittura citazioni inconsapevoli e automatiche. Dietro a questa teoria dell'intertestualità si coglie l'eco di quel concetto di memoria collettiva e di letteratura come spirito che si è visto aleggiare dietro al concetto di morte dell'autore. La nozione di intertestualità applicata si risolve secondo due linee guida principali: da un lato è considerata come il prodotto della cultura e delle esperienze dell'autore del testo, dall'altro è legata alla percezione del lettore.

L'intertestualità, concepita come un fenomeno della ricezione, è un concetto esplicitato da Riffaterre: nel suo "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant"³¹ si legge: «[l'intertextualité ne demande pas de] prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre

³⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 58-59.

³¹ Michael Riffaterre «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant», *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 131.

l'auteur et ses prédécesseurs». Riffaterre si è sempre attenuto a una netta separazione tra l'intertestualità aleatoria e quella obbligatoria. La prima, che lui non vuole prendere in considerazione, è in funzione della competenza del lettore. L'altra, quella obbligatoria, si riferisce alle strutture grammaticali, semantiche e sintattiche che necessitano, per essere comprese, un rinvio all'intertesto, anche se questo non è conosciuto dal lettore.

Come per altri fatti della narratologia, colui che ha fornito una tassonomia più precisa dell'argomento è Gérard Genette, il cui saggio si situa dopo tutti quelli che si sono fin qui nominati. La sua intertestualità assume il nome di transtestualità e si dimostra capace di raccogliere in sé i diversi fenomeni che mettono in relazione i testi tra di loro. La transtestualità è fatta dell'intertestualità, della metatestualità, dell'ipertestualità, della paratestualità e dell'arcitestualità. Tra queste cinque relazioni, quelle più utili alla percezione dettagliata di quel che si sta analizzando sono le prime tre. Con intertestualità³² Genette si riferisce a quella relazione di inclusione che viene designata a partire dallo studio della Kristeva e che si concretizza con la presenza effettiva di un testo dentro un altro. La metatestualità³³ è invece una relazione di commento che lega un testo a un altro testo, del quale parliamo senza necessariamente citarlo, a volte anche senza nominarlo. Le due relazioni sono per Genette caratteristiche palesi del testo, che si possono inventariare ma che non danno adito a nessuno studio specifico. Ciò che invece desta l'interesse critico nei confronti di un testo è la relazione che Genette chiama ipertestualità. Questa è una relazione di derivazione che non sta nell'ordine del commento. C'è un rapporto di imitazione (e di trasformazione) che genera un testo nuovo, ma che non nasconde quello che ha dietro. Il testo che imita si chiama ipertesto, il testo imitato si chiama ipotesto. Ci sono due tipi diversi di ipertesto: quello che implica una relazione di trasformazione e che ne riproduce in parte la trama e i personaggi e quello che implica una relazione di imitazione basata sullo stile e che secondo Genette può dare origine solo a testi brevi. Appartengono alla trasformazione i generi della parodia, del travestimento e della trasposizione (l'unica variante che non prevede l'ironia). Appartengono invece alla relazione di imitazione: *il pastiche* e ciò che Genette chiama *charge* e *forgerie*. Genette stesso dice che le differenze di derivazione (trasformazione o imitazione) sono sicuramente più marcate che quelle di funzione (parodia, travestimento, *pastiche*, trasposizione, *charge*, *forgerie*). Tuttavia lo studioso esagera forse anche nella classificazione di queste ultime. Ciò che però è interessante ricavare dall'analisi di *Palimpsestes* è la stretta connessione tra i fenomeni di transtestualità e la struttura

³² Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Parigi, Seuil, 1982, p. 8.

³³ Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 10.

metanarrativa. L'intertestualità è un macrofenomeno che può concretizzarsi all'interno delle narrazioni anche in microscopici brani, o in alcune veloci allusioni parzialmente o completamente involontarie. Ciò a cui l'intertestualità però può dare vita sono anche fenomeni di maggiore portata in cui l'intertesto è l'oggetto della scrittura tutta. In questi casi si parla di riscrittura.

La riscrittura differisce dall'intertestualità perché è un termine meno generico e la sua applicazione non può prescindere dalla consapevolezza dello scrittore. Inoltre, un tratto interessante della riscrittura è che essa deve necessariamente essere posteriore all'intertesto, mentre nel caso dell'intertestualità più generica il testo contenuto può essere anche posteriore a quello scritto. Ad esempio noi possiamo leggere la teoria di Freud nell'*Edipo Re* di Sofocle. Tutti ricorderanno a questo proposito la tesi di dottorato di Persse, il giovane protagonista di *Small World* (1984) di David Lodge, quando, per fare colpo sui professori intervenuti al congresso, sostiene che il suo soggetto di tesi sia Shakespeare letto alla luce di Eliot, e non il contrario come in effetti era. La riscrittura non può prescindere da avere come intertesto un testo, mentre l'intertestualità può applicarsi anche alla scultura, alla pittura e così via. La riscrittura dunque è un fenomeno che nasce in seno all'intertestualità ma che si produce come un riutilizzo e un ripensamento di una struttura letteraria. A questo proposito, nei confronti della riscrittura, si può già parlare di fatto metaletterario.

4. *La Metalessi e la mise en abyme*

La metalessi è una figura descritta da Gérard Genette in *Figure III* nel 1966. La definizione dice che affinché si configuri una metalessi sono necessarie due diegesi: la prima istanza narrativa racconta la storia che si chiamerà di primo livello; uno dei personaggi della storia di primo livello comincia a raccontare un'altra storia, creando così un secondo livello diegetico. In questo caso il passaggio da una diegesi all'altra, da un livello narrativo all'altro, e da un mondo fittizio al secondo mondo fittizio costituisce una metalessi. Il passaggio da una metalessi all'altra avviene secondo modalità molteplici. Per esempio, un narratore extradiegetico può portare la storia da un livello narrativo all'altro attraverso una lettera, un personaggio leggerà questa lettera e in questo modo si verrà a creare un secondo universo spazio-temporale, totalmente differente da quello in cui si situa il personaggio che legge la lettera. Evidentemente la metalessi appartiene a quei processi che nascono assieme alla narrazione e non costituisce di per sé un fenomeno metanarrativo. La metalessi è indicata da Genette come il termine unico per identificare tutte le intrusioni del narratore all'interno del racconto, anche ciò che più sopra (cfr §1) si è chiamato apostrofi al lettore. Quei momenti costituiscono l'infrazione della linea che separa la realtà dell'autore dalla finzione narrativa,

sono i momenti in cui l'autore cancella la fragile certezza che non esiste identità tra lui e il narratore. Genette esemplifica questa tendenza attraverso un brano di Balzac in cui il narratore dice : «Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer...»³⁴.

Il gioco però delle storie che si inanellano una nell'altra è alla base di un altro procedimento, questo invece fortemente metanarrativo : *la mise en abyme*.

Dorrit Cohn, in un articolo del 2003, redatto per la rivista Vox Poetica³⁵, distingue la metalessi genettiana in interiore ed esteriore³⁶. La metalessi esteriore è stata studiata da Frank Wagner in un articolo apparso in Poétique nel 2002³⁷ in cui lo studioso ne traccia una storia che comincia con *Don Quijote* e che si sviluppa nel Settecento francese soprattutto nel romanzo *Jaques le fataliste* di Denis Diderot. Ma gli esempi che si potrebbero citare a questo proposito sono moltissimi, e ogni lettore potrebbe avere i propri: la Cohn propone una novella, "Der goldne Topf" di E.T.A. Hoffmann del 1815. Ma in Bontempelli e Pirandello troviamo le stesse tecniche e, in misura meno sconcertante ma sicuramente presente, ciò si può rinvenire anche nell'accenno (già citato in questo capitolo) ai venticinque lettori di Manzoni. La metalessi interiore, invece, per la Cohn ha a che fare con la *mise en abyme*, o meglio ne sarebbe il nome istituzionale che paleserebbe il nome metaforico tratto dall'araldica.

Come è noto, il principale sostenitore del procedimento della *mise en abyme* fu André Gide. Sua anche l'idea di accostare il procedimento al metodo araldico, che consiste nell'inserire all'interno di uno stemma la sua esatta copia, in scala minore. Evidentemente questo primo inserimento ne genera altri senza soluzione di continuità : infatti lo scudo più piccolo, per essere la copia esatta del primo, dovrà contenere al suo interno uno scudo ancora più piccolo e così via, all'infinito. La *mise en abyme* diviene dunque il modo per inserire una storia più breve che imita la storia principale. Esempi illustri di questo processo stanno in *Hamlet* di Shakespeare o nelle *Mille e una notte*, le celebri favole persiane. Ma ciò che questo procedimento fittizio suggerisce riguarda anche il mondo reale: se un personaggio di una finzione può diventare lettore o spettatore della sua stessa storia, può avvenire anche il contrario, ovvero che il lettore e lo spettatore diventino personaggi.

³⁴ Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Parigi, Seuil, 2004, pp. 22-23.

³⁵ Cfr. Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme », Vox Poetica, febbraio 2003 (URL): <http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm> (pagina consultata il 24 maggio 2008).

³⁶ La Cohn asserisce che la sua distinzione, peraltro già presente, anche se non in modo palese, nel libro di Genette, corrisponde a quella di *outward metalepsis* e *inward metalepsis* segnalata da Debra Malina in *Breaking the Frame : Metalepsis and Construction of the Subject*, Columbus, Ohio State U.P., 2002, pp. 46-50 e applicata a Beckett..

³⁷ Frank Wagner, « Glissements et déphasages : Note sur la métalepse narrative », Poétique, 130, aprile 2002, pp. 235-253.

Il collegamento tra metalessi genettiana e *mise en abyme* gidiana, secondo la Cohn, avviene in questo punto. Infatti, nella sezione intitolata *Métalepses* di *Figure III* troviamo l'affermazione:

Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est à dire vous et moi, appartenons peut-être encore a quelque récit ³⁸ -

Genette a questo punto ha creato un'identità tra effetto della metalessi ed effetto della *mise en abyme*. In realtà questa identità esiste nella critica anche perché il tema della *mise en abyme* (e ancor meno quello della metalessi) è stato indagato da pochi studi scientifici e questo ha prodotto forse una certa confusione a riguardo.

Per la *mise en abyme* lo studio più sistematico è quello di Lucien Dällenbach, *récit spéculaire* del 1977. Esistono poi alcuni studi sul romanzo francese tra le due guerre che analizzano il fenomeno nel romanzo più noto per questa tecnica: *Les faux Monnayeurs* di Gide. In Italia l'unica studiosa che ha compiuto uno studio sul metodo è Donatella Izzo con il suo *Il racconto allo specchio - Mise en abyme e tradizione narrativa* del 1990. Questi studi tuttavia - a partire da quello di Dällembach- sono costretti a considerare assai poco la *mise en abyme* che procede all'infinito, dal momento che sono pochissime le opere letterarie che riescono a metterla in atto. In effetti la *mise en abyme* che procede all'infinito non può evidentemente essere realizzata in un romanzo che è, per sua natura, un oggetto finito. La *mise en abyme* può solo essere suggerita. Esempi di questa tecnica si trovano, oltre che nel già citato *Les faux Monnayeurs*, anche ne *La prise de Constantinople* di Ricardou, e in uno dei racconti di *Lost in the Funhouse* di Barth. Ma questo effetto straniante che il lettore ottiene con la *mise en abyme* e che gli suggerisce di poter entrare a far parte della storia, non si ritrova assolutamente nella metalessi che è, per sua definizione, un'infrazione momentanea della linea che demarca realtà e finzione. Questo carattere di istantaneità fa sì che non ci sia il tempo per insinuare nella mente del lettore alcuna identificazione tra sé e il personaggio. La confusione tra i due metodi avviene per due qualità che essi condividono: il fatto di essere realizzabili solo a partire da una doppia struttura narrativa e il fatto di provocare nel lettore un senso di smarrimento riguardo allo svolgersi della storia.

Lo smarrimento che provoca la *mise en abyme* è stata chiarita da Dällenbach, quella che invece proviene dalla metalessi dalla Cohn nel sopra citato articolo del 2003. La metalessi provoca lo straniamento dei piani di realtà e finzione, mettendo in discussione il fatto che il

³⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972, p. 245.

lettore percepisca i fatti narrati (per quanto se ne faccia emotivamente coinvolgere) come il frutto di una finzione. Nel momento in cui l'autore reale prende parte alla finzione questa tassonomia confortante per il lettore e generatrice di un ordine universale viene meno. Il che non vuol dire che lui stesso si senta il soggetto di una finzione, ma vuol dire invece che il lettore non guarderà più al testo come un universo limitato a una dimensione fittizia nettamente separata dalla sua contemporaneità.

Non è un caso che entrambe le tecniche siano utilizzate in maniera quasi sistematica a partire dall'inizio del XX secolo, ovvero in quel periodo dove ha avuto inizio l'insorgere dei fenomeni meta letterari più consapevoli e strutturati che conosciamo.

5. *Figura, allegoria, simulacro*

La figura è un procedimento linguistico per cui si dice qualcosa utilizzando un termine o un concetto inusuale o non banale.

Gérard Genette, in *Métalepse* sottolinea che: «La figure est un embryon, ou, si l'on préfère, une esquisse de fiction»³⁹. In un'intervista rilasciata a *Vox Poetica*, chiarisce entro quali limiti la figura sia da considerare l'embrione di una *fiction*:

La notion de «récit minimal» est bien d'ordre narratologique, puisque cette discipline, comme on le sait au moins depuis Propp, doit s'appliquer à toutes les sortes de récits, y compris les plus élémentaires, et s'intéresser aussi bien à la manière dont un récit de cette sorte («Le chat mange la souris») peut s'étoffer par expansions, catalyses, contributions, etc., qu'au fait inverse de 'résumé' («Marcel devient écrivain») d'un récit plus complexe, ou plus étendu. Qu'une figure puisse être décrite comme l'embryon d'une fiction, c'est une notion d'un tout autre ordre, qui concerne plutôt une théorie de l'imaginaire : une métaphore («Achille est un lion»), si on la prend à la lettre, constitue évidemment une petite fiction.⁴⁰

Riportando il concetto di *fiction* alla sua essenza esso altro non è che una figura. La figura per eccellenza della *fiction* primigenia è evidentemente la similitudine e la sua forma contratta, cioè la metafora. Ma la figuratività nella *fiction* ha preso strade molteplici: dalle figure retoriche alle figure di pensiero, dalle figure metriche a quelle sintattiche. Il concetto alla base della figuratività resta comunque quello per cui la *fiction* è sempre rappresentazione di qualcosa attraverso uno schema più o meno convenzionale che ne sottolinei palesemente o no il suo rapporto con il reale.

La rappresentazione artistica prevede dunque un rapporto tra l'opera

³⁹ Gérard Genette, *Métalepse*, p. 17.

⁴⁰ John Pierre, «La métalepse. De la figure à la fiction (entretien avec Gérard Genette)», *Vox Poetica*. (URL): <http://www.vox-poetica.org/entretiens/genette.html> (Pagina consultata il 23/05/2008).

dell'immaginazione e la realtà percepita con uno dei sensi. La forma più interessante, complessa e discussa di figurazione è senza dubbio l'allegoria, figura per cui un'immagine rappresenta non un fenomeno ma un concetto, un'idea.

Non a caso l'allegoria è la forma preferita da uno scrittore molto vicino al postmoderno, Jorge Luis Borges, che arriva a elaborare, se non proprio una allegoria, almeno una riflessione molto strutturata intorno al problema. In *Altre inquisizioni* è presente uno scritto datato 1959 e intitolato "Dall'allegoria ai romanzi". In questo scritto Borges ripercorre le posizioni pro e contro l'allegoria rispettivamente di Chesterton e Croce⁴¹. La notazione più interessante fatta dall'argentino è quella per cui l'allegoria, che nella modernità risulta essere una figura decisamente vituperata e considerata ormai sorpassata e futile, è in realtà anche alla base della forma romanzo:

Questa è favola di astrazioni, come il romanzo lo è di individui. Le astrazioni vi sono personificate; per questo, in ogni allegoria c'è qualcosa di romanzesco. Gli individui che i romanzieri propongono aspirano ad essere generici (Dupin⁴² è la Ragione, Don Segundo Sombra⁴³ è il Gaucho); nei romanzi c'è un elemento allegorico.⁴⁴

Interessante è anche la notazione segnalata da Borges nello stesso brano, per cui l'allegoria è un'astrazione e universalizzazione, e da questo punto di vista è contraria al platonismo: «osserva Coleridge che tutti gli uomini nascono aristotelici o platonici. Gli ultimi intuiscono che le idee sono realtà; i primi, che sono generalizzazioni.»⁴⁵. Il platonismo (che Borges traduce con il termine individualismo) nell'epoca moderna è talmente preponderante che non viene più annotato semplicemente per la mancanza di un altrettanto autorevole contraltare. L'allegoria, volendo trattenere in sé la rappresentazione figurativa e il concetto di quella rappresentazione, è per questo motivo scartata. Ma evidentemente Borges si considera un aristotelico, e come tale ammette il valore dell'allegoria tanto da farne una delle forme più utilizzate nei suoi racconti. Basti ricordare "La Biblioteca di Babele", o l'enorme mappa di "Funes, o della memoria". L'allegoria come espediente anti-platonico è invece un ottimo strumento per la contemporaneità postmoderna, in cui il valore conferito al segno è un valore

⁴¹ I libri citati da Borges sono *G. F. Watts* di G. K. Chesterton del 1904 e *Estetica* di Benedetto Croce del 1902.

⁴² L'investigatore creato da Edgar Allan Poe.

⁴³ Il personaggio dell'omonimo libro di Güiraldes Ricardo che descrive le avventure dei mandriani nella pampa. una vita apparentemente brada, ma in realtà soggetta a codici astratti e feroci: un mondo a parte, di selvaggia nobiltà, fondato sull'infamia e sulla fierezza taciturna, sul privilegio del gesto sulla parola, sul rischio mortale e inutile, prova di assoluto prestigio e di vitalità. Terreno naturale, perciò, di storie favolose, tanto più intense quanto più scarni e ripetitivi sono gli elementi delle vicende. In Italia il libro è pubblicato dalla biblioteca Adelphi

⁴⁴ Jorge Luis Borges, *Tutte le opere* (a cura di Domenico Porzio), Milano, Mondadori, 2005, p. 1056.

⁴⁵ Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, p. 1055.

totale, spesso superare a quello dell'oggetto rappresentato, della cui realtà si comincia fortemente a dubitare,

Della stessa opinione è anche Robert Scholes che in un articolo intitolato "A Fable and his gloss" contenuto in una sezione di *Fabulation and Metafiction* del 1979, spiega attraverso un'allegoria la fortuna della figura nella storia della letteratura e la sua nuova epoca d'oro rappresentata dalla contemporaneità postmoderna:

Once there was a country called Fiction, bordered on one side by the mountains of Philosophy and on the other by a great bog called History. The people of Fiction had a great gift, the gift of telling stories which could amuse men. As long as they had no contact with the peoples of the neighboring territories, they were perfectly satisfied with their gift and wanted nothing. But progress, and improved communications, brought them into contact with the strange peoples who lived on their borders and beyond. These peoples were not storytellers like the Fiction people, but they had something called Ideas. And when the Fiction people learned about Ideas they yearned for them terribly and wanted to use them to give their stories more dignity. A story without Ideas, they came to think, was fit only for children. So the Fiction people agreed that they would begin trading with their neighbours to get some Ideas.

This only made things worse. For the people on the Philosophy side of the land of Fiction insisted that Fictional Ideas should come from Philosophy, or from Theology just back in the hills, while the people on the other side said the only Ideas any good for fiction were those of the Historians. For a while those who favoured Philosophy and Theology won. They called their part of Fiction "Allegory" and they flourished under leaders like Dante and Spencer. But after a while the Ideas from Philosophy and Theology began to lose their zip, and even the Philosophers started saying that the Historians had a lot of good Ideas. Then the Allegorists grew weak and the other party, who called themselves "Realists", began to grow in size and power. They took Ideas from the Historians and discovered other territories, way back in the bog, peopled by an aggressive breed known as Social Scientists. These fellows had Ideas too, and the Realists took as many as they could get.

Then a strange thing happened. The Historians and Social Scientists got tired of having other folks put their Ideas into stories. They decided to muscle in on the story racket themselves. So they climbed out of the bog and invaded the fertile fields of Fiction, and everybody who stayed on in the territory they occupied had to agree to write non-Fiction novels. At the same time the Philosophers and Theologians got a whole new batch of Ideas called Existentialism and Wittgenstein which frightened them so much that they lit out for the highest peaks leaving Ideas strewn all over the foothills. But some Philosophers had got to like that territory so much that they wouldn't leave. They were still there when the refugees from Realism started to pour in and take over. Finally, in order to stay, they had to agree to show these refugees a new way to do Allegory with all these new Ideas. A few of the refugees had smuggled some Ideas called Jung and Freud with them, and when the leftover Philosophers saw them they said they weren't Social Science Ideas anyway, but things those rascals had stolen from Theology and Philosophy to begin with. So they took all the old and new Ideas they could

find and began trying to work out of a kind of Allegory. One of the leftover Philosophers who showed the refugees from Fiction the most was a nice lady named Iris Murdoch.⁴⁶

L'estetica del simulacro, formulata dal francese Jean Baudrillard intrattiene sicuramente un rapporto con queste riflessioni. L'idea per cui la realtà possa essere rappresentata e che la rappresentazione diventi più vera del reale è una delle idee di "The Precession of Simulacra", l'intervento definitivo dello studioso sulla materia, contenuto nel libro *Simulacres et Simulation* del 1981. Il simulacro postmoderno è l'unica realtà possibile, la precessione dei simulacri significa proprio questo: il simulacro viene prima della realtà, non è solo un'immagine del reale. La celebre frase tratta dall'*Ecclesiaste* e riportata in epigrafe allo scritto recita: «The simulacrum is never what hides the truth--it is the truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true.»⁴⁷.

La definizione più propria del simulacro è quella di copia di un oggetto che non esiste in questo mondo. Tanto è che in latino *simulacrum* indica la statua della divinità: un oggetto cioè che sta al posto di qualcosa che non c'è.

All'interno di un articolo pubblicato sulla Stampa il 7 marzo 2007 da Gianni Vattimo, in occasione della morte di Jean Baudrillard, il filosofo italiano spiega con estrema linearità l'origine della nozione di precessione del simulacro in Baudrillard. Nel Postmoderno il concetto di realtà si è definitivamente corrotto. Tale corruzione è da imputarsi alla perdita di centralità del sistema occidentale e all'irruzione sulla scena politica e culturale delle cosiddette minoranze, portatrici di altrettante culture relative. Il relativismo culturale che se ne trae è talmente sconcertante da impedire che gli uomini possano ancora ritenere credibile un'unica verità attraverso cui analizzare i fenomeni. La perdita di polarità nel pensiero lacera la realtà e dimostra la sua condizione di finzionalità. Una realtà non univoca non è una realtà, mentre tutte le realtà (o meglio i punti di vista sulla realtà) altro non sono che finzioni attraverso le quali l'uomo cataloga i fenomeni. Da qui la precessione del simulacro: il reale si identifica totalmente col simulacro. Un'altrettanto sagace spiegazione della filosofia di Baudrillard si ritrova in un altro coccodrillo, questa volta pubblicato da Liberation. L'attacco del pezzo di Roberto Maggiori recita: «Jean Baudrillard c'était la curiosité même». Ma come si collega la riflessione sul simulacro alla figuratività della letteratura? Secondo Mario

⁴⁶ Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Chicago, University of Illinois Press, 1979, pp. 49-50.

⁴⁷ Jean Baudrillard, *Simulacre et Simulation*, Parigi, Galilée, 1981, p. 1.

Perniola il simulacro infrange il potere della politica nella misura in cui aumenta quello della cultura:

Essa sola (la cultura) infatti può davvero trarre le estreme conseguenze da ciò che il potere politico riesce solo ad intuire confusamente: la dissoluzione del reale e dell'immaginario e l'apertura di uno spazio di effettualità non fattuale, di immagini non immaginarie e non simboliche [...] se un tempo la cultura era produzione di simboli, *Sinnbilder*, ora è produzione di *Sinnlosigkeit*, nel duplice senso di mancanza di significato e di inutilità. Mancanza di significato, intesa come chiusura del pensare rappresentativo, della metafisica; inutilità intesa come venir meno di principi, di scopi fondamentali dati una volta per sempre.⁴⁸

La consapevolezza che tutto quel che viviamo altro non è che un simulacro conduce non solo a una perdita di valore e di senso del mondo, ma anche a una perdita di senso dell'individuo. In quest'ottica la teoria postmoderna del simulacro va ricollegata alla ripresa dell'allegoria: come nella mappa imperiale di Borges, la nostra realtà coincide con la sua rappresentazione.

Da un punto di vista strutturale, la moltiplicazione dei piani narrativi, che avveniva attraverso la metalessi e attraverso la riscrittura, può considerarsi una duplicazione di questo concetto. Se siamo costretti a considerare che il reale sia un'immagine, anche la letteratura dovrà adeguarsi ricreando lo stesso schema al suo interno. La metanarrativa è un prodotto 'puro' di questa consapevolezza. Non a caso, dunque, il proliferare di temi quali lo specchio, il doppio, la confusione dell'identità sono temi collegati a ognuno degli scrittori metanarrativi.

A riconferma del fatto che il concetto di precessione del simulacro conferisce alla cultura, e specialmente alla letteratura, un potere superiore a quello che ha mai avuto, il concetto di simulacro è stato in qualche modo anticipato da alcuni scrittori americani. Il primo di questo è Philip Dick, scrittore fantascientifico americano, la cui produzione si situa negli anni Sessanta; in particolare un suo romanzo, pubblicato nel 1964, si intitola appunto *The simulacra*. Nel romanzo si racconta di come un androide riesca a diventare presidente degli Stati Uniti senza che nessuno se ne renda conto. Il concetto di androide, sviluppato poi da tutta la corrente letteraria del *Cyber Punk*, condivide con il simulacro il concetto per cui il reale ha perso potere ma introduce un'idea ancor più angosciosa e alienante: l'identità tra la perdita del potere del reale e la perdita del potere dell'essere umano. Non è forse un caso che la fantascienza ha così prodotto la rappresentazione più vasta fino ad ora conosciuta del concetto di simulacro. A pochi anni fa (2003) risale un romanzo di Vernor Vinge, intitolato *The Cookie Monster* che nella traduzione italiana si intitola *I simulacri*. Ma la

⁴⁸ Mauro Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 16.

rappresentazione del simulacro forse più nota è quella che ultimamente ne ha dato il cinema. Il film di Andy e Larry Wachowski intitolato *The Matrix* e uscito nelle sale nel 1999 contiene alcuni riferimenti precisi al pensiero di Baudrillard; uno su tutti, il libro in cui il protagonista Neo nasconde i suoi programmi pirata è proprio *Simulacres et Simulation*. Senza contare l'affinità tra il concetto del programma *The Matrix*, che riproduce una realtà morta e sepolta, e quello di Baudrillard. Tuttavia il filosofo francese, intervistato dal Nouvel Observateur nel 2004, sostiene che il film dei fratelli Wachowski ha poco a che fare con la sua teoria per il fatto che tenta di riprodurre attraverso strumenti reali l'assenza del reale, realizzando così un'intollerabile paradosso.

What we have here is essentially the same misunderstanding as with the simulationist artists in New York in the 80s. These people take the hypothesis of the virtual as a fact and carry it over to visible fantasies. But the primary characteristic of this universe lies precisely in the inability to use categories of the real to speak about it⁴⁹

Tuttavia *The Matrix* non è stato il primo né probabilmente sarà l'ultimo film su questo concetto decisamente attuale. Altri film dello stesso tipo li cita proprio Baudrillard nell'intervista: ci sono *Blade Runner* di Ridley Scott del 1982, *The Truman Show* di Peter Weir del 1998 e *Mulholland Drive* del 2001, il capolavoro di David Lynch. Forse al giorno d'oggi la rappresentazione più efficace di quanto ciascuno di noi si trovi immerso nella estetica del simulacro è rappresentato non dalla letteratura e tantomeno dal cinema, ma dallo strumento che ha fatto della 'virtualità' la ragione stessa della sua esistenza: il web. E nel web, con l'attualissimo gioco *Second Life*, si è ricreato a tutti gli effetti il nostro mondo, in forma virtuale. Il successo di queste forme decreta che forse, come sostiene Baudrillard, il concetto di virtuale ha poco a che fare con quello di simulacro, ma allo stesso tempo esso è la forma con cui l'idea della precessione del simulacro si è concretizzata nell'opinione pubblica. E di questo la cultura dovrà certamente tener conto.

6. Le teorie della ricezione, il narrataro

Un altro passaggio di questo veloce *excursus* sulle teorie e sulle tecniche che hanno aperto la strada alla metanarrativa vede necessario un accenno a quell'insieme di idee che va sotto il nome di teorie della ricezione o teorie *reader oriented*. Non si pretende di dare qui conto di una teoria così frazionata e così impregnata di significati filosofici. Quel che è più

⁴⁹ Aude Lancelin, «Baudrillard decodes Matrix», Le nouvel observateur, n. 2015. (URL): <http://www.nouvelobs.com/dossiers/p2015/a201937.html> (pagina consultata il 24/5/2008).

interessante ai fini di questa indagine è la percezione mutata che grazie a queste analisi si applica ai testi letterari. Molte delle teorie e delle metodologie che abbiamo fin qui affrontato, ponevano, più o meno apertamente, la necessità di tenere presenti alcune funzioni testuali che normalmente erano escluse dal computo nel romanzo realista che si occupava solo della catena autore-narratore-personaggi. Concetti come l'intertestualità, la metalessi, la *mise en abyme* e ancor più l'idea di figura e di simulacro prevedono che esista un lettore dalla coscienza formata che nel rapporto con il testo intervenga attivamente, confrontando quel che legge alla propria opinione e filtrandolo attraverso la propria cultura.

Una delle considerazioni più interessanti che si possono fare è quella per cui la critica formalista e strutturalista, che voleva cacciare qualsiasi tipo di analisi che non riguardasse strettamente il testo e la sua lingua, abbia in realtà moltiplicato i criteri attraverso cui si può produrre un'analisi sociale del testo letterario.

Uno dei primi nuovi personaggi del romanzo novecentesco è il narratario, figura del lettore proiettato all'interno del testo e destinatario delle apostrofi narrative di cui più sopra si è parlato. Lo studioso che formalizza per primo il problema è, come è noto, Gerald Prince con *Narratology* del 1982. Il narratario come funzione testuale non possiede ovviamente le stesse caratteristiche del lettore, ma alcune caratteristiche (il sesso, l'età) sono proprie solo a lui, configurandolo come un vero e proprio personaggio. I suoi tratti caratteristici però devono al contempo non essere troppo specifici, perché la sua finzione è quella di concedere al lettore una, seppur flebile, identificazione con lui.

Uno dei molteplici esempi di narratario si ritrova nel romanzo più celebre di Umberto Eco, *Il nome della rosa* (1980):

Ecco, ho detto di frate Guglielmo cose forse insensate, quasi a raccogliere sin dall'inizio le impressioni sconnesse che ne ebbi allora. Chi egli fu, e cosa facesse, mio buon lettore, potrai forse meglio dedurre dalle azioni che operò nei giorni che trascorremmo all'abbazia. Né ti ho promesso un disegno compiuto, bensì un elenco di fatti (questi sì) mirabili e terribili.⁵⁰

Ma l'uso più felice del personaggio-narratario è quello che si trova nel romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Tutta la premessa alla storia è costruita dialogando con il lettore fino a farlo diventare il protagonista della storia narrata.

7. L'ipertesto

⁵⁰ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 26.

L'ipertesto non è un sistema, ma un nome generico, coniato da Theodor Holm Nelson nel 1965 con l'intervento al ventesimo convegno nazionale "CSC-ER" sull'accessibilità dei siti *Internet* in cui ha presentato il saggio "Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate". L'ipertesto di Nelson serviva a descrivere il metodo di scrittura non lineare e non spaziale che è stato reso possibile dall'avvento del computer.

George Landow può essere considerato uno tra i più importanti teorici dell'ipertesto negli Stati Uniti. Tra i suoi primi studi il libro pubblicato nel 1991 col titolo *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, in cui Landow esplora, sulla scorta delle sue molteplici esperienze didattiche, la relazione pratica fra l'insegnamento della letteratura e l'ipertesto, facendosi fautore di una sempre più profonda e proficua interazione fra informatica e teoria della letteratura. Secondo Landow l'ipertesto è in grado di aumentare il potenziale creativo in tutti i campi, perché la possibilità di procedere per associazioni, saltando istantaneamente all'elemento successivo evocato dalla lettura, si avvicina al modo in cui funziona il nostro cervello. Landow arriva a definire il testo digitale come una "macchina poetica", un dispositivo "anarchico" che, grazie alla sua capacità di funzionare per analogia e per associazione, cattura e incoraggia l'immaginazione del lettore e si contrappone alla dittatura della forma lineare del libro. Landow è entusiasta dell'ipertesto soprattutto perché vi scorge una funzione sociale importante e rivoluzionaria: uno dei maggiori effetti dell'ipertesto sarebbe quello di innescare un processo di democratizzazione dei saperi. L'ipertesto mette in crisi il concetto di autore fondato sulle categorie tradizionali di firma e proprietà intellettuale (*copyright*): infatti il lettore non è solo in grado di scegliere i suoi percorsi, ma può anche correggere, aggiornare e modificare il testo originale. Una seconda conseguenza dell'ipertesto sarebbe la fine dei concetti di unità e unicità del testo: il testo virtuale è per definizione 'aperto', non solo in quanto permanentemente soggetto a correzioni, aggiornamenti e modifiche, ma anche in quanto si colloca all'interno di una rete di altri testi che lo lasciano esistere solo come parte di un dialogo complesso e polifonico. La terza conseguenza è che nell'ipertesto non esistono centro o periferia: si può partire da qualsiasi 'lessia' (Landow usa questo termine, coniato da Roland Barthes, per indicare le singole unità che compongono l'ipertesto) e il testo principale è sempre solo quello che leggiamo in un dato momento.

Nel panorama degli studi letterari, fra le università statunitensi è riconosciuta alla Brown University di Providence, nel Rhode Island, il merito particolare di portare avanti la riflessione sulle potenzialità dell'ipertesto e del particolare impiego che ne è stato fatto nei corsi universitari da parte di alcuni professori. Robert Coover ha insegnato alla Brown un

corso di “creative writing” avvalendosi da alcuni anni dello strumento ipertestuale, tramite in questo caso di espressione e creatività, nonché riflessione ed esercizio sulla scrittura. Questo esercizio viene portato avanti non solo attraverso *World Wide Web*, che è l’ipertesto più diffuso e conosciuto, ma anche il più grezzo quanto a possibilità di stabilire relazione fra i testi. Negli anni si sono sviluppati programmi speciali per creare e condividere gli ipertesti. Il più conosciuto è *Storyspace*, ma esistono anche Intermedia, Microcosm, Sepia: alcuni scrivono con una tecnica simile al collage, fanno esperimenti con forme di discussione, con l’uso di immagini e colori nei modi più diversi. Contemporaneamente sono sorti anche siti-catalogo, in cui gli ipertesti vengono raccolti e indicizzati. Il sito più importante a questo proposito è quello della Electronic Literature Organization (www.eliterature.org).

Hypertext Hotel è il titolo scelto da Coover per questo romanzo ipertestuale, luogo di esercitazione creativa, di lettura interpretativa e di rifrazione infinita dei microtesti. L’idea tradizionale di libro è ora sostituita da un ingranaggio di piccole parti che contribuiscono a creare un unicum che si presenta sempre diverso da se stesso. La versione più aggiornata di *Hypertext Hotel* si può leggere attualmente in *Storyspace* (in vendita su www.storyspace.net a 295 dollari), il cui linguaggio ipertestuale permette la visualizzazione e la costruzione dei vari testi tramite la loro organizzazione in rispettive ‘finestre’ o scatole, fra di esse collegate sia gerarchicamente, nelle modalità di un incastro successivo per cui ogni scatola può contenere infinite altre scatole così come non contenerne nessuna, sia trasversalmente, attraverso il legame specifico di parole contenute nelle ‘finestre-documento’ (distinte quindi dalle ‘finestre-contenitore’, cornici di ipotesti concatenati, e non assoggettate a una medesima distribuzione gerarchica). L’intenzione di Coover, riportata da Giorgio Melloni in Bollettino ‘900⁵¹, è quella di trasportare l’*Hypertext Hotel* su *Internet* attraverso il sistema HTML. Il vantaggio principale sarebbe quello di immettere nel mondo virtuale del *web* l’ipertesto originario aprendolo all’espansione di una molteplice dialogicità: essa non solo è potenzialmente infinita - questa è caratteristica presente *in nuce* in ogni opera letteraria - ma diviene anche lo spazio in cui la comunità mondiale dei lettori informatici partecipa più da vicino, e quasi simultaneamente, al processo creativo che è alla base della formazione dell’ipertesto. Proprio a proposito di questo fenomeno (indipendentemente dal caso specifico dello scambio continuamente aperto offerto dal *www*), Landow ha teorizzato la figura del ‘*wreader*’, cioè del lettore attivo, che attua nel medesimo momento le due funzioni di scrittore e lettore. Coover intende mettere in pratica questa possibilità su *Internet*, attraverso la

⁵¹ Giorgio Melloni “L’Hypertext Hotel di Robert Coover”, Bollettino 900, n. 4-5, maggio 1996.

creazione (già iniziata e tutt'ora in fase di realizzazione) di tre distinti luoghi deputati a ospitare il progetto intertestuale imperniato sull'Hotel. Il primo sarebbe rappresentato dal "Main Body Hotel" (cioè la struttura principale dell'hotel), ossia dall'ipertesto creato a lezione e modificato volta per volta dai professori e dagli studenti coinvolti nei nuovi corsi - sempre sotto la supervisione 'democratica' di Coover; il secondo assolverebbe la funzione di una "Conference Room", quindi uno spazio destinato alla conversazione libera, aperta a tutti i lettori; il terzo, infine, la "Wing" dell' *Hypertext Hotel*, garantirebbe a chiunque volesse farlo di includere nuove o vecchie narrazioni, e di proporre al vaglio del succitato comitato di Brown anche l'inserimento di pezzi inediti all'interno dell'Hotel. L'approdo dell'*Hypertext Hotel* su *www* comporta però anche la rinuncia ad alcuni dei vantaggi offerti da *Storyspace*: per esempio la possibilità di stabilire legami fra parole o gruppi di parole all'interno di testi diversi (mentre in *HTML* esistono legami quasi esclusivamente del tipo parola-finestra), ma soprattutto l'uso di "Guardfields", uno dei dispositivi di *Storyspace* che permette di creare un indice-guida dei documenti e dei legami principali e secondari, di guidare così il lettore secondo una data serie di documenti e proporgli già i passi, gerarchicamente organizzati seppur non obbligatori, di un percorso di lettura.

Non avendo la possibilità di accedere all'ipertesto di Coover si segnala qui la recensione che ne fa Giorgio Melloni

Grazie anche alla 'mappa' offerta dalla versione in *Storyspace* dell'*Hotel* mi è stata possibile una prima rapida 'navigazione', cui sono seguiti poi gli altri spostamenti trasversali e i successivi approfondimenti. Si renderà conto di questo movimento principale, accennando solamente - per ragioni di spazio - ad alcune delle molteplici storie e dei molteplici particolari disseminati nei vari testi e nei legami che li associano. La prima schermata dell'ipertesto porta all'attenzione del lettore la finestra-documento del "Front Desk" (la Portineria), concepita dunque come vero e proprio punto di partenza (o *incipit*). In essa (oltre all'apparizione dell'immagine fotografica dell'entrata di un grande hotel dall'ampia scala, con volute che si perdono nell'oscurità dello sfondo) si legge, con altre cose, un saluto di benvenuto che finisce subito per assumere un tono ambiguo, quasi sinistro (traduco dall'inglese): «Questo non è propriamente un albergo accogliente, come non può esserlo uno privo di un'adeguata gestione, il che equivale a dire che all'interno delle sue stanze e dei suoi corridoi può accadere virtualmente qualsiasi cosa ...». E chi si accinga dunque a leggere le storie che si intrecciano nei corridoi e nelle stanze - 'contenute' in una delle cinque finestre-contenitore dipendenti da quella del "Front Desk" denominata "Room Directory" (ossia l'elenco delle stanze) - partendo proprio dal sistema di legami fra finestre dipartentesi dall'*overview* principale, si trova a passare innanzitutto attraverso la finestra-documento della testé citata "Room Directory". Essa, prima che sia riportato l'elenco delle undici stanze d'albergo coinvolte nella narrazione, è aperta da una citazione di *The Blue Hotel* di Stephen Crane, che sembra riprendere, con accenti di 'umorismo' metaletterario, il passo appena riportato: «Ogni camera può

presentare un lato tragico; ogni camera può essere comica». Le altre finestre-contenitore (a un tempo documenti) collegate al “Front Desk” sono chiamate rispettivamente “Service Directory” (l'elenco dei servizi offerti dall'hotel), “Employees Only” (i luoghi cui è permesso l'accesso solo ai dipendenti), “Construction Crews” (il personale del cantiere edile, cui è connessa la finestra “Tool Box”, letteralmente “scatola degli attrezzi”). La prima di queste indica agli ospiti i vari servizi offerti dall'albergo, quali una “Grand Ballroom” (la sala da ballo principale), “The Chapel” (La cappella), etc.: fra di essi vale ricordare la possibilità di frequentare “Bars & Restaurants”, nei quali è offerto fra i cocktail speciali della casa un Raymond Queneau's Cocktail; omaggio allo scrittore francese da parte di Coover, che lo considera, stando a quello che lui stesso m'ha detto illustrandomi l'*Hotel*, scrittore che concepisce la scrittura *naturaliter* in termini ipertestuali. La seconda a sua volta contiene le finestre chiamate “The Management”, “Maintenance & Services”, “The basement” (la cantina): nelle ‘sotto-finestre’ della prima leggiamo (ricostruendo la narrazione attraverso frammenti narrativi organizzati in contenitori diversi) della storia d'amore del portiere dell'albergo, Fred, e dell'addetta alla ricezione dei clienti, Sarah; della passione giovanile di questa per il pattinaggio su ghiaccio e di come la sua carriera sia stata stroncata da un incidente in macchina (con i pattini conficcati nel ventre della ragazza) capitato mentre la madre la portava all'allenamento; della convocazione di Fred nel Comitato direttivo dell'*Hotel* insieme al *manager*, un viaggio in ascensore oltre il tetto attraverso le nuvole ad incontrare - nell'iperspazio - uno degli autori dell'ipertesto, che al povero Fred sofferente di vertigini sembra «più la parodia di un essere celestiale che non l'articolo genuino». È in questa occasione che uno degli dei dell'ipertesto consiglia al timido («Lo so che sei un personaggio timido, sono io che ti ho fatto così») Fred di guardarsi dal “Pizzaman” (l'addetto alla consegna delle pizze), dicendogli : «Sta dietro alla tua ragazza. E lui può essere te stesso più di se stesso». Non resterebbe che seguire i legami (*links*) che portano al personaggio che consegna le pizze: però il nostro personale ipo-spazio testuale - se mi si consente l'arguto motto - impone di chiudere. Prima di farlo, non si possono certo dimenticare quelle finestre provvisorie (cambianti col mutare dei corsi e delle classi di “creative writing” e destinate a sparire nella versione di *www*, a meno di un'utilizzazione di alcune delle proposte creative ivi contenute) dedicate alle esercitazioni degli studenti e chiamate “Construction Crews” e “Tool Box”: da queste - intese come laboratori di idee - potranno scaturire, sotto l'esame di Coover e dei suoi collaboratori, le nuove storie e i nuovi testi che arricchiranno la lettura/scrittura dell'*Hotel*.

Robert Coover in un articolo apparso sul New York Times nel 1992 ⁵² afferma che nell'ipertesto lettore e scrittore sono compagni di viaggio: entrambi sono definibili autore. Ma Coover si mantiene saggiamente su posizioni alquanto moderate sostenendo che, sebbene molti ipertesti si scagliano contro l'arroganza del romanzo, gli ipertesti che possediamo ad oggi hanno raggiunto risultati assai modesti. Lo scrittore americano è ben lontano dall'essere d'accordo con Landow che vede nell'ipertesto una rivoluzione pari a quella dei caratteri

⁵² Cfr. Robert Coover, “The end of books?”, New York Times, 02/08/1992.

mobili di Gutenberg. Da scrittore però Coover sottolinea ciò che è davvero fondamentale riguardo all'ipertesto e al suo rapporto con la letteratura 'pubblicata': l'ipertesto, dice, pone l'attenzione dello scrittore e del lettore molto più sulla struttura che sulla trama.

Capitolo III: Esempi di metanarrativa modernista

1. La metanarrativa modernista è umanista

La metanarrativa che precede la stagione americana degli anni Sessanta e Settanta ha alcune caratteristiche comuni a tutte le opere che vi partecipano. La principale di queste caratteristiche sembra essere quella di una puntuale attenzione al dovere morale dello scrittore. Il mestiere della scrittura viene caricato di una forte responsabilità dell'autore riguardo ai personaggi creati, nei confronti di questi personaggi egli deve riconoscersi padre ed assecondare il più possibile le loro richieste che, di volta in volta, si configurano in una domanda di attenzione, come accade novelle di Luigi Pirandello, o addirittura, in una rivolta dei personaggi contro un autore distratto e assente, come avviene invece nel racconto di Massimo Bontempelli.

La metanarrativa nata nei primi decenni del Novecento fa perno sul concetto di umanità, inteso contemporaneamente come l'insieme degli uomini viventi e come il sentimento della solidarietà. La necessità di percepire se stessi e gli altri in un insieme che sia il più possibile armonico e rispettoso delle identità altrui sembra essere la meta, ricercata ma mai raggiunta, di questi racconti. Quella dei personaggi creati in queste pagine si configura infatti come una tragedia costituita dal pericolo che l'autorità si trasformi in autoritarismo; è facile accorgersi che questa tragedia è uguale a quella che grava sulle vite degli uomini reali in questa prima parte del secolo. Un'immagine efficace di questo pericolo la mostra il romanzo *Niebla* di Miguel de Unamuno, nella fine del quale, l'autore, quasi per vendicarsi di una protesta troppo violenta arrivatagli dal suo personaggio, decide di condannarlo a morte. Il più delle volte accade infatti che il senso di responsabilità dell'autore sia un auspicio, in quanto, nella realtà, l'autore si comporta quasi sempre contrariamente ai principi di umanità.

Questo capitolo costituisce un percorso attraverso questi scritti: da Pirandello a Bontempelli, da Unamuno a Gide, nel tentativo di dimostrare quanto ciascuna di queste opere sia importante per il senso di responsabilità che conferisce al suo autore.

2. Luigi Pirandello: “La tragedia di un personaggio” e “I colloqui coi personaggi”.

Luigi Pirandello sembra essere il rivelatore unanimemente riconosciuto del rapporto ambiguo e molto spesso anche ostile che intercorre tra l'autore e i suoi personaggi. Egli non è tanto un creatore, quanto piuttosto un arrangiatore di fatti e persone già esistenti che gli si presentano avanzando ciascuna le proprie pretese. In particolare la sua arcinota *pièce Sei personaggi in cerca d'autore*, rappresentata per la prima volta a Roma il 9 maggio 1921, viene chiamata in

causa ogni volta che si menziona questa scoperta di un gioco perverso tra le parti in causa. La commedia traspone il problema adattandolo al mezzo teatrale, e questo impone non solo la preoccupazione del difficile rapporto autore-personaggi, ma anche quella della materializzazione dei caratteri e della storia attraverso un gruppo di attori che sono palesemente inadeguati, copie fittizie e mercenarie del vero. L'indignazione dei personaggi in questa commedia si applica su due fronti: c'è l'indignazione rivolta in senso stretto al creatore e quella indirizzata invece agli esecutori, di cui una *pièce* teatrale ha inevitabilmente bisogno a differenza del racconto su carta. La vicenda dei *Sei personaggi* si articola in due momenti ben separati: un primo, in cui i personaggi irrompono a teatro durante le prove e, narrando la loro storia, cercano un autore capace di comunicare la loro vicenda e un secondo, in cui tali personaggi manifestano un'insoddisfazione continua nei confronti dei sei attori chiamati a rappresentare la loro storia. Solo la prima parte ha a che fare con la riflessione metanarrativa che qui stiamo cercando. Il rapporto tra l'autore e suoi personaggi si risolve nella indignazione e nell'arroganza dei personaggi nei confronti del loro autore, che viceversa appare debole e completamente alla mercé di questi spiriti indomabili che gli affollano la testa prima di affollare le sue storie. La *pièce* pirandelliana *Sei personaggi in cerca d'autore* è come tutte, o quasi tutte, le opere teatrali dello scrittore agrigentino l'ulteriore evoluzione di pensieri e schemi narrativi già elaborati nelle *Novelle per un anno*. Due novelle sono alla base della commedia: "Tragedia di un personaggio", redatta nel 1911 e inclusa nell'edizione ultima delle novelle, e "Colloqui coi personaggi", scritta e pubblicata nel 1915 sul Giornale di Sicilia, ma poi esclusa dal computo dell'edizione definitiva.

La "Tragedia di un personaggio" è facilmente associabile alla vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Ovviamente dobbiamo dare per scontato che l'apertura della novella, in cui l'autore dichiara di dare ogni giorno cinque ore d'udienza ai suoi personaggi, sia un fatto nuovo ma anche già assimilato dalla componente metaletteraria più o meno presente in tutta l'opera pirandelliana. Inoltre, questo dar udienza ai personaggi, altro non è che una metafora per indicare il lavoro di incubazione di un racconto nella mente dello scrittore. Secondo i moderni manuali di scrittura creativa un tale atteggiamento, è fondamentale per garantire la riuscita del racconto e l'attrattiva della storia. Il dottor Fileno, protagonista della novella "Tragedia di un personaggio", non è un personaggio pirandelliano e di conseguenza nei suoi confronti l'autore non si sente obbligato a quella compassione che altrove offre alle sue creature, anche quando queste sono scorbutiche o scontrose. Il dottor Fileno, uomo di filosofia e di lettere, avanza inoltre una pretesa abnorme: pretende che Pirandello riscriva la sua vita per donare un'atmosfera diversa e più adeguata alla sua fama di

sapiente. Il dottor Fileno si sente un gran personaggio finito nel libro sbagliato, a cui il proprio autore (che probabilmente non disquisiva coi suoi personaggi cinque ore al giorno) non ha saputo neppure dare un nome decente. Ma Pirandello ovviamente non raccoglie: conosce troppo bene la superbia dei personaggi e la loro connaturata insoddisfazione. Ma ciò che può essere di un qualche interesse sono le parole che questo strano dottor Fileno usa per convincere il suo nuovo eventuale autore a rielaborare la sua storia: «Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri»⁵³, un'astuzia del dottor Fileno il quale sa che solleticare l'autostima dell'autore potrebbe essere un modo per farsi accettare. Al personaggio in questo caso è attribuito una maggiore intensità di quella posseduta dagli individui reali.

La novella "Colloqui coi personaggi" è stata scartata dalla versione definitiva delle *Novelle per un anno* forse proprio perché il messaggio, assai poco pirandellianamente, è troppo palese. Anche nei *Colloqui* c'è un autore che abitualmente riceve nello 'scrittojo' i suoi personaggi, ma il fatto comincia proprio quando questa consuetudine viene sospesa a causa della guerra e della partenza del figlio per il fronte. Il dramma della morte e dell'autodistruzione riguarda, giustamente, solo l'autore in carne ed ossa. Tuttavia i suoi personaggi, in particolare uno, si fanno beffe del divieto di presentarsi al cospetto dell'autore. Ai personaggi di questa novella è affidato il compito di riportare in vita l'autore, esercitando il loro potere, definitivamente superiore a quello del loro stesso creatore. Il gioco delle parti è qui palesemente capovolto: la funzione vivificatrice del creatore passa al personaggio. Non a caso, nella novella "Colloqui coi personaggi", il personaggio con cui più a lungo si intrattiene l'autore è proprio la madre, morta qualche anno prima. La funzione vivificatrice del personaggio è qui espressa con tanta più forza in quanto il personaggio è proprio colei che ha, nella realtà, dato la vita all'autore. Interessante anche notare in che forma questa nuova vita viene instillata nell'autore: attraverso un racconto, e precisamente attraverso il racconto delle peripezie della madre ai tempi della seconda guerra di indipendenza Italiana. Il meccanismo di creazione letterario è definitivamente ribaltato: se tradizionalmente un autore crea i suoi personaggi attraverso l'invenzione del racconto, ora è il personaggio che attraverso il racconto della propria vita ri-crea il suo autore, non solo come ruolo letterario ma come persona in carne ed ossa. Dunque la peculiarità della metanarrativa pirandelliana sembra essere quella di coinvolgere l'autore nella riflessione narrativa; questo è tanto più vero se accogliamo il termine riflessione nel suo significato etimologico: Pirandello utilizza il proprio riflesso

⁵³ Luigi Pirandello, "La tragedia di un personaggio", *Novelle per un anno* (a cura di Mario Costanzo), Milano, Mondadori, 1990, vol. I, p. 1073.

proiettato all'interno della sua narrazione per rimandare all'esterno l'immagine del suo rapporto coi personaggi. Tale immagine fornita al lettore dal racconto, cioè l'immagine di un Pirandello autore letterario, diventa l'unica essenza con cui conosciamo lo scrittore agrigentino, o per dirla pirandellianamente, quell'immagine è la sua maschera.

3. Massimo Bontempelli: "Romanzo di romanzi", "La scacchiera davanti allo specchio".

Massimo Bontempelli, contemporaneo di Pirandello, è l'altro volto della metanarrativa modernista italiana. La sua produzione letteraria, è (come ha fatto notare Luigi Baldacci, nella sua introduzione alle *Opere scelte* dell'autore per la collana i Meridiani) divisibile, anche se non nettamente, in due parti: c'è una serie di opere connesse con la letteratura rondista ed un'altra più strettamente vicina all'avanguardia e all'adesione (parziale e antimarinettiana) dell'autore al futurismo. Le opere metanarrative appartengono ovviamente a questa seconda categoria. Nelle opere di Bontempelli è onnipresente l'apostrofe al lettore: in molti dei suoi racconti, la progressione degli eventi viene arbitrariamente interrotta, anche solo per poche righe, per permettere all'autore di inserire un commento sui fatti che stanno avvenendo, o sulla tecnica di scrittura della storia, o sui vari accidenti in cui l'autore è incorso durante la stesura e così via. Questa tecnica crea un terreno fertile per l'utilizzo della metanarrativa.

Poi esiste un Bontempelli intermedio, che attraverso l'uso della metafora suggerisce una lettura metanarrativa dei suoi racconti, ma non la esplicita mai. E' il caso ad esempio del racconto "La scacchiera davanti allo specchio" (1922) in cui si narra la storia dello stesso autore che all'età di otto anni, per castigo, era stato rinchiuso in una stanza in cui c'erano solo una scacchiera posta sulla mensola di un caminetto e un vecchio specchio in cui la scacchiera si rifletteva. Con il consueto procedere del realismo magico, il piccolo Bontempelli riesce ad entrare nello specchio e a condividere svariate avventure con tutte le persone e gli oggetti (in particolare gli scacchi) che si erano riflessi in esso. Ognuno di quei riflessi ritiene di essere più vero del suo doppio reale. Con evidenza lo specchio in cui i personaggi sono racchiusi è una metafora del libro in cui i personaggi vivono in eterno, mantenendosi uguali al momento in cui vi sono stati inseriti. Il mondo al di là dello specchio non contiene nulla se non quello che vi è stato riflesso. L'unico modo per far sparire quei personaggi è distruggere lo specchio, quindi il libro. Se Pirandello utilizza una riflessione non palese, Bontempelli aderisce *in toto* alla metafora considerando i personaggi di un racconto null'altro che la riflessione di persone reali in un mondo inventato. A partire da quel riflesso si arriva alla riflessione della (e sulla) letteratura.

Ma ancora migliore è l'effetto di un altro racconto di Bontempelli: "Romanzo di romanzi", l'ultimo racconto del ciclo la *Vita Intensa* del 1919. Qui Bontempelli narra di un caso strano avventogli in quel momento della giornata in cui – proprio come Pirandello - era solito dare udienza ai suoi personaggi. Bontempelli viene trascinato al ristorante della stazione di Milano da un vecchio amico che dice di aver conosciuto un paio di persone che a loro volta lo conoscono e desiderano salutarlo. Una volta giunto al ristorante, Bontempelli si imbatte nell'ira di questi due individui che si lamentano della noncuranza con cui lo scrittore si è appropriato delle loro vite e ne ha fatto un uso arbitrario costringendoli ad alcune scelte che loro probabilmente non avrebbero mai compiuto. Progressivamente molti più personaggi irrompono sulla scena della narrazione costringendo l'autore a riparare nel suo studio; ma anche nello studio l'autore non trova pace, essendo questo completamente riempito da tutti i personaggi dei suoi romanzi. Fortissime sono le connessioni intertestuali che si sviluppano tra questo racconto e gli altri della *Vita intensa*, molti dei personaggi evocati qui appartengono ai racconti appena narrati, ma non solo. La notazione di maggiore interesse riguarda il fatto che molti di questi hanno nei confronti del loro autore un astio represso; l'accusa che gli viene rivolta è quella di fabbricare una persona «così, per una necessità tra divina e diabolica»⁵⁴ e poi imporgli di fare per forza qualcosa. L'autore costituisce, con la sua volontà, una limitazione all'esistenza dei personaggi.⁵⁵

L'autore è assolutamente inconsapevole del suo potere di manipolatore di vite altrui e quindi altrettanto inconsapevole del fatto che la sua attività letteraria lasci dietro a sé alcune scorie ineliminabili rappresentate dai suoi caratteri e dalle azioni che li costringe a compiere. Questa situazione grottesca a un certo punto esplose, e irrompe riversando letteralmente i personaggi sulla piazza. La peculiarità di Bontempelli, che in questo senso va anche oltre la visione pirandelliana, è che questa osmosi tra realtà e invenzione si risolve tutta a favore dell'invenzione. Quello inventato è un mondo sconfinato e sconosciuto da chi vive al di qua. La sua estensione e il suo segreto gli conferiscono nei confronti del reale un potere immenso, a cui anche lo scrittore è sottoposto. In questo senso il realismo magico di Bontempelli funziona perfettamente come detonatore delle esperienze metanarrative moderniste. La condizione necessaria alla metanarrativa è, come si diceva fin dall'inizio, una totale ridefinizione del concetto di reale e la sua applicazione ad ambiti diversi da quelli a cui la tradizione ha abituati.

⁵⁴ Massimo Bontempelli, *Romanzo di Romanzi*, p. 143.

⁵⁵ Massimo Bontempelli, *Romanzo di Romanzi*, p. 143.

4. Miguel de Unamuno: *Niebla*

Miguel del Unamuno è un autore spagnolo contemporaneo di Pirandello e Bontempelli. Un suo romanzo, *Niebla*, pubblicato per la prima volta nel 1914 e ripubblicato nel 1935 a un anno dalla morte del suo autore, ha forti tratti metanarrativi.

Il romanzo racconta la storia di Augusto Pérez, relativamente giovane, ricco e orfano di entrambi i genitori. La vita di Augusto scorre nell'indolenza fino a che non interviene l'amore per una donna, Eugenia. La ragazza già fidanzata si dimostra una preda più difficile di quanto Augusto non avesse immaginato e la ricerca di questo amore innesca una sequenza di avvenimenti che scuotono il torpore in cui viveva. Dopo alterne vicende e successivi ripensamenti da parte sia di Eugenia che di Augusto, i due arrivano a decidere di sposarsi. Ma nella vita dei due amanti ci sono due presenze disturbatrici: la prima è Maurizio, l'ex fidanzato di Eugenia, un fannullone e donnaiolo che esercita però sulla ragazza un grande fascino; la seconda è Rosaria, la ragazza della stireria, al cui affetto ricorre Augusto ogniqualvolta viene rifiutato da Eugenia. Quando la coppia Augusto ed Eugenia si forma, Maurizio si accompagna a Rosaria. Quando Eugenia lascia Augusto per tornare da Maurizio, Augusto sarà invitato a riprendersi Rosaria. Il gioco delle coppie, il loro continuo comporsi e scomporsi, è inframmezzato da alcuni racconti *mises en abyme*; in essi l'amico di Augusto, Victor, racconta la sua strana storia matrimoniale o quelle accorse a terzi: Rodriguez de Alburquerque y Alvarez de Castro e Antonio. Tutte queste storie narrano grottesche vicende di matrimonio in cui le coppie litigano per la mancata nascita di un figlio e poco dopo anche per il suo arrivo, si disfano e si ricompongono secondo le combinazioni più imprevedibili, si sposano per motivi che nulla hanno a che fare con l'amore. Queste storie nella storia altro non sono che una prefigurazione della vicenda che toccherà ad Augusto, anche nella sua vita la coppia di cui fa parte si disfa e si ricompone con combinazioni quasi sempre accidentali, anche il suo matrimonio, nonostante la sua diversa volontà in proposito, segue più il criterio della convenienza economica che quello dell'amore e dell'affetto, anche lui e Eugenia discuteranno sulla possibilità di avere o meno dei bambini.

Ma la presenza di queste micro-storie *en abyme* è anche importante per il fatto che, questi stessi racconti costituiscono la materia del romanzo che sta scrivendo Victor, l'amico di Augusto. L'idea di questo romanzo, che tratta appunto del tema matrimoniale, sorge in Victor dalla necessità di sfuggire alle nevrosi della moglie. Il romanzo che Victor sta scrivendo è una *nivola*. In spagnolo il vocabolo che indica il romanzo è *novela*, ma Victor non vuole seguire i dettami del genere e preferisce per la sua creazione il genere *nivola*, di sua invenzione, così da non essere obbligato a seguire i canoni della tradizione letteraria. Questa affermazione non

sarebbe così interessante se non fosse contestualizzata: anche Miguel de Unamuno nomina con il termine *nivola* il suo ‘romanzo’ *Niebla*. L’affermazione di Victor, che giunge circa a metà della narrazione, impone al lettore di vedere in Victor un *alter ego* dell’autore e di scoprire nella storia di Augusto, forse, il tema stesso della *nivola* che Victor scrive. Ma Unamuno non prosegue oltre con questa identificazione e si permette una più netta incursione tra le pagine del suo romanzo. Circa a due terzi della storia, alla fine del capitolo XXV, inserisce, in corsivo e tra parentesi, questa considerazione:

(Mentre Augusto e Vittorio sostenevano questa conversazione nivolesca, io, l’autore di questa *nivola*, che tu lettore hai in mano e stai leggendo, sorridevo enigmaticamente constatando che i miei personaggi nivoleschi patrocinavano per me, giustificando i miei procedimenti, e dicevo a me stesso: “Come questi infelici sono lontani dall’immaginare che non stanno facendo altro che cercare di giustificare il mio modo di agire nei loro confronti! Così, quando un uomo cerca le ragioni per giustificarsi, non fa, a rigor di termini, che giustificare Iddio. E io sono il Dio di questi due poveri diavoli nivoleschi”)⁵⁶

L’idea dell’autore come Dio è anch’essa un preannuncio della vicenda futura del romanzo di Unamuno. Quando infatti Augusto si ritroverà abbandonato da Eugenia gli apparirà Miguel, il suo autore. Il dialogo che i due intrattengono si configura più come un conflitto: Miguel accusa Augusto di essere solo un personaggio della sua fantasia; Augusto, dal canto suo, sostiene che i personaggi una volta creati sono dotati di una loro logica e non sempre compiono le azioni che il loro autore vuole che compiano. Augusto aggiunge, per rimarcare la sua ipotesi, che come è impossibile per un autore conoscere se stesso, così gli è ancora più arduo conoscere i propri personaggi. Miguel, seccato dalle critiche della sua stessa creatura e dal fatto che venga messa in discussione la sua autorità, condanna Augusto a morte. E Augusto, costretto a pregare il suo autore di lasciarlo in vita, non potrà sottrarsi alla morte che è stata decisa per lui.

Un poco prima che Augusto arrivasse a colloquio con il suo autore si era intrattenuto in una strana conversazione con l’amico Victor. I temi di questa conversazione erano il dolore e la commedia. Le azioni che incorrono in una vita sono viste dai nostri due personaggi come le azioni di una commedia; una commedia in cui «nella scena del dolore rappresentiamo il dolore e ci pare una stonatura il fatto che improvvisamente ci assalga il desiderio di ridere».⁵⁷ Per la prima volta i protagonisti di *Niebla* sembrano consapevoli del ruolo di personaggi. Nelle corso di queste considerazioni di Victor c’è una presa di coscienza eccezionale:

⁵⁶ Miguel del Unamuno, *Nebbia*, Roma, Fazi, 2003, p. 160-161.

⁵⁷ Miguel del Unamuno, *Nebbia*, p. 184.

nemmeno l'autore conosce i personaggi che racconta. Forse l'unica interiorità di un personaggio è costituita da quel che infonde in lui il lettore: tanto più il lettore ha sperimentato del mondo, quanto più il personaggio sarà dotato di un'interiorità profonda e complessa.

Questo contrasto che i personaggi intrattengono con il loro autore, per limitarne l'autorevolezza, costituisce l'enigma di questo racconto. Quando infatti Augusto muore, sembra che stia scegliendo la morte; probabilmente la causa della sua morte è un'indigestione, quindi una morte in qualche modo cercata. Quando si stende a letto, egli si fa preparare dal fedele domestico, come chi è consapevole di stare per morire. Il telegramma che fa recapitare a Miguel dopo la sua morte però è la dichiarazione della propria sconfitta: «Salamanca. Unamuno. Ha vinto. Sono morto. Augusto Pérez.».

5. André Gide: da *Les faux-monnayeurs*, “l'auteur juge ses personnages” e una pagina del romanzo di Edouard.

André Gide è lo scrittore francese ricordato per l'invenzione e della *mise en abyme*; l'espressione è tratta dalla disciplina araldica, strumento conforme ad una certa elezione della forma e che, a giudicare alla precisione con cui vi si applica lo scrittore, doveva interessarlo parecchio.

Alcuni lettori dell'opera di Gide sostengono che l'autore non avrebbe prodotto alcuna grande opera, eccezione fatta per i suoi *Journals*; altri, tra cui Lucien Dällenbach - fine indagatore della *mise en abyme* a partire dal concetto gidiano - sono d'accordo nell'affermare che *Les Faux monnayeurs* sia tra tutti i romanzi dell'autore francese quello che mette in opera la struttura *en abyme* più complessa e raffinata⁵⁸. Lo stesso Gide, restio ad appellare *roman* i suoi romanzi (preferendovi il più delle volte il termine/genere *sotie*), sceglie per questo proprio quella parola, posta in calce al titolo. *Les Faux monnayeurs* è l'unico ad avere anche un *journal* interamente dedicato, dal titolo *Journal des Faux monnayeurs* appunto, pubblicato da Gallimard nel 1927 e diviso in due quaderni che vanno dal 17 giugno 1919 al 9 giugno 1925, data in cui termina anche la stesura del romanzo.

Con quest'opera Gide sembra voler scomporre le caratteristiche tradizionali dell'intreccio e crearne di nuove, che assumono una forma metanarrativa proprio attraverso l'uso spregiudicato della tecnica della *mise en abyme*. Consideriamo allora le notazioni riguardo al tempo e all'intreccio presenti nel *Journal des faux-monnayeurs*:

⁵⁸ Cfr. Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare : saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1974, pp. 11-51.

17 juin 1919

Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m'enseigne la vie.

[...]

Je crois qu'il y a matière à deux livres

Dalla prima pagina del suo diario lo scrittore pone la questione principale riguardo la materia: dentro un solo romanzo tutto quello che mi presenta la vita (altrimenti detto quello che mi accade) e tutto quello che mi insegna la vita (altrimenti detto quello che penso). Già in questa duplicità è presente la complicata relazione tra il tempo rappresentabile, perché normalmente scandito dagli avvenimenti quotidiani, e il tempo della riflessione, assai più difficilmente riportabile in prosa e nodo gordiano con cui il romanzo ai tempi di Gide si stava cimentando. Ciò che però preoccupa lo scrittore non è tanto la rappresentazione di questo o quel tempo, ma la creazione di un *mélange* tra i due che risulti leggibile. Nell'ultima sentenza di questo appunto comincia a profilarsi la soluzione: due libri saranno scritti, ma in qualche modo essi costituiranno un unico racconto.

11 juillet

Je voudrais pourtant éviter ce qu'a d'artificiel une 'intrigue'

Strettamente legata alla precedente, questa notazione dice sostanzialmente che nessuno spostamento del racconto, tranne quello perpetuato dal continuo fluire dei giorni, è desiderato. Ovvero, in termini più rigorosamente narratologici: il tempo del racconto non sarà costruito tramite analessi e prolessi, che sono quegli elementi che rendono un intreccio 'artificiale'.

Dudelange 26 juillet

La grand question à étudier d'abord est celle-ci: puis-je représenter toute l'action de mon livre en fonction de Lafcadio? Je ne le crois pas. Et sans doute le point de vue de Lafcadio est-il trop spécial pour qu'il soit souhaitable de le faire sans cesse prévaloir. Mais quel autre moyen de présenter le reste? Peut-être est-ce folie de vouloir éviter à tout prix le récit impersonnel.

La fine di luglio del 1919 trova Gide convinto di attribuire anche all'eroe de *Les faux-monnayeurs* il nome dell'eroe di *Les caves du vatican* che a cinque anni di distanza restava il suo personaggio più originale e riuscito. Ma è altro che in queste parole ci indica la via narratologica perseguita da Gide: evitare a tutti i costi la narrazione impersonale senza interventi del narratore, anche nel caso della presentazione di personaggi secondari. In

apparenza l'unica soluzione che manterrebbe fede a questo proposito è quella di costruire un romanzo in prima persona ma, come dice Gide nella prima parte di questo appunto, non sarebbe auspicabile far prevalere continuamente un personaggio così originale come il suo eroe. La questione resta dunque aperta :

28 juillet

Par exemples ces notes de Lafcadio occuperaient le premier livre; le second livre pourrait être le carnet des notes d'Édouard; le troisième, un dossier d'avocat, etc...

Un'altra soluzione si profila nella mente dell'autore, una soluzione che in una volta sola può evitare analessi, prolessi, narrazioni impersonali tenendo insieme il tempo reale con il tempo dei pensieri: moltiplicare i romanzi incastrandone uno dentro l'altro come si fa con le *Matrioske*.

Nella stesura finale si possono individuare cinque macrosequenze narrative. La prima funge da cornice: in essa il racconto si sviluppa in terza persona con un narratore che - almeno nelle prime pagine - viene percepito come onnisciente; la seconda e la terza sono costituite dai *Journals d'Édouard*; la quarta è costituita dall'ultimo capitolo della *deuxième partie*⁵⁹; la quinta, infine, si colloca nel XV capitolo della *troisième partie* e vede Édouard intento a far leggere a un bambino una pagina del libro che sta scrivendo. A proposito della seconda e terza macrosequenza, il primo diario riporta gli avvenimenti fino al giorno in cui ha inizio il racconto del romanzo cornice (giorno in cui viene rubato al suo autore); il secondo diario inizia con quest'ultimo e procede con esso. In entrambi i diari il *récit personnel* è garantito, assecondando la volontà narrativa di Gide; inoltre essi permettono al lettore di scoprire ciò che la storia non gli ha ancora svelato. Ma nel secondo Gide tende un trabocchetto: vi si legge infatti che il suo autore sta scrivendo un romanzo che si intitola *Les Faux monnayeurs!* Questa affermazione, com'è facile intuire, mette in dubbio la paternità del romanzo cornice: si tratta del romanzo di Gide o di quello di Édouard? Esiste l'assoluta parità delle prove a favore dell'una o dell'altra ipotesi. Se si trattasse del romanzo di Édouard sarebbe risolto il problema dell'apparente *récit impersonnel*, in quanto il narratore sarebbe intradiegetico e la *mise en abyme* otterrebbe qui un effetto "allo specchio" (come riconosciamo il celebrante del matrimonio Arnolfini solo grazie al suo riflesso, così conosciamo il narratore del romanzo cornice solo grazie al romanzo contenuto in esso).

⁵⁹ *Les faux-monnayeurs* è suddiviso in tre parti (*première, deuxième e troisième partie*), a loro volta suddivise in capitoli.

Eppure in quella che abbiamo individuato come quinta macrosequenza, posta quasi alla fine del romanzo, ci imbattiamo nella prova che potrebbe avvalorare il contrario: all'interno del racconto cornice si dà al lettore la lettura di un brano tratto dal diario che sta scrivendo Édouard. Ebbene, questo brano descrive eventi accaduti nella cornice ma è contemporaneamente e palesemente diverso da questa per lo stile e per i nomi attribuiti ai personaggi. Potremmo così escludere l'identità tra il racconto cornice e il libro che sta scrivendo Édouard.

Riprendendo la metafora delle *Matrioske*, la quarta macrosequenza costituirebbe, per portata narrativa, il cuore della sequenza delle bamboline: vi troviamo infatti il capitolo intitolato "L'auteur juge ses personnages". Tale capitolo non è preceduto dalla notazione "Journal d' Édouard" come normalmente avviene, dunque il lettore suppone che si tratti di un capitolo appartenente al romanzo cornice; invece la sua struttura stravagante lo fa sembrare altro. Questa ipotesi di alterità è rimarcata strutturalmente dal fatto che la *deuxième partie* si regge tra due lettere che si inviano reciprocamente Bernard e Olivier, mentre questo capitolo si situa al termine di esse isolandosi prepotentemente da ogni contesto, o legame con il *plot*. Anche questa quarta sequenza si presenta a sua volta come un diario, ma se non siamo di fronte al diario di Édouard, esso non può che essere il diario di Gide (un brano di quel *Journal des faux-monnayeurs* che l'autore teneva parallelamente alla stesura della sua opera). Si conclude qui l'inserimento di storie nella storia. Gide, costituendo probabilmente un *unicum*, è riuscito a realizzare in una volta sola tutte le tipologie di *mise en abyme* di sua e di altrui invenzione: non solo il romanzo di Gide contiene il diario di Édouard, ma anche il diario di Édouard contiene il romanzo di Édouard stesso, e il diario di Gide. Il sospetto che Gide non abbia alcun desiderio di sbrogliare la matassa è lecito.

Nonostante tutto, sembra evidente che un tale effetto di complicazione sia stato voluto dallo scrittore anche per assecondare le sue volontà in fatto di struttura, di intreccio e quindi di temporalità, confermando così la nostra ipotesi di partenza per la quale la *mise en abyme* è un mezzo per la compilazione di una struttura narrativa di tipo romanzesco nonché un'astuzia autoriale per non utilizzare stratagemmi narratologici troppo comuni e, forse, ormai banali. Con Gide ci addentriamo, per la prima volta, in una struttura metanarrativa veramente complessa e quasi enigmistica, che può considerarsi il *trait d'union* tra quest'epoca e la successiva.

Capitolo IV: Varianti per la metanarrativa postmoderna

Premessa

Normalmente di un romanzo, anche quando la trama è sbiadita nella memoria dopo che molto tempo è trascorso dalla sua lettura, quel che si riesce sempre a ricordare è come inizia e come va a finire la vicenda. Questo permette, anche a distanza di anni, di mantenere una certa padronanza del ricordo e di poter parlare di quel testo con una qualche accuratezza. Nei romanzi di metanarrativa che qui si analizzano salta l'ordine cronologico degli eventi, la distinzione tra ciò che è reale, ciò che è verisimile e ciò che è pura invenzione e soprattutto salta la divisione netta tra racconto e commento al racconto (cioè quella parte di testo che tradizionalmente è relegato nelle prefazioni, postfazioni, note o commentari al testo). Un'opera come *Pale Fire* di Nabokov pubblicata nel 1962 inverte i rapporti di forza tra testo e commentario, facendo delle note ad un poema il fulcro di un romanzo: il poema a cui questo commentario si applica è solo un capitolo di un'opera che ci interessa soprattutto per quel che leggiamo nella prefazione e nelle note.

Altra costante di molti dei romanzi di seguito analizzati è che la prima pagina, il più delle volte (è il caso ad esempio di opere come *The floating opera* del 1957 di John Barth o di *The world according to Garp* di John Irving del 1978), non tratta effettivamente della storia che il romanzo racconta, ma di perché la racconta e di come la racconta. Non c'è più coincidenza tra le pagine scritte e rilegate all'interno di una copertina in broccato e le pagine della storia; se un lettore, acquistando un romanzo, si aspetta di trovare una storia su cui soffermarsi, rimarrà molto deluso trovando invece al suo posto una serie di riflessioni su quella stessa storia, che viene narrata *in absentia*, o al massimo, in qualche capitolo marginale o addirittura mutilo: si pensi ad esempio a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, romanzo del 1979 di Italo Calvino.

Quello che in questi romanzi prende vigore sono le parole dell'autore/narratore (fuori dalla finzione realista non c'è più alcuna differenza tra i due), diventano fondamentali le parole dei personaggi e poi, spinta all'estremo, ciò che conta è solo la struttura. Al culmine delle operazioni di metanarrativa postmoderna ci stanno i romanzi che parlano di metanarrativa, un caso emblematico *Westward the course of Empire takes its way* di David Foster Wallace del 1989. A quel punto la storia può esser dovunque, essa è solo un belletto, un accessorio.

La metanarrativa postmoderna è un fenomeno molteplice, ovvero molteplici sono le strade che essa ha seguito per riflettere sulla struttura del romanzo. Alcune di queste strade conducono a romanzi in cui la componente sperimentale è evidentissima e la diegesi salta o è

lasciata all'arbitrio del lettore che letteralmente deve scegliere come comporre la storia, quale parte leggere prima e quale dopo (è il caso di *Take it or leave it* di Raymond Federman del 1956 ad esempio, ma anche di *Tristano* del nostro Nanni Balestrini del 1963). Altre strade percorse dalla metanarrativa postmoderna si mantengono assai più nel solco della tradizione, relegando a poche pagine, che non disturbano eccessivamente la percezione della trama nel suo complesso, le riflessioni sulla struttura. Persistono poi alcune operazioni che erano state proprie anche della letteratura precedente e che consistono non tanto in una riflessione sulla struttura e sulle funzioni testuali dell'opera narrativa, ma piuttosto sul suo senso e sulla sua funzione artistica ed intellettuale. Tali fenomeni si riscontrano soprattutto nei casi di *metalessi* o *mise en abyme*, dove un romanzo che narra della vicenda di uno scrittore racconta soprattutto quale sia la sua visione dell'arte, la finalità che si propone con la sua opera e i principi etici che la animano. Si tratta, in questi ultimi casi, di quello che Patricia Waugh definisce "a spatial form"⁶⁰, ovvero la capacità di un'opera d'arte di tenere al suo interno non solo il racconto di una storia ma anche i principi con cui interpretarla.

Le distinzioni e le possibilità tassonomiche da applicare alla produzione di *metafiction* postmoderna si basano su diversi punti di partenza. Patricia Waugh, ad esempio, punta la sua attenzione sulla percezione psicologica del testo e, come abbiamo già avuto occasione di vedere, sul rapporto tra realtà e finzione narrativa. In particolare si sofferma sulla capacità della metanarrativa di creare mondi alternativi al reale e costruiti solo attraverso le parole e la riflessione su di esse⁶¹. Evidentemente molte altre possono essere le opzioni attraverso cui analizzare il fenomeno. Si è già fatto cenno, ad esempio, nel primo capitolo di questa tesi, alla comparazione tra metanarrativa e metanarrativa storica proposta da Linda Hutcheon.

In questo lavoro si è scelto di dare conto della modalità delle varie operazioni metanarrative. Si è partiti creando un elenco di testi tra quelli più citati negli studi di riferimento e si sono analizzati e catalogati in base alla soluzione più evidente che avevano adottato per riflettere su se stessi. Si è così formata una tassonomia in cui le opere sono raggruppate per tipo e in ordine cronologico, il che permette, nella maggior parte dei casi, di capire chi ha iniziato una determinata corrente. Tuttavia accade anche che sia difficile attribuire la paternità dell'una o dell'altra soluzione dato che queste idee a volte nascono quasi contemporaneamente in scrittori che non si conoscono o che magari vivono sulle sponde opposte dell'oceano Atlantico. E' il caso, ad esempio, della tecnica del tautogramma,

⁶⁰ Cfr. Patricia Waugh, *Metafiction*, p. 23.

⁶¹ Cfr. Patricia Waugh, *Metafiction*, p. 104.

inventata dall'Ou.li.po ma utilizzata dall'americano Walter Abish che non ebbe alcun contatto con l'opera dei francesi.

La classificazione secondo cui sono state divise le opere nei successivi paragrafi di questo capitolo è organizzata in tre grandi categorie, ciascuna delle quali è organizzata in sottocategorie in cui i romanzi sono presentati discutendone innanzi tutto la trama e poi le funzioni dell'opzione metanarrativa che si è scelta. Le tre macro categorie sono: "formali narratologiche", "sperimentalismo diegetico" e "centoni e riscritture".

La prima categoria raccoglie tutte quelle opere che si strutturano sulla base di un uso marcato delle funzioni testuali (autore, narratore, lettore reale e narratario, personaggi) o su di una struttura reiterata mediante l'uso dei molteplici punti di vista. Si è scelto di comprendere in questa categoria anche i testi che contengono metalessi o *mise en abyme*. Sono tutte opere che non intaccano eccessivamente la percezione del racconto, a differenza di quelle raccolte nella macro categoria successiva, quella dello sperimentalismo diegetico. Nella seconda categoria si perde quasi completamente quella leggibilità a cui più volte si è fatto cenno in questo lavoro: si va dalla struttura labirintica del *plot* a tecniche che introducono la casualità nella successione dei capitoli. L'ultima macro categoria si sofferma invece su quelle opere che ripropongono in chiave moderna opere letterarie conosciutissime: dalle grandi epopee come *Beowulf* alle fiabe come *Biancaneve*. Il più delle volte la storia viene raccontata dal punto di vista di un personaggio minore. Questa operazione, anche se non lavora direttamente sulla struttura del romanzo, va comunque evidentemente annoverata tra le opere metanarrative, dal momento che si tratta indubbiamente di una riflessione che si esercita anche sulla storia della letteratura. Inoltre, nell'epoca postmoderna, essa ha riscontrato un tale successo che non ci permette di ignorarla.

Occorre fare un'ultima premessa. I romanzi inventariati nelle pagine successive, sono alcune tra le opere di letteratura più importanti prodotte nel secolo scorso (molte di queste sono inserite nella lista del 100 libri più significativi del XX secolo creata dal Times). La loro straordinarietà è dunque difficilmente catalogabile, ed è stato opportuno ricordare alcuni romanzi in più di una categoria tra quelle di seguito proposte. Altre volte, invece, un'opera unanimemente riconosciuta come caposaldo della nuova metanarrativa (*Lost in the funhouse* di John Barth) è stata segnalata solo in una categoria, in quel caso però ne è stata sottolineata la straordinarietà. E' noto che una tassonomia ha il pregio di 'fare ordine' in una materia di per sé informe, pagando però un tributo alla esaustività. Si spera sempre che questo tributo non sia troppo salato e che dall'ordine si possa trarre un beneficio che sia superiore agli svantaggi.

1. Varianti narratologiche: cos'è un romanzo?

Un tale titolo potrebbe sembrare eccessivamente supponente e lasciar presagire la venuta di una definizione per un fenomeno così complesso come il romanzo. In realtà qui di seguito si tenterà di dar conto di alcuni romanzi che sono stati scritti per rispondere a questa domanda: “Cos'è un romanzo?”. Questo infatti è, quasi sempre, il primo compito della metanarrativa di tutti i tempi, e nemmeno la letteratura contemporanea ne è esentata.

Le operazioni di metanarrativa più intelligibili sono quelle che operano con l'ossatura del romanzo, sottolineando ora l'una ora l'altra delle funzioni testuali impegnate nella costruzione di una narrazione. Alcune di queste tecniche hanno molto a che fare con operazioni che erano già state sperimentate nella prima metà del secolo XX e che sono state inventariate al capitolo III di questa tesi.

C'è l'autore che entra nel testo creando un suo doppio di carta, ma ci sono anche i lettori che vengono forzatamente assorbiti dal testo e ne diventano coercitivamente i protagonisti. Infine abbiamo personaggi che sanno perfettamente di essere all'interno di un romanzo e in base a questa consapevolezza prendono o meno le loro decisioni. Il fine, si è già detto, è quello di evidenziare il fatto che si tratti di una *fiction* e di infrangere quell'illusione che permette al lettore di credere reali le vicende che gli vengono narrate, ma non solo. Nel momento in cui l'autore si fa esso stesso personaggio, o nel momento in cui il lettore viene attratto forzatamente all'interno di una storia, questo può significare l'esatto contrario rispetto ad una relativizzazione della letteratura. Si può trattare infatti, ed in certi casi è letteralmente così,⁶² di un appello a riconoscere nella letteratura una realtà parallela, in cui forse esiste una vita migliore; in ogni caso la si rappresenta come un rifugio, non certo invivibile, in cui trascorrere almeno una parte della propria esistenza postmoderna.

La tecnica metanarrativa non si esaurisce però con il solo utilizzo controcorrente di voci narranti e funzioni testuali, essa gioca anche sulla funzione del punto di vista che consente di narrare una storia da più prospettive o di imbrogliarla fino a che diventi incomprensibile, si pensi nel primo caso ad *Alexandria Quartet* di Laurence Durrell (1957-1960) in cui un romanzo si moltiplica in quattro se narrato da quattro personaggi diversi; nel secondo caso invece emblematico è il romanzo *la Jalousie* di Robbe Grillet, che qui già altre volte si è avuto occasione di citare.

⁶² Cfr. Michael Ende, *Die unendliche Geschichte*, K. Thienemanns Verlag, Stoccarda, 1979. Trad. It. Amina Pandolfi, *La storia infinita*, Milano, Longanesi, 1981.

Infine, persiste la tecnica del romanzo nel romanzo, che nella quasi totalità delle volte si realizza facendo in modo che il protagonista della vicenda sia uno scrittore intento alla stesura di un romanzo.

E' però l'allegoria lo strumento più immediato e insieme più contemporaneo per parlare, attraverso una narrazione, del fatto stesso di narrare. In questo senso si intendono qui riportare tre esempi di come il romanzo possa essere il soggetto di una narrazione che apparentemente racconta altro: *The floating opera*, il primo romanzo di John Barth del 1955, *Mantissa* di John Fowles del 1981 e *Westward the Course of Empire Takes Its Way* di David Foster Wallace del 1990. Molto diversi tra di loro, hanno in comune il desiderio dichiarato di parlare di quello che un romanzo è, intervenendo volutamente sulla trama e facendogli perdere progressivamente il suo peso. Il tutto in una modalità che ora si avvicina moltissimo, ora si allontana, dalle intrusioni di Barth nella sua novella *Lost in the funhouse*.

Si sono qui raggruppate tutte queste opzioni metanarrative, perché, seppur anche molto dissimili tra loro, appartengono tutte ad una forma metanarrativa che potremmo ancora definire "tradizionale", cioè operante nell'alveo della tradizione del romanzo. Si tratta di una metanarrativa che potrebbe essere definita "narratologica" perché utilizza e riflette su quelle stesse strutture catalogate dalla narratologia novecentesca. Con questa prima sezione si intende fornire un quadro diverso rispetto al successivo, incentrato su un'ulteriore forma di metanarrativa, maggiormente implicata nella decostruzione della diegesi e decisamente più avanguardistica.

2. Quando l'autore diventa un personaggio.

La prima di queste opzioni di metanarrativa è quella più ricca di esempi. Nei seguenti quattro romanzi a un certo punto si insinua una componente di distacco dalla normale struttura narratologica: l'autore interviene come personaggio nella storia. Le differenze nei brani in cui compare l'autore sono a volte sostanziali, ma tutti questi brani hanno in comune la sua volontà di sottolineare, e a volte gridare, la propria onnipotenza sul testo, e a volte, come nel caso di *Slaughterhouse five* (1969) di Vonnegut, di rappresentare piuttosto la propria onnipresenza nel testo.

2.1 John Fowles, *The French lieutenant's woman* (1969)

Il già citato *The French lieutenant's woman* di Fowles è il primo romanzo in cui, all'interno di in una pagina ben nascosta, si incontra l'autore fattosi personaggio. Siamo sul treno in uno dei molti viaggi di Charles, il protagonista. Nella stessa carrozza del suo personaggio, per sua

stessa ammissione, si trova anche l'autore John Fowles. Ma in qualcosa questo brano è diverso dal resto degli esempi che verranno proposti in seguito per questa categoria: in nessun modo l'autore entra in contatto verbale con il suo personaggio. L'intrusione di Fowles si situa al capitolo 55, quando la storia si sta esaurendo e avviene nella carrozza del treno che sta riportando Charles a Londra. Dapprima la narrazione procede in terza persona e nulla dà a pensare che il compagno di viaggio di Charles sia proprio il suo autore. Un piccolo indizio in realtà è dato dalla citazione con cui si apre questo capitolo, si tratta di un passo di *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (1871) di Lewis Carroll, in cui alla ragazza viene detto di essere solo un sogno nella mente del re e che se questi dovesse svegliarsi lei sparirebbe di colpo.

Fowles si è tramutato in un gentiluomo inglese di metà ottocento capace di viaggiare in prima classe abbigliato secondo il tempo e con la tuba calzata. E' l'unico in tutto lo scompartimento a riuscire a sostenere lo sguardo altero di Charles e quindi a trovare il coraggio di sedersi dall'altro capo della carrozza. I due si osservano con disprezzo, ma è attraverso lo sguardo di quel personaggio, che il lettore non ha ancora attribuito a Fowles, che si insinuano i primi dubbi. Fowles guarda il suo personaggio e dice:

In my experience there is only one profession that gives that particular look, with its bizarre blend of the inquisitive and the magistral; of the ironic and the soliciting.
Now could I use you?
Now what could I do with you?

Evidentemente quella sola professione è la narrazione di storie. Dopo questa riflessione (che si trova all'esatta metà del capitolo) il racconto passa in prima persona e quello strano personaggio sul treno si palesa come lo scrittore John Fowles approdato con la sua storia nell'epoca vittoriana. L'intrusione ha una finalità programmatica: spiegare come Fowles vorrebbe far terminare con quel viaggio la storia di Charles, ma le convenzioni del romanzo vittoriano, che egli ha accolto per scrivere questa sua opera, non gli permettono di lasciare un finale aperto. L'indecisione si tramuta allora nella decisione di rappresentare tutti i modi con cui vorrebbe far concludere la storia, limitandosi allo sguardo del 'resocontista'.⁶³

⁶³ Così viene tradotta la formula «I let the fight proceed and take no more than a recording part in it» da Ettore Capriolo che ha curato la versione italiana del libro John Fowles, *La donna del tenente francese*, Milano, Mondadori, 2007, p. 446.

2.2 Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1969)

La trama di questo romanzo di Vonnegut è visionaria come accade per la gran parte delle sue storie. Qui si parla di Billy Pilgrim, un soldato americano con disturbi psichici che viene catturato dai tedeschi in Francia durante la seconda guerra mondiale e rinchiuso in un mattatoio abbandonato di Dresda. Durante i bombardamenti alleati sulla città, lui e gli altri prigionieri, insieme con le guardie, sono tra i pochissimi superstiti della città dato che sono rinchiusi in un posto sotterraneo e per questo sicuro. Per ragioni inspiegate Billy diventa un personaggio fuori dal tempo che viene rapito da alcuni alieni provenienti dal pianeta Tralfamadore. Gli alieni lo portano sul loro pianeta e lo costringono ad esibirsi in uno zoo assieme alla star del cinema Montana Wildhack. Gli alieni vedono in quattro dimensioni e sanno già tutto riguardo alle vite dei loro prigionieri, pensano che loro non possano cambiare un solo particolare delle loro vite e che l'unica cosa che possono fare è concentrarsi su ogni momento che trascorrono. Billy si convince delle loro teorie e comincia a viaggiare avanti e indietro nel tempo tornando agli anni prima della guerra, alla guerra e ai bombardamenti di Dresda, fino alla sua vita sul pianeta alieno passa alcuni momenti negli Stati Uniti dopo la guerra con sua moglie e viaggia addirittura verso l'istante del suo omicidio.

L'ambiguità tra realtà e finzione è la cifra di composizione dell'intero romanzo: l'incredibilità di alcune vicende strettamente connessa a fatti storici e la conoscenza del futuro attraverso il viaggio stellare sono le due caratteristiche principali di questa trama visionaria. Se a tutto questo aggiungiamo il fatto che la prima frase del libro dichiara che «All this happened, more or less»; inoltre il narratore sottolinea continuamente la connessione della sua vicenda personale ai bombardamenti di Dresda: il quadro che se ne ottiene è quello di un groviglio di fatti reali e fittizi che si influenzano l'un l'altro. I riferimenti alla realtà non si limitano alla storia della Seconda Guerra Mondiale, ma traggono linfa anche dalla coeva speculazione sul romanzo: in una parte del libro infatti Billy partecipa ad un *talk show* radiofonico in cui si parla della morte del romanzo.

Infine il narratore si intromette molto spesso nel racconto con considerazioni in prima persona che dimostrano la sua connessione personale ed emotiva con gli avvenimenti raccontati nel romanzo. Lo troviamo di persona nella latrina dove stanno i soldati e Billy a Dresda: «That was I. That was me. That was the author of this book»⁶⁴ – dichiara – come se sentisse la necessità di sottolineare la sua presenza fisica in quei luoghi. In effetti una tale

⁶⁴ Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-five*, New York, Dell, 1969, p.69.

intromissione è giustificata dalla ferma volontà di condannare la guerra e, non a caso, il momento topico è ambientato in una latrina.

2.3 Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions* (1973)

La storia è ambientata nell'immaginaria cittadina americana di Midland City, nella quale si deve svolgere un festival della letteratura e delle arti. I due uomini anziani protagonisti del romanzo sono: Kilgore Trout, sconosciuto e spiantato scrittore di fantascienza già presente in numerosi altri romanzi di Vonnegut, e Dwayne Hoover, ricco rivenditore di Pontiac usate. Sin dall'inizio Vonnegut annuncia le tragiche conseguenze dell'incontro, ovvero la crisi di pazzia di Hoover seguita alla lettura del libro di Trout, che lo porta a credere di essere l'unica creatura dotata di libero arbitrio in un mondo di robot. Il racconto vive quindi nell'attesa dell'incontro e segue i due protagonisti nelle vicende che li porteranno a ritrovarsi nel bar dell'Holyday Inn di Midland City. Trout, dopo esser stato invitato al festival grazie alla raccomandazione del suo unico grande fan, il miliardario Elliot Rosewater, si mette in viaggio facendo l'autostop. Nel frattempo Hoover continua la sua vita di tutti i giorni ma inizia a sentire i segni della pazzia pronta a esplodere, mentre i suoi dipendenti continuano a non accorgersi di quello che succede all'interno della sua testa e ad attribuire i suoi strani comportamenti allo stress. Intorno a loro si muovono una nutrita schiera di personaggi secondari, uomini e donne comuni della provincia americana la cui triste vita viene descritta con crudo realismo.

Vonnegut scrive questo libro dichiarando al pubblico che si tratta di un regalo che si è fatto per i suoi cinquant'anni. Il libro in effetti si comporta un po' come una raccolta di molti dei personaggi già presenti nelle opere passate: Kilgore Trout e il miliardario Rosewater (*Slaughterhouse-Five*), Francine Pefko (*Cat's Cradle*) e il cane da guardia Kazak (*The Sirens of Titan*). L'elemento metafinzionale compare bene nell'ultima parte del libro in cui gli elementi autobiografici (come il suicidio della madre) si fondono con la trama principale, raggiungendo una climax nella scena in cui Vonnegut raggiunge Trout in una strada deserta e gli rivela di essere il suo creatore. Per convincerlo lo conduce ovunque. Ma nuovamente realtà e finzione si confondono dimostrando di essere fuori dal controllo dello stesso Vonnegut. Prima di andare via, scomparendo in una porta dimensionale, lo scrittore fa il dono del libero arbitrio; ma Trout, dietro di lui, si è ormai trasformato nel vecchio padre dello scrittore distrutto dalla perdita della moglie che continua a urlare disperatamente «Make me young, make me young, make me young!».

Un ulteriore elemento di interesse del romanzo è dato dall'iconografica inserita a intervalli nel testo dallo stesso autore; si tratta di un elemento spesso presente negli scritti di Vonnegut, ma qui è presente più che altrove e, a volte, oltre che a spiegare meglio il testo, i disegni si sostituiscono a esso. Il caso più evidente è alla fine del romanzo, dove in luogo di accennare per iscritto alle lacrime di Trout si disegna un enorme occhio da cui fuoriesce una lacrima.

2.4 Tom Robbins, *Even Cowgirls get the blues* (1974)

Qui, a differenza degli altri romanzi che si sono affrontati, a ogni occasione che si presenta, l'autore ricorda al lettore il fatto che ci si trova in un romanzo. Robbins ricorda continuamente anche che cosa l'autore sappia o non sappia in merito alla vicenda: questo procedimento gli serve come mezzo per umanizzare il suo autore e assicurare il lettore del fatto che non si trova di fronte a un onnisciente creatore di storie. La sua umanizzazione funziona anche da distanziamento dalle molteplici idee e filosofie presentate nel libro. Lo stesso procedimento impedisce anche al lettore di credere troppo nella realtà dei personaggi che spesso sembrano solo un prodotto arbitrario della mente dell'autore.

Even Cowgirls Get the Blues racconta la storia di Sissy Hankshaw, una donna nata con una malformazione che le ha provocato il gigantismo del pollice. Anche questo romanzo, come molti altri di quelli qui inventariati, è divenuto un'icona della *beat generation*. In effetti, attraverso la strana storia di Sissy, si parla di omosessualità, di uso delle droghe, di religione. Sissy, con una trovata geniale, concepisce l'idea di utilizzare i suoi enormi pollici per diventare un'autostoppista. Viaggia dalla Virginia fino a New York dove diventa la modella per la Contessa, un magnate omosessuale che commercia in prodotti per l'igiene femminile. A New York conosce anche un uomo posato che diventa suo marito; ma i suoi viaggi non si interrompono finché non raggiunge un *ranch* nel Dakota in cui le donne vivono in una comunità utopica in cui non esistono uomini maschi. Qui, nelle ultime pagine del libro, incontra anche Tom Robbins, ma tra i due non avviene alcuna comunicazione, anzi, l'autore entrato nel romanzo non parla: solo il narratore pone qualche domanda sul motivo per cui Robbins si trovi lì, domanda a cui nessuno fornisce risposta. Coerentemente con il tono del romanzo, la prima ipotesi che viene fatta sulla presenza di Robbins è quella che si voglia unire a Sissy. Il testo termina con una parabola, a suo dire un regalo dell'autore⁶⁵. La parabola racconta d una giara di aceto, il cui contenuto viene assaggiato nell'ordine da Confucio, Budda, Gesù e da una coppia di uomini (forse Sissy e Robbins). Si può supporre che il senso di

⁶⁵ Cfr. Thomas Robbins, *Even cowgirls get the blues*, London, Bentam Books, 1974, p. 420.

questa parabola voglia dare a intendere il senso di una comunione tra uomini e dei, o forse addirittura sancire il fatto che gli uomini sono superiori agli dei, ma evidentemente nessuna risposta è quella giusta. La parabola, come il resto del romanzo, è strettamente collegata allo spirito del *nonsense* che vi si respira.

3. Il protagonista è il lettore

Quella del lettore-personaggio è una formula che può contare sfumature molto diverse. Possiamo dividere questi romanzi in due categorie: quelli che coinvolgono emotivamente il lettore reale attraverso lo stratagemma della narrazione in seconda persona e quelli che rendono il lettore reale un vero e proprio personaggio, anzi il protagonista della storia, prelevandolo dalla realtà e inserendolo, con distorsioni della trama più o meno marcate, all'interno delle pagine del romanzo.

Nel 1957, anno fortunato per la produzione di *Nouveaux romans*, Michel Butor pubblica il suo *La Modification*. Il romanzo narra il viaggio fisico e interiore di un uomo, Léon Delmont, da Parigi verso Roma, ed è suddiviso in tre parti. Nella prima parte Léon Delmont, direttore della filiale parigina di una ditta romana che produce macchine da scrivere, narra il viaggio in treno che intraprende da Parigi a Roma. Questo però non è un viaggio d'affari come quelli che compie regolarmente. È partito per raggiungere l'amante, Cécilie, perché ha deciso di rompere con la moglie Henriette e di far venire Cécilie a Parigi. La prima parte si conclude quando il treno arriva a Digione. La seconda parte si svolge lungo il viaggio del treno attraverso il confine. Nel corso del viaggio, via via che Roma si avvicina, si mescolano i quadri delle due città: Parigi, che sente fredda e austera, e Roma invece calda e assoluta; come dire la Parigi della moglie e la Roma dell'amante. Nella notte mentre il treno attraversa la frontiera tutto si confonde e si mescola. Nella parte terza, quando l'arrivo a Roma è inesorabilmente vicino, l'intenzione iniziale di Léon si fa sempre più impalpabile. Giunge alla conclusione che quello che ama di Cécile è l'immagine di Roma e che farla venire a Parigi non sarebbe più la stessa cosa, così si risolve a modificare il suo progetto iniziale. Arrivato a Roma, decide di tornare a Parigi da solo.

Ciò che caratterizza il romanzo è la tipologia della narrazione. Il romanzo infatti è narrato in seconda persona in modo che la voce del narratore si rivolga direttamente a Léon, ma in senso lato anche al lettore, che in quel modo si identifica completamente con il personaggio, sentendosi personalmente chiamato in causa. Il fatto che il romanzo non abbia alcuna trama ma sia costruito sui pensieri che affollano continuamente la mente di Léon rende il lettore ancor più invischiato nella storia, impossibilitato com'è a riconoscere nei movimenti

del personaggio ciò che lo differenzia da lui stesso. L'identificazione appare pressoché completa dal momento che, seduto sulla sua poltrona nel vagone del treno, Léon è fermo; l'unico movimento che fa è passivo, cioè quello di essere trasportato. Lo stesso movimento è quello del lettore, e forse si può leggere nel viaggio di Léon un'ulteriore metafora della lettura e del romanzo: con la *Modification* il lettore sale su quel treno e viene trascinato, quasi contro la sua volontà, verso una meta. L'utilizzo della narrazione in seconda persona è raro ma non può essere considerato un elemento metanarrativo *tout court*. Lo si può invece considerare uno degli elementi di destrutturazione del romanzo, mediante il quale il narratore convoglia l'attenzione sul lettore rendendolo in qualche modo responsabile della storia. In una narrazione in seconda persona l'autorevolezza del narratore, o dell'autore che gli si pone alle spalle, risulta inequivocabilmente sbiadita. Nonostante tutto, questo stratagemma rimane poco usato in tutte le opere non solo metanarrative, ma anche nell'ampiezza del movimento postmoderno.

Nel 1979 Italo Calvino pubblica il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui non racconta più una storia di tipo convenzionale. Sollecitato a nuovi pensieri dalla vita parigina e specialmente dalla frequentazione dei letterati di «Tel Quel», decide di narrare le diverse forme della narrazione.

Il romanzo è costituito da una cornice narrativa in cui un Lettore (nome con cui viene chiamato il personaggio principale) compra l'ultimo libro di Italo Calvino, lo porta a casa per leggerlo e quando comincia ad addentrarsi nella lettura scopre che il romanzo che ha comprato è un pasticcio editoriale. Infatti non appena comincia a comprendere la storia il romanzo si interrompe e ne inizia un altro, completamente differente. Quando si reca alla libreria da cui il libro proviene per chiedere spiegazioni, gli viene detto che i fascicoli di due libri diversi sono stati assemblati nella stessa brossura. Da qui comincia una *quête* alla ricerca del libro perduto, in cui il Lettore conosce Ludmilla, una Lettrice, e incontra moltissime parti di libri che corrispondono pressoché a tutti i generi di romanzo che siano mai stati scritti. I dieci capitoli in cui è diviso il libro sono altrettanti 10 *incipit* di romanzi diversi. Ludmilla e il Lettore finiscono per imbattersi in un'assurda organizzazione segreta che falsifica i libri d'autore. Malgrado l'inconcludenza della loro ricerca, ciò che succede di meglio è il fatto che i due – come nel più tradizionale dei romanzi - si innamorano e si sposano. Il Lettore a letto con la sposa, prima di spegnere la luce, comunicherà che sta finendo di leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.

Il principio strutturale è sconfiggere l'autore tradizionale, imponendo una trama che non necessita in nessun modo di autorizzazioni da parte di un narratore onnisciente dal

momento che non si discute sulla verità o sulla verosimiglianza della storia narrata, proprio perché non esiste una storia narrata. Il ruolo dell'autore è assunto dal Lettore che cerca di concludere la storia cominciata con tutti i suoi mezzi e verificandone lui stesso l'autenticità. Ma quel lettore personaggio diventa anche un narratario, dal momento che a lui sono rivolte le sollecitazioni di Calvino; infatti fin dalle prime pagine Calvino si rivolge direttamente al lettore suggerendogli addirittura come vestirsi e dove accomodarsi per godere appieno del romanzo che si appresta a leggere.

L'altro protagonista mai nominato del romanzo è il lettore reale. Fuori dal romanzo, il lettore reale di Calvino si trova alle prese con la frustrazione data da un libro che inizia nuovamente quasi a ogni capitolo e che si conclude bruscamente proprio quando la storia ha raggiunto l'apice e si vorrebbe sapere come procede il racconto. Paradossalmente è questa frustrazione a spingerlo a continuare, pagina dopo pagina, e così a entrare a far parte del meccanismo romanzesco. L'involontarietà con la quale si realizza il coinvolgimento del lettore all'interno del libro, quasi ne fosse braccato, è la cifra per comprendere il romanzo.

Nello stesso anno in cui Calvino pubblica *Se una notte d'inverno un viaggiatore* viene pubblicato in Germania un libro per ragazzi intitolato *Die unendliche Geschichte* (La storia infinita). La maggior parte della trama è ambientata in un mondo parallelo che sta per essere cancellato dal nulla. Il protagonista della storia è l'unico a provenire dal mondo reale, ma chiamato dalla principessa attraverso il libro che sta leggendo, diventa un giovane guerriero in grado di salvare il mondo di Fantasia. Si tratta di un procedimento sicuramente meno palese di quello calviniano e anche meno coinvolto con le teorie letterarie di quegli anni, ma la metafora è comunque raffinata e convincente. Il mondo della letteratura sta per distruggersi cancellato dal nulla se un lettore non si batte per lei. Evidentemente anche qui non esiste alcun autore, ma è il lettore, ora diventato materialmente protagonista della storia che sta leggendo, a scrivere le pagine che sarebbero altrimenti cancellate.

4. Differenti vie per il romanzo nel romanzo

Si tratta di uno degli stratagemmi meno interessanti da un punto di vista metanarrativo perché meno innovativi. Esistono però almeno due vie per praticare questa forma di scrittura. La prima è quella più comune: fare in modo che un personaggio sia uno scrittore cosicché all'interno della storia principale si possa inserire una seconda storia, quella del libro che il personaggio sta scrivendo. La seconda è quella di inserire nel romanzo principale la trama del romanzo che uno dei personaggi sta leggendo: è il caso, ad esempio, di uno dei romanzi più conosciuti di John Gardner: *October Light* pubblicato nel 1976. Il punto è che il romanzo nel

romanzo, o metalessi, come più correttamente va chiamata in questo caso, crea una doppia struttura narrativa interessante, ma non di per sé metanarrativa (cfr cap. II § 4). Una narrazione che ne contiene un'altra o altre può essere considerata metanarrativa quando al suo interno si mette in discussione la storia raccontata in prima istanza. Quando i racconti si fondono e i piani diegetici faticano a essere riconoscibili così come le voci dei diversi narratori, allora siamo in presenza di un lavoro sul testo che fa parte di quella decostruzione che si sta qui analizzando.

Nella prima via, quella che prevede un personaggio scrivente all'interno della trama principale, non è tanto la decostruzione strutturale a interessare quanto piuttosto la riflessione sul senso stesso del narrare. Inseguire il pensiero di un personaggio scrittore, capire quale è il suo punto di vista sul mondo e come questo viene reso nel suo romanzo di cui possiamo seguire la genesi, è un modo per concepire una consapevolezza alternativa, per interrogarci sul modo in cui quella stessa consapevolezza potrebbe essere applicata anche alla nostra vita. Si sono scelti, a esemplificazione di questo paradigma, due soli romanzi: *The world according to Garp* di John Irving, pubblicato nel 1978, e *Garden of Eden*, un romanzo postumo di Ernest Hemingway, la cui redazione è iniziata nel 1946, ma che fu pubblicato nel 1986.

La storia narrata nel romanzo di Irving coincide completamente con la vita di T. S. Garp. Sua madre, Jenny Fields, è un'infermiera piena di buona volontà, ma molto lontana dallo stilema della brava madre di famiglia: vuole un figlio ma non vuole per questo dover avere anche un marito. Nella sua ricerca incontra "Technical Sergeant Garp" che è un reduce di guerra costretto a letto da una serie di schegge di granata conficcate nel suo cervello. Il frutto del loro incontro è la nascita di un figlio che Jenny cresce da sola e che chiama T.s. Garp, in ricordo del padre che era morto dopo il concepimento. Garp cresce e tra i suoi interessi c'è la scrittura creativa. Anche la madre di Garp scrive, tanto da diventare un'icona del femminismo pubblicando un libro autobiografico intitolato *A Sexual Suspect*. Nel racconto principale sono inclusi molti brani appartenenti ad altre narrazioni, come la prima novella scritta da Garp nella sua carriera di scrittore e soprattutto un brano di *The World According to Bensenhaver*, uno dei suoi maggiori romanzi, in cui si realizza un caso di *mise en abyme*. Come si dice nella recensione apparsa sul New York Times a opera di Christopher Lehmann-Haupt, il libro di John Irving sembra un romanzo realistico ma non lo è, è invece il romanzo che parla di uno scrittore che sta scrivendo un romanzo. Il tema del romanzo sono le risposte che lo scrittore Garp riesce a dare al mondo attraverso i suoi scritti. Quindi, in qualche modo, tutta la storia è frutto dell'immaginazione o può essere letta come tale e anche i terribili fatti

di sangue che accadono intorno a Garp vengono relativizzati da questa interpretazione che non concede loro l'importanza della realtà⁶⁶.

Il romanzo di Hemingway rappresenta invece una soluzione più lineare, che non necessita di particolari saperi per essere decifrata. La storia narra cinque mesi nella vita dello scrittore americano David Bourne, e di sua moglie Catherine. Il romanzo è ambientato nella Francia del sud e in Spagna e comincia con la luna di miele dei coniugi Bourne in Camargue. Proprio in Camargue i due incontrano una giovane donna il cui nome è Marita, di cui entrambi si innamorano. Questo imprevisto porterà David e Catherine alla separazione. Ma quel che più è interessante di questo romanzo è il continuo rapporto che la trama intrattiene con le riflessioni sul fare letteratura. Proprio il fatto che il protagonista sia un romanziere favorisce l'inserimento, all'interno del testo, di frasi che sono ambigualmente attribuibili ora al personaggio David ora alla stessa voce di Hemingway. In questi casi il personaggio scrittore si autoimpartisce alcuni consigli circa il modo che deve ricercare per scrivere la sua storia; questo modo consiste in quella la semplicità espressiva nella redazione dei testi che è sempre stata alla base della lingua di Hemingway. Anche la scelta di utilizzare la metalessi come tecnica metanarrativa rientra tra le scelte di semplicità: parlare di un romanzo raccontando la storia di un autore che sta scrivendo un romanzo è la soluzione più immediata e comprensibile.

La seconda via per il romanzo nel romanzo, quella che prevede all'interno della trama un personaggio lettore di un libro garantisce una struttura più labirintica. Occorre a questo punto fare una precisazione: non si tratta qui di analizzare quei romanzi dove il personaggio lettore è protagonista in quanto tale (cfr. *Se una notte di inverno un viaggiatore*) ma piuttosto quei romanzi in cui la lettura della storia contenuta in un libro a sua volta contenuto dal romanzo principale generano una confusione dei piani narrativi. Un esempio dovrebbe facilitare la comprensione di questa tecnica. *October Light* è la storia della vedova indigente Sally Abbot costretta a vivere ne Vermont nella fattoria del suo vecchio fratello James Page, che ha 72 anni e un carattere completamente differente dal suo. La convivenza prende una brutta piega quando James spara alla televisione che Sally guarda sempre e la rinchiude nella sua stanza con solo delle mele da mangiare e un romanzo 'spazzatura' da leggere. Quando Sally si mette a leggere il suo romanzo le due storie proseguono in parallelo: a ogni capitolo del romanzo letto viene alternato un capitolo della vita reale di Sally, con continui *flashback* nella sua vita passata. Il protagonista del romanzo letto è un marinaio, Peter Wagner, che

⁶⁶ Cfr. Cristopher Lehmann Hauptnel, "The world according to Garp" *New York Times*, 13/4/1978. (URL) www.nytimes.com (pagina consultata il 17/10/2008).

viene salvato da un naufragio grazie a un'imbarcazione di trafficanti di droga. Sulla barca ci sono Johann Fist, vecchio pirata, e la bella Jane, che diventa l'amante di Peter; facendo rotta verso la località messicana dove imbarcano la droga, diventano tutti amici e conducono una vita dissoluta. Sulla spiaggia del Messico avviene l'epilogo: arriva la polizia e il romanzo si risolve in un bagno di sangue tendendo un parallelo con la vita reale di Sally in cui sua nipote Virginia quasi muore a causa di una trappola tesa da Sally per il fratello, che aveva a sua volta imbracciato il fucile. Terminato il romanzo e perduto ogni indugio Sally si avventura fuori dalla sua camera. La commistione tra romanzo letto e vita reale non è voluta da Sally, e nemmeno le viene imposto di partecipare dell'una o dell'altra trama; la sua vicenda è invece piuttosto normale. E' sufficiente assomigliarla all'esperienza di ogni lettore quando, assorto nella lettura di un testo particolarmente interessante, intavola con gli spunti che il testo gli fornisce un continuo dialogo fatto di rimandi alla propria vita vissuta.

5. Dipende dai punti di vista: il nuovo poliziesco di Robbe-Grillet

Robbe-Grillet applica le sue teorie per un nuovo romanzo a un genere molto vicino al poliziesco⁶⁷, tutti i suoi romanzi hanno infatti per protagonista l'investigazione intorno a un fatto o a un personaggio. La trama si infittisce seguendo sempre la stessa metodologia: l'autore descrive personaggi e cose in maniera talmente capillare che quella che sembra apparentemente una raccolta di indizi importanti diventa invece un impaccio che fa perdere di vista il contesto; nella lettura di questi romanzi si ha sempre l'impressione che qualcosa sfugga. Ma c'è una cifra che collega tutti questi 'nuovi polizieschi' e sta nel fatto che il lettore è tentato (e i più scrupolosi lo fanno) di prendere appunti per meglio capire, e il più delle volte finisce col disegnare la mappa del percorso che compiono i protagonisti del racconto.⁶⁸ Di volta in volta questa mappa si configura come la pianta di una città o quella di una casa. La sensazione di aver chiaro nella mente il luogo dove si svolgono i fatti si conclude però in poca cosa poiché, nemmeno la mappa più scrupolosa riesce a sciogliere i nodi narrativi che Robbe-Grillet impone sapientemente al testo. La sua è una struttura labirintica,

⁶⁷ In realtà di tutti i romanzi di Alain Robbe-Grillet che si elencano in questo paragrafo solo uno, *Les gommès*, è un vero poliziesco in quanto ha un *detective* nella trama. Tutti gli altri sono però ascrivibili ad un genere almeno vicino al poliziesco. In tutti infatti si dipana una ricerca condotta con metodo investigativo, che impone al lettore di farsi *detective*.

⁶⁸ Nella prefazione all'edizione italiana del romanzo, pubblicata da Einaudi con la traduzione di Franco Lucentini si narra del momento in cui Lucentini portò a Robbe-Grillet il testo tradotto e la proposta di inserire la piantina della casa dove si svolgono i fatti. Robbe-Grillet fu contrario alla faccenda, dichiarando che non si dovesse dichiarare in anticipo quello che solo un accurato lettore poteva scoprire quasi alla fine del libro. L'atteggiamento di Lucentini fu stigmatizzato dallo scrittore francese in una seconda edizione, quando, mandando al traduttore il nuovo romanzo *Dans le labyrinthe* accluse la dedica «Pour Franco Lucentini, qui fera, j'espère, le pan du labyrinthe» (cfr. Robbe-Grillet, *La gelosia*, Torino, Einaudi, 1998, pag 1-5).

per così dire, a doppia mandata: anche avventurandosi nel romanzo con il filo di Arianna non si riuscirebbe comunque a trovare il bandolo della matassa. I romanzi che più palesemente attuano questa metodologia sono: *Les gommès* (1953), *Le voyeur* (1955), *La jalousie* (1957) e *Dans le labyrinthe* (1959).

Les gommès racconta la storia dell'ispettore Wallas mandato sul luogo di un omicidio. Ma nel romanzo non si riesce a capire se la vittima sia realmente morta, così questo, unico vero poliziesco della serie, comprende un *detective* ma non una vittima. Gli intrighi anche qui si accumulano fino alla soluzione finale per cui, per un caso del destino, l'ispettore si trova nelle condizioni di compiere lui stesso il delitto su cui sta indagando. Impossibile quindi sciogliere la trama per cui l'ispettore indaga su di un delitto non ancora commesso senza sapere che il malfattore che insegue è, di fatto, lui stesso.

Le Voyeur mette invece in scena un commesso viaggiatore e i suoi tragitti in bicicletta in un'isola. Tutto quello che si sa nel romanzo è che i crimini e gli enigmi nell'isola si sprecano eppure la trama non si preoccupa di farne partecipare il lettore, se non tangenzialmente. Il risultato di frustrazione del lettore che segue una diegesi di questo tipo è, se possibile, ancora più forte di quella suscitata da *Les Gommès*. In questo caso al lettore non resta che leggere tra le righe del testo e provare a ricostruire da solo quella verità che il racconto non gli concede.

La Jalousie è il quarto romanzo di Alain Robbe-Grillet, pubblicato nel 1957 ed è anche il primo romanzo per cui lo scrittore riceve delle critiche positive. Lo schema del libro potrebbe riprodurre un trito *cliché*, quello del triangolo amoroso: una donna, il cui nome è solo A..., il marito, e un uomo di nome Frank. Ma la storia è complicata da un narratore incomprensibile, privo di sentimenti, la cui assenza diventa sempre più 'presente' impedendo di comprendere la vicenda o anche solo la successione dei fatti. Questo narratore, che, dato il titolo, si è portati a identificare col marito, completa la descrizione delle stanze in cui si svolgono i fatti con una precisione a tratti insopportabile, usando addirittura termini presi a prestito dalla geografia o dalla geometria. La narrazione è divisa in nove sezioni non numerate che non sono disposte secondo l'ordine cronologico ma che ogni volta riprendono la scena da capo. L'idea sembrerebbe essere quella di accostare questo procedere dei capitoli al ritornello di una poesia, e a sostegno di questa ipotesi c'è anche un'affermazione circa a metà della trama:

Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications - bien qu'à peine sensibles - entraînant à la longue fort loin du point de départ.⁶⁹

Lo spazio e il tempo della storia sono disseminati nel racconto e, alla maniera di un investigatore, il lettore deve ricostruire la trama giorno per giorno e lo può fare solo rileggendo il testo con pazienza almeno una seconda volta.

E' il titolo, nel romanzo di Robbe-Grillet, a giocare la parte maggiore. Il lettore è presto deluso se si aspetta un romanzo sentimentale ottocentesco: *La jalousie* gioca sul doppio senso della pulsione psicologica da un lato e del nome delle finestre coi battenti alla veneziana dall'altro. Dietro queste imposte della casa africana di A... si trova il punto di vista. Qui come altrove, Robbe-Grillet si distacca dall'analisi psicologica che fonda il romanzo borghese: nel romanzo non si trova nessuna spiegazione sulle intenzioni o sui sentimenti dei personaggi. Ma è la scelta del punto di vista che rende *La jalousie* il romanzo più innovativo di Robbe-Grillet: per la prima volta nei suoi romanzi il punto di vista è quello interno. Tutto (ma lo si comprende solo alla fine) è raccontato da un marito geloso che spia sua moglie; il lettore si trova dunque a essere prigioniero di una visione parziale della realtà: parziale sia perché il narratore è anche un personaggio, sia soprattutto perché il personaggio è affetto da una gelosia quasi patologica.

Dans le labyrinthe contiene le stesse allucinatorie e involute torsioni della trama e della cronologia presenti nel precedente *La jalousie*; i due romanzi rappresentano gli ultimi due esperimenti dell'autore francese nell'ambito del *Nouveau Roman* e partecipano dell'avanguardia più avanzata del movimento. *Dans le labyrinthe* racconta di un soldato moribondo che si trova a girovagare per una città straniera con una scatola in mano. Nella scatola sono contenuti gli effetti personali di un amico soldato morto che lui vuole consegnare a un indirizzo che non riesce a trovare. Nelle sue peregrinazioni incontra una truppa di nemici che percorre le vie di quella città in motocicletta. La famiglia di un medico però ha pietà di lui, lo nasconde in casa e gli somministra svariate iniezioni di morfina per alleviargli la pena fino alla morte. Il racconto però viene raccontato per lacerti, cronologicamente inattendibili, l'ambientazione del romanzo è ora per le vie della città, ora in casa del medico, ora in un caffè che è lo stesso caffè dipinto in un quadro in casa del medico e che si intitola "La défaite de Reichenfels". In questo romanzo si comprende come Robbe-Grillet ricerchi una

⁶⁹ Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Parigi, Editions de Minuit, 1957, p.101.

mescolanza inscindibile tra il fatto narrato, nella cui verosimiglianza il lettore deve credere, e l'idea che i personaggi siano solo sogno, la mera proiezione del racconto di un fatto già avvenuto e ormai lontano nel tempo tanto da essere stato rappresentato nel quadro appeso alla parete di un salotto di provincia.

5.1 Laurence Durrell, *The Alexandria quartet* (1957 – 1960)

Diversamente dal *Nouveau Roman*, le sperimentazioni americane sul punto di vista non sono considerate un modo per imbrogliare la trama e costringere il lettore a lunghe e faticose esegesi. Al contrario, le recensioni che si occupano di questi libri li considerano come delle narrazioni onnicomprensive, in cui tutti gli aspetti della questione sono affrontati, quasi fossero una narrazione enciclopedica che racchiude in sé tutte le possibilità sia strutturali che concettuali.

The Alexandria Quartet è una tetralogia di romanzi (*Justine* 1957, *Balthazar* 1958, *Mountolive* 1958, *Clea* 1960) che raccontano lo stesso evento, avvenuto ad Alessandria d'Egitto durante e dopo la seconda guerra mondiale, da quattro punti di vista.

Nella prefazione al primo romanzo, *Balthazar*, l'autore Laurence Durrell spiega che i quattro romanzi sono un'esplorazione della relatività e del rapporto continuo tra soggetto e oggetto. Il tema del romanzo è l'amore. In un'intervista del 1959 concessa alla *Paris Review*⁷⁰, Durrell descrive l'idea che sta dietro i quattro romanzi come la convergenza tra la metafisica orientale e occidentale, nello stesso modo in cui Einstein e Freud all'inizio del Novecento hanno scalzato le vecchie idee sull'universo e sull'uomo. Il romanzo di Durrell è una delle poche operazioni della *metafiction* americana di quegli anni che ha saputo coniugare una vicenda intricata e autoriflessiva con un'elegantissima forma stilistica.

Il quartetto di testi ha un titolo unico: *The book of the dead*; in effetti nel libro le quattro parti rappresentano una *climax* che arriva alla morte. Ambientati ad Alessandria durante il periodo immediatamente precedente alla seconda Guerra mondiale, i primi tre romanzi coprono praticamente lo stesso periodo e gli stessi eventi, mentre *Clea* racconta di un periodo successivo. I personaggi principali sono il narratore L.G. Darley, la sua amante Melissa, l'ambasciatore greco Mountolive, l'agente segreto Pursewarden (che è il portavoce della visione artistica di Durrell nonostante il fatto che la sua morte occorra già nel primo romanzo, *Justine*), l'artista Clea, e infine Justine e il suo ricco marito copto Nessim. Tutti questi personaggi sono legati tra di loro per mezzo di un intrigo di fatti politici ed erotici, ma

⁷⁰ Gene Andrews e Julian Mitchell, "Laurence Durrell: The Art of Fiction No. 23 (interview)", *The Paris Review*, 23/4/1959, ristampata il 1/7/2006, pp. 26-27.

ogni romanzo racconta la storia in un modo diverso. Il punto di vista di Darley, per esempio, è contraddetto dagli altri personaggi in *Balthazar*; *Mountolive* offre solo i fatti, e *Clea* racconta l'epopea dello scrittore alla scoperta di se stesso. Con questa struttura le distinzioni convenzionali tra personaggi minori e protagonisti e quelle tra piani narrativi sono completamente negate.

5.2 Doris Lessing, *The golden Notebook* (1962)

E', tra i romanzi della Lessing, quello più lungo e ambizioso: riassume tutte le tematiche care alla scrittrice ed è l'unico che abbia una struttura palesemente sperimentale. E' anche il romanzo grazie al quale è più conosciuta all'estero e probabilmente l'opera che le è valsa il Premio Nobel. Nella struttura il romanzo è realizzato dall'insieme degli appunti di una scrittrice, Anna Wolf, l'*alter ego* della Lessing, i taccuini degli appunti sono divisi per colore che assume un senso particolare concordando metaforicamente con il contenuto. Il primo taccuino, quello nero, racconta dell'esperienza in Africa che condusse la scrittrice a scrivere il suo primo romanzo; il taccuino rosso raccoglie la sua vita politica e intellettuale a Londra; il blu racconta invece i suoi problemi con gli uomini (che sono tra l'altro considerevoli); ma solo con il taccuino dorato completa il percorso raccogliendo lacerti della sua professione di scrittrice. Il fine della scrittura dei taccuini la scrittura stessa e la vita e la letteratura risultano indissolubilmente connesse. Presi singolarmente, i singoli taccuini offrono solo una visione parziale di Anna, ma presi insieme configurano tutta la sua personalità complessa.

6. L'allegoria del romanzo: John Barth, *Lost in the funhouse* (1968)

La prima opera che bisognerebbe analizzare per capire questa stagione narrativa è indubbiamente la raccolta di racconti di John Barth del 1968. Non è un romanzo, come la maggior parte dei testi qui nominati, ma una raccolta di brevi storie. O meglio ancora una serie, nell'accezione matematica del termine, come dichiara l'autore nelle note preposte al testo⁷¹, rendendo omaggio allo stile combinatorio.

Pur essendo tra le prime opere pubblicate in questa corrente, Barth riesce a inserire nel suo scritto tutti i criteri metanarrativi che gli studiosi possono aver inventariato. Nel romanzo c'è una forte presenza della voce autoriale con frequenti apostrofi al lettore volte a far riflettere sulla trama; apostrofi che il più delle volte sembrano le riflessioni di un docente di scrittura creativa pronto a spiegare i passaggi e gli stratagemmi di un racconto ai suoi allievi, ma le

⁷¹ Cfr. John Bart, *Lost in the funhouse*, New York, Doubleday, 1968, 1988, p. 3.

allocuzioni non si limitano a questo. Ecco la più forte tra le frasi che Barth indirizza al suo lettore (tratta da “Life story”):

The reader! You, dogged, uninsultable, print-oriented bastard, it's you I'm addressing, who else, from inside this monstrous fiction. You've read me this far, then? Even this far? For what discreditable motive? How is it you don't go to a movie, watch TV, stare at a wall, play tennis with a friend, make amorous advances to the person who comes to your mind when I speak of amorous advances? Can nothing surfeit, saturate you, turn you off? Where's your shame?⁷²

Ma si tratta solo dello stratagemma più evidente. Troviamo infatti nelle varie storie uno sperimentalismo concreto sia per quel che riguarda il punto di vista che per quel che comporta la persona della narrazione. Ad esempio: “Title” è composto da tre monologhi: “Autobiography”, narrato alla prima persona non rappresenta la voce dell'autore ma la storia che parla di se stessa in prima persona, “Life story” coinvolge il lettore come deuteragonista della vicenda.

Dalla prima pagina dell'edizione originale Barth chiede al suo lettore di ritagliare una piccola striscia di carta che porti impressa da un lato la frase: «Once upon a time» e dall'altra «There was a story that began». Se il lettore collega gli estremi della striscia di carta seguendo attentamente le istruzioni fornite da Barth, otterrà un nastro di Moëbius, cioè un nastro in cui fronte e retro coincidono e in cui si può leggere all'infinito la stessa frase «Once upon a time There was a story that began Once upon a time ...». Il nastro costituisce la prima dimostrazione di come procedono le storie nella raccolta *Lost in the funhouse*. Il tema principale della raccolta di Barth è quello del raccontare come si racconta una storia. In un'intervista del 1994 Barth disse:

Fiction has always been about fiction. Fiction about fiction, stories about storytelling, have an ancient history, so much so that I am convinced that if the first story ever told began with the words 'Once upon a time,' probably the second story ever told began with the words 'Once upon a time there was a story that began Once upon a time.'⁷³

Lost in the funhouse, che nel sottotitolo dichiara di essere una «fiction for print, tape, live voice», esce nel 1968 e consacra Barth come uno dei padri della letteratura postmoderna, facendogli ricevere una candidatura al National Book Award. Questa specificazione riguardante il *medium* di diffusione è l'ulteriore scacco alla tradizione della narrazione. Sempre

⁷² Cfr. John Barth, *Lost in the funhouse*, p. 62

⁷³ William Plumley, “An interview with John Barth”, *Chicago Review*, 1994, vol. 40, p. 6.

nelle note autoriali poste al principio del testo, Barth fa l'elenco di quali storie siano fatte per la stampa e quali invece dovrebbero essere recepite attraverso modalità diverse:

Second, while some of these pieces were composed expressly for print, others were not. "Ambrose His Mark" and "Water-Message," the earliest-written, take the print medium for granted but lose or gain nothing in oral recitation. "Petition," "Lost in the Funhouse," "Life-Story," and "Anonymiad," on the other hand, would lose part of their point in any except printed form; "Night-Sea Journey" was meant for either print or recorded authorial voice, but not for live or non-authorial voice; "Glossolalia" will make no sense unless heard in live or recorded voices, male and female, or read as if so heard; "Echo" is intended for monophonic authorial recording, either disc or tape; "Autobiography," for monophonic tape and visible but silent author. "Menelaiad," though suggestive of a recorded authorial monologue, depends for clarity on the reader's eye and may be said to have been composed for "printed voice." "Title" makes somewhat separate but equally valid senses in several media: print, monophonic recorded authorial voice, stereophonic ditto in dialogue with itself, live authorial voice, live ditto in dialogue with monophonic ditto aforementioned, and live ditto interlocutory with stereophonic et cetera, my own preference; it's been "done" in all six. "Frame-Tale" is one-, two-, or three-dimensional, whichever one regards a Moebius strip as being. On with the story. On with the story.⁷⁴

Il brano più conosciuto di *Lost in the funhouse* e quello più utilizzato (forse perché, nonostante si sforzi di non esserlo è il più simile alla normale narrazione) è quello eponimo. "Lost in the funhouse" è la storia di un ragazzo, Ambrose, di tredici in gita al mare con la famiglia: il padre, la madre, il fratello maggiore Peter, lo zio Karl e Magda, la figlia dei vicini che ha quattordici anni e dalla quale sia Peter che Ambrose sono attratti. La gita avviene il 4 luglio di un anno imprecisato in cui infuria la Seconda Guerra Mondiale. Avendo saputo che la spiaggia è coperta di olio per via della flotta attraccata al largo, la famiglia decide di passare la giornata nel vicino parco dei divertimenti. Peter e Ambrose vorrebbero entrare nel labirinto con Magda, ma Ambrose si accorge presto che il labirinto diventa per i suoi due compagni un gioco di attrazione sessuale e capisce anche di essere profondamente diverso sia dal fratello che da Magda per i quali la "funhouse" è davvero divertente, mentre per lui no. Isolandosi dal gruppo, Ambrose perde la strada e il suo percorso di ritorno verso l'esterno della casa dei divertimenti lo porta a una importante consapevolezza di sé: alla sua necessità di alienazione corrisponde il dono di una proficua immaginazione. Attraverso questi pensieri Ambrose giunge alla conclusione – solo in parte consolatoria - che se non può essere tra coloro che si divertono nei labirinti può comunque essere tra coloro che inventano i labirinti.

⁷⁴ Cfr. John Barth, *Lost in the funhouse*, p. 3.

La storia di Ambrose non è narrata linearmente: non a caso, sia la lingua che la struttura del romanzo hanno una conformazione labirintica in cui è facile perdersi. Tutto è opera di un narratore onnisciente che a volte si identifica con Ambrose, altre volte con l'autore stesso. Ci sono pause descrittive nella narrazione, quelle in cui si riflette sui personaggi, ma vi sono altre pause, nettamente meno attendibili, che risultano a volte fuorvianti e che possono anche infastidire il lettore che tenta di concentrarsi sul *plot*. Sono intrusioni della voce autoriale volte a spiegare le parti della storia: come già detto qui sopra, la strategia più vicina a queste intrusioni è quella del professore di letteratura che legge un brano in aula fermandosi a ogni piè sospinto ad analizzare la forma e il contenuto. A volte le sue intromissioni sono impressionanti, tale è lo scrupolo 'strutturale' che pone nella sua analisi, producendo pure alcuni diagrammi per schematizzare il normale scorrere di una storia.

Anche l'uso della metafora nel lavoro di Barth è molto sottile: spesso è il narratore stesso a commentare gli elementi metaforici e simbolici all'interno della storia, il fatto stesso che la gita di Ambrose si svolga il 4 luglio, giorno della celebrazione dell'indipendenza americana, sta a significare che il viaggio di Ambrose sarà anche un viaggio verso la sua indipendenza.

Ma la metafora più importante è evidentemente quella della *funhouse*, in cui Ambrose, ma anche il narratore, perdono ogni punto di riferimento e si accorgono di una realtà frammentata e priva di qualsiasi attrattiva. Proprio come Ambrose invidia Peter e Magda per la loro capacità di trovare sempre la giusta via di uscita così anche il narratore denuncia la sua incompetenza a condurre il lettore nel parco giochi. «We should be much farther along than we are: something has gone wrong; not much of this preliminary rambling seems relevant. Yet everyone begins in the same place; how is it that most go along without difficulty but a few lose their way?»⁷⁵. Il potere della casa degli specchi come simbolo della narrazione è la sua essenza di gioco e di invenzione: la storia raccontata non è un percorso che porta il lettore alla conoscenza della realtà, ma solo uno dei tanti modi con cui la moltitudine delle immagini che si accampano nel mondo possono essere riflesse, deformandola come fanno gli specchi nella casa stregata del Luna Park.

6. 1 John Barth, *The floating opera* (1955)

⁷⁵ John Barth, *Lost in the Funhouse*, p. 39.

Il primo romanzo di Barth è una narrazione in prima persona di Todd Andrews che si mette a scrivere per raccontare un certo giorno di quindici anni prima, quando aveva deciso di suicidarsi, ma, nel farlo, finisce per raccontare a spezzoni tutta la storia della sua vita. La storia di Todd è una storia relativamente comune che il lettore segue con una certa piacevolezza. A un secondo livello la trama del libro racconta invece la visione di Todd Andrews sulla sua letteratura, il suo romanzo deve essere come l'opera galleggiante che ha sempre sognato:

It always seemed a fine idea to me to build a showboat with just one big flat open deck on it, and to keep a play going continuously. The boat wouldn't be moored, but would drift up and down the river on the tide, and the audience would sit along both banks. They could catch whatever part of the plot happened to unfold as the boat floated past, and then they'd have to wait until the tide ran back again to catch another snatch of it, if they still happened to be sitting there. To fill in the gaps they'd have to use their imaginations, or ask more attentive neighbours, or hear the words passed along from upriver or downriver. Most times they wouldn't understand what was going on at all, or they'd think they knew, when actually they didn't. Lots of times they'd be able to see the actors, but not hear them. I needn't explain that that's how much of life works: our friends float past; we become involved with them; they float on, and we must rely on hearsay or lose track of them completely; they float back again, and we either renew our friendship -- catch up to date -- or find that they and we don't comprehend each other any more. And that's how this book will work, I'm sure. It's a floating opera, friend, fraught with curiosities, melodrama, spectacle, instruction, and entertainment, but it floats willy-nilly on the tide of my vagrant prose: you'll catch sight of it, lose it, spy it again; and it may require the best efforts of your attention and imagination -- together with some patience, if you're an average fellow -- to keep track of the plot as it sails in and out of view.⁷⁶

Il romanzo di Barth è paragonato a questa barca sempre in movimento che percorre avanti e indietro il fiume. Sulla barca si rappresenta una commedia, ma solo a tratti i nostri occhi e le nostre orecchie, fermi sulla riva, riescono a percepire quel che sta succedendo a bordo. Ma come si realizza questa struttura del romanzo che deve essere 'fluttuante' come la barca sognata dall'autore? Il racconto è prima di tutto episodico, in modo che il lettore sia coinvolto per un tratto nella vita di un personaggio e poi sia portato altrove. La seconda tecnica utilizzata da Barth è quella per cui i singoli episodi narrati non sono in ordine cronologico, ma vengono equiparati a delle digressioni che portano lontano dalla storia principale. In effetti una storia principale non viene mai narrata: al contrario le fila del racconto si possono tirare mettendo insieme tutti gli episodi e le descrizioni che si sono succedute nelle pagine del

⁷⁶ John Barth, *The floating opera*, New York, Doubleday, 1955, p. 8.

romanzo. L'intrusione dell'autore che narra in prima persona è continua; egli si scusa addirittura delle lunghe digressioni a cui sottopone il suo lettore, ma è proprio in questi momenti che si può intuire come il soggetto del racconto non sia tanto il suicidio auspicato da Andrews, o il triangolo amoroso tenuto in piedi dai protagonisti, quanto il fatto stesso di raccontare la propria vita e quella degli altri per episodi. La non linearità del romanzo è costituita da un fatto meramente temporale: nella premessa contenuta nel primo capoverso del primo capitolo dell'opera si dice di voler raccontare la storia del giorno in cui l'autore ha deciso di suicidarsi, in realtà il romanzo racconta tutta la vita dell'autore, e non solo, dato che contiene anche buona parte di quella dei suoi amici.

6.2 John Fowles, *Mantissa* (1981)

In *Mantissa*, il romanzo di John Fowles del 1981, non è solo il romanzo a essere raccontato attraverso un'allegoria, quanto piuttosto tutta la letteratura, che viene rappresentata attraverso i suoi 'miti': lo scrittore in crisi creativa, la musa che gli concede l'ispirazione, la vita di un romanzo rinchiusa nella mente del suo autore. Il tono del romanzo è più aggressivo e insieme più umoristico di quelli affrontati fin qui e la sua funzione allegorica è palesata quasi immediatamente. La prima parte del romanzo comincia con il protagonista, Miles Green, che si risveglia in un letto d'ospedale avendo di fronte un'altra donna medico che gli spiega che è sotto sedativi. Quando però Miles Green domanda da quanto tempo si trova in ospedale la risposta che arriva è «Just a few pages.». Il nome della dottoressa è A. Delfie, che gli presenta la sua assistente indiana, l'infermiera Cory. L'infermiera, spiegandogli che deve imparare a rilassarsi, comincia a praticargli un massaggio (particolarmente intimo) a cui segue un vero e proprio atto sessuale di cui è protagonista la dottoressa che si impone bruscamente contro la volontà del suo paziente. Anche qui la dottoressa gli spiega che insieme devono arrivare «to the very last syllabe». Quando hanno concluso, l'infermiera Cory gli porta un po' di carta parlando a riguardo di «a lovely little story». Miles, che per un'amnesia non ricorda chi sia, comincia a credere di essere «a mere novelist or something» quando il rumore di uno schianto interrompe la prima parte del libro. Da questo momento in poi la dottoressa Delfie assumerà diverse sembianze, fino a tramutarsi nella musa greca Erato. Tra Miles lo scrittore e Erato la musa, si innesca un gioco deduttivo con cui si rappresenta il meccanismo dell'ispirazione. Fowles fa della musa della poesia una donna contemporanea, con tanto fascino e l'ingenuità maliziosa delle attrici di Hollywood degli anni '60. Quando Erato chiede di poter raccontare il proprio romanzo così come lo avrebbe sempre sognato, il lettore viene attratto in un intrigo amoroso in stile ottocentesco che fa della musa una scrittrice dotata di scarso talento. L'ultima

parte della grande allegoria rappresentata da questo romanzo avviene quando Miles decide di uscire dalla stanza in cui si sente rinchiuso e scopre qualcosa di anomalo, qualcosa che sia lui che il lettore – a giudizio di Erato – dovrebbero avere già capito: Miles non è in una stanza qualsiasi. Le pareti grigie e bugnose sono i tessuti del suo cervello: Miles, il lettore e Erato sono rinchiusi nel cervello dello scrittore Miles Green.

Ogni cosa all'interno di *Mantissa* si tramuta continuamente, ogni cosa e ogni personaggio che abitano il romanzo pur avendo un aspetto estraneo sono alla fine coinvolti con il concetto di letteratura. Ma allo stesso tempo l'invenzione letteraria è considerata alla stregua di una patologia, tanto che tutta l'azione si svolge all'interno di una camera d'ospedale alla presenza di dottoresse e infermiere. Per la prima volta forse, con *Mantissa*, assistiamo a un romanzo che desacralizza così beffardamente l'istituzione letteraria: in questa contraddizione in termini per cui un prodotto letterario si prende gioco non solo di sé ma di tutta la propria tradizione sta la tappa successiva della metanarrativa postmoderna. Nel prossimo romanzo analizzato si noterà un'ulteriore prova di questa progressione.

6.3 David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way* (1990)

Si tratta di un romanzo contenuto nella raccolta *Girl with Curious Hair* pubblicata nel 1989. Il racconto narra di un'impresa pubblicitaria i cui protagonisti sono Mark e Drew-Lynn, una coppia di aspiranti scrittori. Il narratore è un giovane scrittore (compagno di corso dei protagonisti) che sottopone al proprio professore il suo romanzo. Tutti sono in viaggio verso il cuore dell'Illinois, dove li aspetta la riunione di tutti coloro che hanno mai partecipato a uno spot per McDonald's. La vicenda di *Westward the Course of Empire Takes Its Way* muove da un'altra storia, precisamente da *Lost in the Funhouse* di John Barth. Wallace proietta i personaggi di Barth nel futuro e immagina la loro evoluzione. Ambrose è diventato docente di scrittura creativa, la casa stregata si è trasformata in una catena di discoteche pronta per essere lanciata sul mercato da una strepitosa campagna pubblicitaria, la più grande mai progettata dopo quella di McDonald's. C'è anche Magda, ormai invecchiata. Wallace accompagna i suoi personaggi ma non smette mai di dialogare con il lettore, non gli permette mai di dimenticare che è immerso nel pieno della finzione romanzesca. Citando continuamente *Lost in The Funhouse* l'autore vuole creare un romanzo metanarrativo che si interroga sulla metanarrativa stessa e in qualche modo la ridicolizza mostrandone solo i lati più insopportabili. Wallace infatti fa dire a uno dei protagonisti del suo libro, Mark Nechtr, che un giorno vorrebbe scrivere un libro che riesca a dare un'emozione. Secondo Wallace, scrittore di metanarrativa

di seconda generazione, la metanarrativa ha raggiunto ormai una forma istituzionale, e come tale ha perso la capacità di emozionare che aveva in principio, quando conservava ancora un carattere rivoluzionario. Con Wallace il romanzo ricomincia a contenere i temi 'seri', quelli che si applicano alla percezione dell'individuo, alle condizioni di vita nella società contemporanea, alle fobie e alle nevrosi che ci impressionano. Siamo agli inizi degli anni Novanta e la metanarrativa sembra aver esaurito la sua forza, almeno per quel che riguarda la letteratura americana.

7. Sperimentazioni diegetiche - L'avanguardia metanarrativa

Con il termine avanguardia si intendono analizzare tutte quelle opere che più si sono compromesse con la ricerca formale e strutturale e che hanno realizzato quella stagione di metanarrativa 'illeggibile'. Tale illeggibilità è dovuta proprio alla riflessione sulla struttura tanto che in queste opere, più che in qualsiasi altra operazione metaletteraria, troviamo sconnesse tutte le tecniche romanzesche. Si fa la parodia del romanzo, si racconta un fatto in superficie quando il testo ne nasconde un altro, si gioca con i punti di vista per evitare ogni possibile certezza sui fatti narrati, si arriva infine a scomporre il romanzo per lasciare che sia il lettore a ricomporlo come meglio crede.

Tali sperimentazioni si potrebbero definire 'diegetiche' in quanto il più delle volte scardinano soprattutto quel che normalmente definiamo 'trama' e che è molto spesso il tratto mediante cui si manifesta l'*appeal* di un romanzo. Una delle caratteristiche più evidenti è quella di affidare al caso, più che alla coscienza scrivente, il senso dei fatti narrati. Queste narrazioni hanno la forza di intrappolare dentro di sé il senso e di non cederlo, nemmeno a caro prezzo, a nessuno. Con un paradosso si potrebbe arrivare a dire che i più illeggibili, i più fastidiosi, i più incomprensibili tra questi romanzi, sono in effetti i più riusciti.

In questa seconda sezione si cerca di costituire un percorso che delinei i più conosciuti o i più usati tra i criteri che hanno caratterizzato la stagione più florida della metanarrativa americana. Le forme di questi romanzi d'avanguardia sono state divise in due tecniche:

1. La struttura labirintica del *plot* sulla base di diverse componenti
2. Il metodo combinatorio

La struttura labirintica è propria del pensiero contemporaneo e non è di per sé un fattore metanarrativo; mentre il fatto che la letteratura utilizzi, anticipi, o anche imiti la condizione della realtà così come viene percepita non è nemmeno un dato innovativo. Ma la complicazione, l'affastellamento, il *melting pot* del Postmoderno è un fenomeno talmente evidente e enorme che diviene per questo un fatto di cui conviene scrivere. Come è logico

aspettarsi, non solo il contenuto, ma anche la forma di un'opera letteraria che parli di confusione dovrà a sua volta essere confusa e, possibilmente, arbitraria. Questo è solo il punto di partenza su cui si sono esercitati svariati scrittori americani con esiti più o meno felici. Forse il portavoce più accreditato di questa che potremmo chiamare una “scienza della confusione” è l'americano Thomas Pynchon che, con testi come *Gravity's Rainbow* del 1973 o *The crying of Lot 49* del 1966, ha saputo combinare la ricchezza con la frustrazione, la ricerca della felicità con il *cupio dissolvi* e molti degli altri ossimori che hanno caratterizzato e tutt'ora caratterizzano la società occidentale dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

Molte delle opere che si sono analizzate nel blocco precedente hanno una struttura vagamente labirintica⁷⁷ ma mai la trama o il procedere del pensiero sono costruiti in modo che un lettore attento, che abbia la pazienza di leggere più volte, prendere appunti sul testo e meditarvi, possa scorgerne l'inizio, la fine, e forse anche la morale.

Di struttura labirintica vicina a quella che si sta qui ricercando si può parlare per molti degli scritti di Borges, soprattutto quelli contenuti nella raccolta *El libro de arena* (1975), ma in quel caso si tratta soprattutto di intrichi del pensiero, di labirinti per la mente sorretti da una struttura che, almeno apparentemente, risulta semplice. A volte, ciò che colpisce di più dei racconti borgesiani è la loro profonda incomprensibilità, che non appare quasi mai in superficie o a una prima lettura, ma che lascia spesso il lettore con la sensazione di essere rimasto all'oscuro del significato del testo.

Oltre al già citato Borges, campione di questi temi, un romanzo più strettamente occidentale che ha segnato la strada della contemporaneità è il *Finnegans Wake* di James Joyce, pubblicato nel 1939. In questo caso l'impossibilità di capire se i fatti narrati appartengano alla dimensione della realtà o a quella del sogno è il primo passo per sparpagliare le carte del senso. Nel contemporaneo, come si è già accennato, si abusa spesso del doppio: oltre al sogno, quale doppio della realtà, ci sono anche la televisione, il computer, e ogni altra manifestazione di quella che chiamiamo 'realtà virtuale'. In questo modo la moltiplicazione dei piani narrativi e delle dimensioni del narrare può procedere all'infinito senza che nulla intervenga a stabilire un ordine. *Finnegans Wake* in questo è ancora a uno stadio embrionale del tentativo di corrompere completamente la realtà con il virtuale e con l'onirico; infatti, anche se solo alla fine del libro, il lettore riesce comunque a distinguere tra cosa Humphrey Chimpden Earwicker abbia sognato, e cosa invece appartenga alla realtà della veglia. Nei romanzi qui di seguito proposti non c'è soluzione di continuità fra la storia e il suo

⁷⁷ Si ricordi a questo proposito la necessità sentita da Lucentini di preparare una mappa per decifrare *La Jalousie* di Robbe-Grillet.

doppio; in questo modo alla lettura è accostata una componente caotica e mutevole che varia, di volta in volta, secondo le inclinazioni, il gusto o addirittura l'indole momentanea del lettore reale. Alla componente del doppio se ne interseca una seconda, prettamente combinatoria e che ha un legame evidente con la speculazione oulipiana. Base di questa corrente, come è stato notato anche nel secondo capitolo di questa tesi, è il *divertissement*, il gioco linguistico, inteso di volta in volta come un surrogato del senso disperso, o come un semplice lazzo da concedersi in un momento di *relax* speculativo. Un testo esemplare in questo senso è *Alphabeltical Africa* di Walter Abish (1974), interamente costruito con la tecnica del tautogramma.

Vi sono infine testi (si tratta degli ultimi quattro dell'elenco che segue), di una metanarrativa che può senz'altro essere definita oltranzista: testi che si affidano completamente al caso per generare la loro stessa struttura, rinunciando definitivamente a fornire un percorso, anche accidentato. In questi romanzi si realizza a pieno la vocazione alla scomparsa dell'autore: al lettore reale è affidato anche il compito di generare da sé il proprio libro, disponendo solo dei pezzi vendutigli alla stregua di un kit di montaggio.

Dei più rappresentativi tra questi testi si tenta qui di seguito lo spoglio.

7.1 "The babysitter" (1969) e *Spanking the Maid* (1982) di Robert Coover.

Robert Coover non è lo scrittore più conosciuto né tantomeno quello più amato di questa corrente. Chiuso all'interno dei suoi studi specifici e attorniato dal suo gruppo di ricerca, né lui né i suoi scritti sono facilmente avvicinabili e questo fa sì che non sia tra gli scrittori più studiati né tra quelli più recensiti. "The babysitter" del 1969 è solo uno dei più complicati tra i testi di Robert Coover, in cui il *plot* perde completamente il suo significato in un vortice di accadimenti inverosimilmente connessi a cui è difficile accostarsi. Il tema che tiene unito questi racconti è il sesso, e forse il lettore riesce a girare pagina solo spinto da un'indole voyeristica che Coover solletica astutamente fin dalla prima pagina.

La storia racconta di una serata qualunque in cui una coppia, i Tucker, decide di uscire di casa e lasciare i propri figli in consegna a una babysitter adolescente. Oltre a questo non è possibile conoscere per certo nient'altro. Il racconto infatti si snoda tra molteplici avvenimenti: la babysitter che si fa raggiungere dal suo ragazzo, un gruppo di ragazzi che entra in casa e la violenta, lo stesso signor Tucker che torna a casa per corteggiarla. Nessuno di questi dati è però narrato come un avvenimento a cui prestare fede, sembrando di volta in volta essere il resoconto del programma che stanno trasmettendo alla televisione o il sogno di uno dei personaggi.

Lo scrittore William Gass riassume in un articolo apparso sul New York Times⁷⁸ tutte le domande che il lettore si fa riguardo la trama del testo e che rimangono senza risposta:

She arrives at 7:40, but how will her evening be? Ordinary? The Tucker children bathed and put away like dishes, a bit of TV, then a snooze? Or will she take a tub herself, as she seems to have done the last time? Will she, rattled, throttle the baby to silence its screaming, allow it to smother in sudsy water? Perhaps her boyfriend will drop over a spot of love? And bring a sadistic friend? Or maybe a mysterious stranger will forcibly enter and enter her? No -- she will seduce the children; no -- they will seduce her; no -- Mr. Tucker, with the ease and suddenness of daydream, will return from the party and (a) surprise her in carnal conjunction with her boyfriend, (b) embrace her slippery body in the bath, (c) be discovered himself by (i) his wife, (ii) his friends, (iii) the police . . . or . . . All the while the TV has its own tale to tell, and eventually, perhaps, on the news, an account will be given of. . . . While the baby chokes on its diaper pin? While the sitter, still warm out of water, is taken by Mr. Tucker? While both she and the children are murdered by Boyfriend & Friend? -- No. . . . But our author says yes to everything; we've been reading a remarkable fugue -- the stock fears and wishes, desires and dangers of our time done into Bach.

L'astuta analisi di Gass dà un'interessante risposta a tutte le sue domande, e suppone che questa sia la stessa risposta che darebbe Coover. Tutto quello che sembra accadere nel racconto "The babysitter" accade davvero perché questa struttura diegetica non punta a segnalare una selezione di eventi, ma a raccogliere e registrare tutto quello che accade, sia esso nella realtà, nella mente dei personaggi o nel programma trasmesso dalla televisione. Un meccanismo che si priva di un autore che sceglie, come accade nel caso di Coover, è un meccanismo che lascia la selezione al suo lettore.

Molto simile per struttura è anche un secondo racconto di Coover, intitolato "Spanking the maid". La componente sensuale della narrazione è qui annunciata fin dal titolo. La storia si reitera uguale a se stessa in un gioco facilmente definibile come perverso: un signore ingaggia una cameriera perché ogni mattina gli rifaccia la camera mentre lui fa la doccia. Se poi la stanza non è sistemata come lui la desidera, la cameriera viene costretta a sottoporsi a sedute di sculacciate sul deretano in cui il sadico padrone prova tutti i colpi e le posizioni possibili. La struttura iterativa del racconto permette a Coover di non dover fornire alla sua storia un vero e proprio inizio o una fine. Tutto torna ciclicamente con il susseguirsi delle pagine. Come in "The babysitter", ciò che suscita la curiosità del lettore è la componente erotica, l'impressione che debba succedere qualcosa d'altro, di ancor più elettrizzante. Cosa che

⁷⁸ William H. Gass, "Look at Me, Look at Me, Look at Me Now, Says This Sparkling, Teasing Prose" New York Times, 19/10/1969. (URL) www.nytimes.com (pagina consultata il 24 settembre 2008).

però non avviene.

Le composizioni di Coover riescono ad abbattere qualsiasi struttura possibile del romanzo, sia quella tradizionale che quella metanarrativa: qui non è nemmeno il lettore a dover decidere che tragitto prenda la storia, egli ne viene piuttosto catturato. Inoltre l'insieme di dati a cui viene sottoposto, unito al disordine con cui questo stesso insieme gli si presenta davanti, non permettono a chi legge alcuna selezione né alcuna riflessione. Quando terminano le pagine il lettore ha soltanto la sensazione di essere stato espulso da un ingranaggio di cui non è riuscito a capire quasi nulla.

Dai labirinti di Coover non si può uscire tanti sono i percorsi, le porte e le scale. Indubbiamente nella scrittura di Coover pesa molto lo studio sistematico dell'ipertesto di cui si è detto (cfr. cap. II) e forse l'unico modo di sbrogliare le sue storie è quello di inserirne i dati in un calcolatore elettronico.

7.2 John Fowles, *The french lieutenant's woman* (1969)

In questo caso non si tratta di un romanzo articolato come gli altri presenti in questa categoria, ma ha pur sempre una componente *random* dal momento che presenta tre finali tra cui il lettore può scegliere liberamente il preferito. Il racconto narra dell'amore tra Charles, rampollo dell'agiata e puritana società inglese di fine Ottocento, e Sarah, una donna indipendente e moderna. La storia d'amore tra i due è quasi completamente pilotata da lei che, con alcuni atteggiamenti e alcune prese di posizione il più delle volte inaspettate, porta Charles a un corteggiamento che è più un inseguimento. Sarah confida a Charles di essere stata rifiutata dal grande amore della sua vita: un tenente francese che aveva promesso di sposarla ma che poi era partito senza lasciar traccia di sé. A causa delle frequentazioni con Charles viene licenziata dall'impiego di domestica, e Charles le fornisce aiuto mantenendola in una locanda a Exter.

A complicare l'azione vi è un altro intrico il cui centro è Ernestina, la promessa sposa di Charles, una donna borghese, figlia del suo tempo che aspetta sempre che sia qualcun altro – nella fattispecie un uomo - a prendere una decisione al suo posto. Charles scopre però che il suo vecchio zio, dal quale dovrebbe ereditare una fortuna, sta per risposarsi e che se dovesse avere un figlio l'eredità passerebbe a quest'ultimo. Il padre di Ernestina, che, a differenza di Charles, è uomo borghese e di commercio lo consola e gli dice che una volta sposata la figlia potrà amministrare l'intero negozio. A questo punto intervengono i tre finali. Nel primo finale Charles lascia Sarah e torna a Lyme con una spilla in regalo a Ernestina e i due si sposano. Charles e i suoi figli faranno i merciai. Nel secondo finale Charles passa una notte con Sarah a

Exter e le promette di tornare per sposarla. Ma per intrighi e difetti di comunicazione la ragazza non riceve le rassicurazioni che si aspetta e se ne va lasciando per sempre Charles. Quest'ultimo ha pure rotto il fidanzamento con Ernestina ed è stato costretto dal mancato suocero a firmare una lettera di accusa che lo disonorerebbe qualora prendesse impegni con un'altra ragazza. Charles si costringe a viaggiare, cercando per ogni dove la sua Sarah. La troverà infine a Londra, indipendente, suffragetta e modella in casa di Dante Gabriel Rossetti. I due si incontrano e Sarah mostra a Charles la bimba frutto di quella notte d'amore. Il terzo finale coincide in gran parte con il secondo, solo che l'incontro con la bambina non avviene allo stesso modo: Charles osserva solo dalla finestra una bambina che gioca sull'erba. I due non si metteranno mai più insieme.

Niente nel testo aiuta a scegliere quali tra questi finali sia quello 'giusto'. Vi è un'unica indicazione, assolutamente non dirimente, fornita da Fowles trasformatosi per qualche pagina in personaggio (cfr § 2.1). Si parla di «dittatura dell'ultimo capitolo», che farebbe sì che l'ultimo finale raccontato sembri anche quello preferito dall'autore. Per contrastare questa tirannia, Fowles affida al lancio di una monetina cosa raccontare prima e cosa dopo⁷⁹.

7.3 Vladimir Nabokov, *Pale Fire* (1962)

Pale Fire è un libro che mette in discussione la necessità stessa di un testo artistico, infatti l'intero romanzo è composto da un poema lungo e difficilmente comprensibile a cui è unito un commentario ancor più disordinato e scollegato dalle tematiche del poema. La storia più interessante è quella raccontata nel commentario che prende un'assoluta supremazia sul poema. Si tratta di una sorta di allegoria che sottolinea, o meglio denuncia, la maggiore importanza che viene conferita alla critica rispetto all'opera stessa. La figura del doppio è resa qui con la duplicazione delle realtà rappresentate: da un lato il poema, all'altro la critica letteraria, disarticolato doppio dell'opera d'arte che proprio in virtù della sua inintelligibilità alla seconda (l'inintelligibilità primaria è quella che ogni commentario attribuisce necessariamente al poema a cui si applica) cancella qualsiasi possibilità di senso,

Il libro di Nabokov è composto da quattro parti: una prefazione, il poema, il suo commentario critico e un indice delle persone e dei luoghi citati nel testo e nel commento che precedono. Nella prefazione Charles Kinbote si presenta come critico letterario ed amico del deceduto poeta John Shade e spiega come abbia deciso di pubblicare postumo il suo poema

⁷⁹ Cfr. John Fowles, *The French lieutenant's woman*, New York, New American library, 1970, p. 275.

Pale Fire nonostante l'ostilità della vedova. Il lettore viene informato di come, poco prima di morire, Shade avesse affidato proprio a Kinbote il manoscritto del suo ultimo lavoro, un lungo poema autobiografico.

La seconda parte del libro è costituita dal poema di John Shade, mille versi che trattano di varie tematiche: un'infanzia difficile, l'incontro con la moglie, una figlia morta suicida, i tentativi del poeta di rimettersi in contatto con lei attraverso una *medium*, un attacco di cuore sul quale Shade innesta osservazioni astratte di varia natura, che toccano la coscienza individuale e Dio, le farfalle e il bello nell'arte, l'immortalità e la possibilità di reincarnazione. I versi del poema sembrano solo il pretesto utilizzato da Kinbote per sottoporre al lettore il suo commentario.

Nella prefazione, Kinbote raccomanda il metodo da seguire per leggere il testo: per prime le sue note, poi il poema da leggere rigorosamente con il sussidio delle note; infine, dopo avere terminato il poema, rileggere sempre le note una terza volta. Nelle sue note Kinbote trova il modo di raccontarsi, a volte con un'ingenuità e una volontà di protagonismo che fa sorridere, come quando all'inizio del poema vede un'improbabile allusione al suo paese natale, Zembia.⁸⁰ Da questo commentario trapelano anche i rapporti fra il poeta ed il suo futuro critico: Shade e sua moglie Sybil erano infastiditi dalla presenza dell'emigrante in casa propria. Il commentario rappresenta una sorta di caotico flashback: Charles II, sovrano di Zembia, è vittima d'una rivolta in seguito alla quale viene messo agli arresti domiciliari nel palazzo reale; di lì evade e ripara in Costa Azzurra e poi in America, dove cambia identità; i rivoluzionari sono però sulle tracce del tesoro reale ed affidano l'incarico di eliminare il sovrano a un killer di nome Gradus. Nel frattempo il lettore segue anche l'evolversi della vita privata di Kinbote e Shade, e rivive diversi momenti storici di Zembla: nella nota che riguarda l'ultimo verso Kinbote racconta come Gradus prepari un'imboscata per lui e, per sbaglio, uccida Shade. Kinbote (la cui figura si mescola con quella di Charles II) s'appropria del manoscritto di "Pale Fire" che Shade portava con sé.

Vladimir Nabokov in un' intervista a The Listener rilasciata nell'ottobre 1968⁸¹ aveva detto: «Uno degli obiettivi di tutti i miei romanzi è di dimostrare che il romanzo non esiste». *Pale Fire* esce sei anni dopo *Lolita* ed è per molti versi un'estensione, e una radicalizzazione, di molti dei motivi narrativi già contenuti nel celebre romanzo del 1955 e in molti di quelli

⁸⁰ Cfr. Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962, p.1

⁸¹ Peter Duval Smith, "Vladimir Nabokov on his life and work", London, The Listener, 22/11/1962, pp. 856–858. L'articolo è stato ristampato con il titolo "What Vladimir Nabokov thinks of his work, his life", New York, Vogue, 1/3/1963, pp. 152–155.

precedenti. Oltre a svolgersi, come *Lolita*, sullo sfondo sfuocato di una East Coast americana non ben definita, come *Lolita* si muove sulla filigrana del romanzo giallo e ingaggia una complessa discussione sul rapporto tra realtà e finzione nell'arte e sulla funzione delle convenzioni e dei generi. E' un romanzo che decide scientemente di essere rappresentazione della letteratura dell'esaurimento, tanto che John Barth, nel suo celebre saggio, lo prende ad esempio per la sua trattazione. La "morte dell'autore" viene iconograficamente rappresentata già dalle prime pagine: il libro si apre sulla scia dell'omicidio del professore-poeta John Shade. *Pale fire* soprattutto nega la fenomenologia della narrazione, strutturandosi non attorno alla rappresentazione di una vicenda, bensì intorno alla rappresentazione in chiave parodistica di una critica letteraria. Eppure alla resa dei conti, anteporre le note al poema, l'esegesi al testo, la critica alla creatività letteraria non produce nulla se non confusione. Per un lettore già spaesato dal *pastiche* dei motivi eccentrici del poema, quelle note che dovrebbero finalmente chiarire tutto in realtà negano ogni residua ambizione di comprensibilità del testo.

Nel racconto delle note appare anche un terzo narratore, quasi invisibile, di nome Botkin, anagramma quasi perfetto di Kinbote, ma il cui suono si avvicina molto al quello del nome di un altro russo coinvolto nella storia del nuovo romanzo: Bachtin. La funzione di questo terzo narratore è quella, attraverso l'inserimento di un ulteriore piano narrativo, di sollevare il sospetto che l'intera vicenda - Kinbote, Zembla, Charles, il sicario e perfino il poema di Shade - non siano altro che il frutto di una gigantesca costruzione letteraria.

Anche in *Pale Fire*, accade qualcosa di molto simile a quello che si è visto per *The french lieutenant's woman*: è il lettore, anche senza essere chiamato in causa, che deve scegliere il modo in cui decifrare quel che sta leggendo; potrebbe pensare al poema di Shade come capostipite di una serie di narrazioni che si accavallano una sull'altra, o, viceversa, pensare che tutto sia invenzione di Boktin. Niente nel testo aiuta a farci propendere per qualsivoglia delle interpretazioni possibili.

7.4 Richard Brautigan, *Trout fishing in America* (1967)

Trout Fishing in America è un romanzo pubblicato da Brautigan nel 1967. Si tratta del primo lavoro dello scrittore anche se viene pubblicato dopo *A Confederate General From Big Sur*, il romanzo che lo impone sulla scena americana. Il romanzo è un libro astratto, senza alcuna trama. Al suo posto il libro contiene una serie di capitoli molto spesso scollegati, ma con alcuni personaggi e alcune situazioni che si ripetono da un capitolo all'altro. Il titolo del libro, la frase "Trout fishing in America", è ripetuta in tutti i capitoli, ma di volta in volta diviene una ricetta, il nome di una persona, il titolo di un'autopsia. Prima di essere metanarrativo, il

romanzo di Brautigan è essenzialmente postmoderno, vale a dire che la sua originale struttura non serve solo a evidenziare le tematiche del rapporto tra realtà e finzione, ma a perseguire una denuncia etica della società americana contemporanea. Si è deciso di proporlo in questa sezione per alcuni stratagemmi che lo assimilano alla produzione letteraria fin qui inventariata, come la presenza all'interno del testo di motivi che nulla hanno a che fare con la storia e che disorientano completamente il lettore.

L'autore, divenuto con i suoi scritti uno dei miti della *beat generation*, riprende in questo romanzo il mito della *wilderness* americana, ma in qualche modo la deride. In effetti *Trout Fishing in America* è pieno di immagini di violenza, disintegrazione e futilità. Il fatto stesso che il romanzo sia composto di brandelli non è che un simbolo della decadenza. C'è un ruscello di trote in vendita in un deposito di rottami; trote uccise dal vino e coyote uccisi con il cianuro. L'idea che passa è che in quell'America tutto possa essere venduto, la nazione è ossessionata dal commercio e l'esperienza del campeggio è un'esperienza della difficoltà del vivere fuoriporta. La portata salvifica o quanto meno consolatoria di un romanzo pastorale viene qui completamente annientata.

Il tributo alla metanarrativa che *Trout fishing in America* paga è quello della struttura. Il *plot* originario del romanzo viene completamente sostituito da una forma a singhiozzo, che, sebbene sia leggermente più leggibile (e godibile) di altri esperimenti in tal senso, rimane un impossibile groviglio narrativo che va disteso a piacimento del lettore, nell'ordine da dare ai capitoli, nel loro possibile significato, nel significato da dare al tutto. Nel suo processo di decostruzione Brautigan utilizza le procedure tipiche della letteratura popolare, soprattutto le elissi temporali e la ridondanza, e imprigiona i personaggi legandoli al loro ruolo. Pur senza abbeverarsi alle teorie dell'oggettività del *Nouveau roman*, li allontana da ogni supposto realismo e dall'equivoco della profondità psicologica. Il lavoro di Brautigan consiste spesso nel fermare l'istante e nel contemplarlo, alla ricerca di una forma narrativa del presente assoluto in cui le cose accadono nel momento stesso in cui vengono lette. Una narrativa quindi in cui si verifica la possibilità di una coincidenza, trasferita nella sfera dell'immaginario, tra il processo della scrittura e quello della lettura, resi equivalenti da una scelta testuale piuttosto che sintattica. Brautigan collabora con il lettore a una delle tante stesure possibili del romanzo. Gli ultimi due capitoli del libro costituiscono la cifra più evidente della sua operazione. I titoli dei due capitoli sono: «Prelude to the mayonnaise chapter» e «Mayonnaise chapter». Come una sorta di *mise en abyme* i capitoli finali del romanzo non contengono i riferimenti precisi alla maionese che ci si aspetterebbe. L'oggetto maionese è introdotto nell'ultimo capoverso del 'Prelude' con la frase: «Expressing a human

need, I always wanted to write a book that ended with the word Mayonnaise»⁸². Nell'ultimo capitolo effettivamente il libro si chiude con la frase: «P.S. Sorry I forgot to give you the mayonnaise»⁸³. Il contenuto del preludio contiene allegoricamente una breve disquisizione sulle teorie dell'evoluzione linguistica. L'ultimo capitolo è l'affettuosa lettera di una madre.

7.5 Una particolare forma combinatoria: il tautogramma di Walter Abish in *Alphabetical Africa* (1956)

Alphabetical Africa è il primo romanzo di Walter Abish costruito con una tecnica propria del movimento Ou.li.po anche se Abish non ne ha mai fatto parte. Il romanzo ha cinquantadue capitoli nominati, in ordine alfabetico, dalla A alla Z e dalla Z alla A. Il primo capitolo ("A") contiene solo parole che iniziano con la lettera A, il secondo solo parole con la lettera A e B e così via. Il capitolo ventiseiesimo e ventisettesimo, entrambi ("Z") contengono parole che cominciano con tutte le lettere dell'alfabeto. Poi le lettere cominciano a scomparire di nuovo per finire al cinquantaseiesimo capitolo, nuovamente "A" in cui tutte le parole cominciano solo con la lettera A.

C'è evidentemente un percorso nel romanzo che lo rende via via più comprensibile fino al raggiungimento dell'apice, nei due capitoli contigui nominate "Z" in cui tutte le parole sono ammesse. Questa comprensibilità ricomincia a perdersi man mano che il romanzo procede verso la fine. Il narratore può entrare in scena, per evidenti motivi, solo nel primo capitolo "I" in cui scrive.

Il romanzo, a causa dell'ambientazione africana, potrebbe essere inserito nella narrativa post coloniale, ma la sua difficoltà tecnica, che è una difficoltà linguistica di leggibilità, lo pone in maniera problematica. Si tratta di andare alla ricerca di una lingua con cui esprimersi, di trovare una forma scritta che possa dare valore alla tradizione africana, che è tutta orale. Abish sceglie parole anche dai dialetti africani. Evidentemente il suo procedimento è una metafora: l'avventurarsi nella conoscenza, sia questa applicata alla lingua, alla storia o all'esplorazione di un continente rende via via più liberi di parlare, più consapevoli.

8. *Lettura random*

⁸² Richard Brautigan, *Trout fishing in America*, San Francisco, Four Seasons Foundation, 1968, pp. 146-147.

⁸³ Richard Brautigan, *Trout fishing in America*, 147.

Fin qui sono state analizzate opere letterarie complesse, difficili da decifrare, ma comunque ancora dotate di una (per quanto superficiale e timida) supervisione autoriale. Il fatto stesso che per ogni opera si sia potuta trovare una particolare tecnica adottata dall'autore dimostra che l'operazione del testo resta comunque riconducibile a un individuo che, se non indica la meta a cui arrivare, delinea comunque i sentieri possibili.

Nelle opere che si analizzano in questi ultimi quattro paragrafi invece non esiste alcuna indicazione; perduta completamente la capacità di ordinare i fatti raccontati, gli autori consegnano al lettore i pezzi di un libro: che sia lui a usarli come meglio crede. Ciò che rende questi testi l'avanguardia più estrema di questa corrente è che l'autore non solo non specifica l'ordine delle parti del suo romanzo, ma nemmeno quali dovrebbero essere i criteri per ricreare un ordine, e quindi un senso. Non possiamo sapere neppure se, come lettori, siamo sfidati a cercare una logica costruzione che sta nascosta tra le parti disseminate di un racconto o se, memori del metodo di Fowles, possiamo lanciare una monetina e scegliere cosa vada prima e cosa dopo. I testi proposti in questa sezione sono: *Rayuela* di Julio Cortázar e *Tristano* di Nanni Balestrini entrambi del 1963, *The Unfortunates* di Bryan Stanley Johnson del 1969 e *Take it or leave it* di Raymond Federman del 1976. Questo particolare tipo di lettura è quella che qui viene definita "lettura *random*", perché evidentemente la sua componente casuale è la cifra che la determina più chiaramente. Solo in alcuni di questi casi, ne è un esempio *The Unfortunates*, la struttura *random* è l'immagine e l'esegesi di qualcosa: nel caso del romanzo di Johnson si tratterà di riflettere sulle dinamiche di costruzione di una storia.

8.1 Julio Cortázar, *Rayuela* (1963)

La trama di questo romanzo è, a causa della struttura inesistente, di difficile comprensione. I nuclei tematici del racconto sono però tre e coincidono con la formazione di Cortázar a metà tra l'Argentina e Parigi. Il primo, «Dall'altra parte», narra la vita di Horacio Oliveira, un argentino che si trova a Parigi, la sua relazione con la Maga, gli incontri con il loro gruppo di amici che si chiamano "il Club", con cui ingaggiano delle memorabili conversazioni e discussioni che illustrano la visione di Cortázar circa la condizione umana come riflesso della condizione dell'artista. Il secondo, «Da questa parte», narra di Horacio Oliveira dopo il suo ritorno a Buenos Aires, dove vive con la sua fidanzata; lì passa lungo tempo con il suo amico Traveler e la moglie di lui Talita: nell'amico egli rivede se stesso prima di partire per Parigi mentre in Talita rivede invece la figura della Maga, che lo ha lasciato ma che è sempre presente nella sua mente. La terza parte, «Da altre parti», raggruppa materiali eterogenei: parti

di storie precedenti, ritagli di giornale, citazioni e testi di critica di Morelli, personaggio del vecchio scrittore in cui spesso è stato visto l'alter ego di Cortázar.

Quel che è innovativo in questo romanzo è il metodo da seguire per la lettura. Il nome *rayuela* infatti è quello di un antico gioco per bambini che consiste nel disegnare delle caselle per terra; stando sempre in equilibrio su un piede, deve essere spinta una pietra con la punta del piede di casella in casella, andando dalla prima casella fino all'ultima e senza mai toccare le righe. In Italia è anche chiamato 'gioco del mondo' (ed è questo il titolo del libro nell'edizione italiana a cura di Einaudi) oppure 'la settimana'.

L'autore propone due letture possibili all'inizio del libro. Queste due forme sono: leggerlo nella maniera tradizionale, partendo dalla prima pagina e seguendo l'ordine normale fino al capitolo 56 dove tre asterischi nel testo indicano il termine dell'opera; oppure leggerlo a partire dal capitolo 73 e seguendo poi l'ordine dei capitoli stabilito dall'autore e riportato all'interno della tavola d'orientamento nella prima pagina del libro. Infine esiste un'altra forma di lettura, suggerita solo indirettamente dall'autore, che consiste nel leggere il romanzo con la sequenza dei capitoli scelta dal lettore, ordinando e disordinando i capitoli a proprio gusto.

8.2 Nanni Balestrini, *Tristano* (1963)

Nello stesso anno di *Rayuela* esce il romanzo dell'italiano Balestrini, quasi un Robert Coover nostrano, attivo partecipante del Gruppo '63 e grande sostenitore dell'applicazione del calcolatore elettronico alla produzione letteraria. Se si riesce a avere una copia del suo *Tristano – romanzo multiplo* nella nuova edizione 2008 per i tipi di DeriveApprodi, le prime parole che si incontrano nella prefazione dell'autore sono questi versi:

Questa non è una copia uguale a tutte le altre
Ma è il tuo libro unico personale irripetibile
Che ti ha scelto tra infinite versioni possibili
Perché la storia di Tristano è tante storie
E ogni lettore ha diritto alla sua storia

Nel 1961 Nanni Balestrini, con l'aiuto di un calcolatore elettronico, concepì il progetto di un romanzo da riprodurre in un numero illimitato di esemplari ognuno diverso dall'altro, ricavati da diverse combinazioni degli elementi di un medesimo testo base. Ma le tecniche di stampa dell'epoca non ne consentirono la realizzazione. Così nel 1966 l'editore Feltrinelli si limitò a pubblicare il testo base con il titolo *Tristano*. Era il primo romanzo di Balestrini e fino al 2008 non è mai più stato ripubblicato. Il libro suscitò l'interesse della critica per il suo aspetto sperimentale e provocatorio. Quarant'anni dopo, lo sviluppo della stampa digitale è in grado di realizzare quell'antico progetto che mette in crisi il dogma della versione originale e unica

di un'opera, che può invece assumere molteplici varianti proprio come le forme della natura. Un nuovo modo di concepire la letteratura, che offre ai lettori inedite possibilità di libertà creativa e comunicazione. Così solo a gennaio 2008 per DeriveApprodi è uscita una nuova versione di *Tristano*: romanzo multiplo secondo il progetto iniziale stampato in copie uniche, una diversa dall'altra.

8.3 Bryan Stanley Johnson, *The Unfortunates – a novel in a box* (1969)

Un giornalista sportivo, Johnson, viene mandato in una cittadina della provincia inglese per un servizio ma, mentre sta tentando di scrivere un *reportage* su di una partita di calcio, i ricordi di un suo amico tragicamente morto di cancro gli offuscano la mente. La trama è assolutamente di secondo piano rispetto alla struttura del libro: *The Unfortunates* è un romanzo pubblicato in 26 sezioni riunite in una scatola. Una sezione è etichettata «First» e un'altra «Last». Il lettore sistema le altre sezioni nell'ordine che preferisce. L'articolo reportage di Johnson è riprodotto all'interno della scatola. Johnson stesso dice che il suo amico possiede una mente raffinata ma anche un bisogno di comunicare endemico e si domanda come lui possa ripristinare il suo ordine mentale e la sua disintegrazione nelle parole. Il libro esplora i meccanismi psicologici di una mente impegnata a scrivere e che contemporaneamente cerca di comprendere la complessità di una perdita umana. Non a caso il dovere del giornalista, che condivide il nome con l'autore, è quello di scrivere un articolo di giornale, qualcosa quindi che condivide solo in parte la natura dell'opera letteraria, applicandosi in prima battuta a fatti realmente occorsi. La necessità di un confronto continuo con la realtà obbliga l'articolaista a una riflessione che ha maggiori caratteri di concretezza rispetto a quelli del narratore Johnson.

8.4 Raymond Federman, *Take it or leave it* (1976)

Il libro inizia con una dichiarazione in calce all'indice: «All section in this tale are interchangeable therefore page numbers being useless they have been removed at the discretion of the autor.» Ed infatti nella pagina dell'indice campeggiano i numeri dei capitoli, posti seguendo la progressione di stampa, ma non esistono i numeri delle pagine. Il che rende evidentemente l'indice monco, più una dichiarazione di poetica che un aiuto alla lettura del testo. Come se non bastasse il «Pretext» del libro, scritto dallo stesso autore, reca nel sottotitolo la dichiarazione «a spatial displacement of words» e in fondo alla pagina, tra parentesi quadre, si ricorda al lettore che il «Pretext», in barba al suo nome, può «[to be

inserted anywhere in the text]». Questa parte preliminare al romanzo costituita dal «Pretext» contiene alcune considerazioni, tipograficamente in ordine sparso, su come può essere avvenuta la nascita del romanzo. Con una teoria che ricorda vagamente il *clinamen* eracliteo, Federman sostiene che potrebbe essersi trattato di una pioggia di lettere e parole che cadono sulla pagina e incontrano il progetto dell'autore di scrivere un racconto. Poi interviene la sintassi e l'operazione della stampa in cui la tipografia viene destrutturata con allineamenti di parole lontani dallo standard e che ricordano gli allineamenti verticali dei versi delle poesie simboliste.

Per una migliore comprensione della natura di questo testo si sono riprodotte alcune delle sue pagine nell'antologia allegata.

9. La riscrittura

La riscrittura è una forma assai comune in tutti i tempi e di per sé non necessariamente legata alla definizione di metanarrativa. Ma evidentemente un romanzo che ripete la storia narrata in un'opera precedente ha a che fare con la consapevolezza letteraria. Tanto più questo è vero se osserviamo il fatto che nella stagione della narrativa postmoderna le riscritture si moltiplicano.

Qui di seguito una selezione di alcune delle opere di riscrittura del periodo effettuata partendo, come già dichiarato, dal criterio di notorietà *in primis* e privilegiando la letteratura americana come quella in cui questi fenomeni sono più vivi e consapevoli, almeno nel periodo preso in esame.

Il più delle volte la riscrittura è solo in parte una riflessione sulla costruzione di questa o quella storia. Essa viene piuttosto usata come pretesto: la storia ben conosciuta viene raccontata modificando il punto di vista e facendo sì che a narrarla sia un personaggio minore, muto o addirittura assente nella storia primigenia. Questo ha a che fare soprattutto con le tendenze di rivalutazione delle sub culture, che sappiamo bene essere uno dei temi principali del Postmoderno. E' il caso soprattutto della riscrittura di *Jane Eyre* ad opera di Jane Rhys, scrittrice caraibica attenta ai diritti delle popolazioni che sono state emarginate e schiavizzate, ma è anche il caso di Grendel antieroe e furfante, figlio di un altro tempo che viene ucciso dal grande Beowulf come si narra nella riscrittura di John Gardner. In *Till we have faces* la narrazione di Orual, sorella bruttina di Psiche, tratta la rivalutazione degli oppressi ma si tinge anche di altre sfumature, che hanno a che fare con la non completa credibilità del fatto narrato per ammissione della stessa autrice Orual, accennando quindi alle problematiche connesse alla scrittura di finzione.

Ancora più legato al tema della scrittura e del racconto è *Foe*, la riscrittura del *Robinson Crusoe* di Coetzee, in cui si narra sostanzialmente la genesi del romanzo primigenio: Foe infatti (significativamente il suo nome è molto simile a quello di Defoe) è lo scrittore a cui Susan, la donna che ha salvato Venerdì (dettaglio ovviamente non presente nella narrazione originale), commissiona un libro che narri quella storia.

A volte tuttavia queste riscritture diventano una parodia, e in quel caso si vede più chiaramente come il riuso di una storia preesistente collimi con la riflessione sulla narrazione in generale e con il bisogno rileggere storie scritte nel passato alla luce del presente, o, per meglio dire, delle nevrosi del presente. Questo è indubbiamente il caso della riscrittura di *Snow white* (Biancaneve) da parte di Donald Barthelme nel 1967, un intrigo pseudo erotico ambientato in una Manhattan pasticciata e nevrotica dove i personaggi vivono il loro rapporto incapaci di aderirvi coscientemente e senza quel rispetto che un tempo si tributava alle regole.

Ancora una volta l'autore capace di riunire tutte queste tematiche in un solo libro è John Barth con *Chimera*, raccolta di tre novelle che sono a loro volta tre riscritture. Uno scrittore simile a Barth, Italo Calvino, compie qualcosa di abbastanza simile con la riscrittura de *Il Milione* nel racconto combinatorio *Le città invisibili*.

Una forma diversa di riscrittura è il romanzo che reinterpreta un genere: dal romanzo picaresco a quello storico. Barthes si esercita anche in questo: il suo romanzo *The sot weed factor* è una specie di riscrittura del romanzo picaresco alla maniera di *Tristram Shandy*. In questa categoria va citato (per la terza volta) il lavoro dell'inglese John Fowles non solo per il romanzo *The french lieutenant's woman*, ma anche per *The Maggot*, in quanto sono entrambi racconti che traggono la loro struttura dai canoni del romanzo storico sottolineando la distanza tra un sistema di valori (quello ottocentesco) ormai perduto e il nostro.

Alcune tra le riscritture prodotte in questo periodo sono catalogate con brevi descrizioni atte solo a delineare quale aspetto della storia sia stato sottolineato dall'operazione di ripresa, e per quale motivo.

9.1 C.S. Lewis, *Till we have faces: a myth retold* (1956)

C. S. Lewis è ora decisamente famoso per il successo cinematografico ottenuto dall'adattamento del suo romanzo *The Chronicles of Narnia - The Lion, the Witch, and the Wardrobe* del 1950.

La storia di *Till we have faces* racconta invece il mito greco di Cupido e Psiche dal punto di vista di Orual, la sorella invidiosa e bruttina di Psiche. La prima parte del libro è un'invettiva contro gli dei da parte di una vecchia Orual, che si lamenta delle ingiustizie e delle pene

sofferte. Quando Psiche viene consegnata a Cupido, Orual crede che gli dei le abbiano fatto un favore togliendole la sorella. Ma al tempo stesso Orual, pentita, vuole salvare la sorella dalle grinfie di Cupido che lei crede un mostro; i suoi occhi infatti sono ciechi di fronte alla bellezza del castello in cui Cupido abita con Psiche. Passa molti anni di sofferenza e poi decide di raccontare la sua storia a tutti autoaccusandosi della tragedia della sorella, sperando così che il suo racconto arrivi fino in Grecia dove ha sentito dire che gli uomini sono capaci di mettere in discussione gli dei. Il secondo libro si apre con la dichiarazione di Orual che le sue precedenti affermazioni sono false ma che, ormai, il libro è scritto e non ha tempo di rivederlo. Non appena finito il libro pensa infatti di mettere fine alla sua vita. Tuttavia molti avvenimenti misteriosi cominciano ad affollare le sue giornate e sogni strani mettono in discussione il ruolo che ha conferito alla sorella nel mito. Alla fine si capisce che ad averla spinta contro l'unione di sua sorella e Cupido era la gelosia non della bellezza della sorella, ma della sorella in sé di cui Orual è innamorata. Il testo finisce nel mezzo della frase: «Long did I hate you. Long did I fear you. I might...», ed è seguita dalla nota di un altro personaggio (Arnom, un sacerdote di Afrodite), che racconta di aver trovato morta Orual al suo scrittoio.

9.2 Donald Barthelme, *Snow White* (1967)

Snow White, una attualizzante e irriverente riscrittura di Biancaneve, è il primo romanzo di Donald Barthelme, venuto dopo una lunga serie di racconti brevi che lo avevano già reso famoso. Quella di Barthelme è solo una delle molteplici riscritture compiute sulla trama e sui personaggi di Biancaneve, tra le quali si ricordano: Gregory Maguire con *Mirror mirror* del 2003 e Angela Carter che ha scritto una novella intitolata “The Snow Child”, contenuta nella raccolta *The bloody chambre* pubblicata nel 1979 in Inghilterra, in cui riprende una versione inventariata dai fratelli Grimm ma mai pubblicata.

Il romanzo di Barthelme si distingue però per un riutilizzo delle tematiche in modo pienamente postmoderno: i suoi personaggi sono indaffarati e nevrotici newyorkesi; la narrazione è polifonica e il riuso della materia tradizionale si riduce il più delle volte alla parodia. Biancaneve non è più una vergine ma una seduttrice che si lascia spesso andare con i suoi nani. Biancaneve aspetta il suo principe, il cui nome è Paul, egli però è impegnatissimo a cercare di entrare nel ruolo che è stato costruito per lui. Dopo una lunga serie di meditazioni Paul entra in un monastero che abbandona quasi subito per viaggiare in tutto il mondo e finalmente fare ritorno a New York. Nella ‘grande mela’ assembla un complicato sistema di controllo per sorvegliare Biancaneve che è minacciata da Jane (la strega cattiva). Così quando

Jane invita Biancaneve a bere una bevanda avvelenata, Paul la intercetta e la beve morendo al posto di Biancaneve.

All'interno di questa rassegna sulla riscrittura, questo è uno tra i romanzi che adottano pienamente anche tutte le altre tecniche postmoderne: l'autore, alla fine della prima parte del racconto, inserisce nel testo il seguente questionario per valutare la soddisfazione del lettore riguardo alla sua opera.

QUESTIONS:

Do you like the story so far? Yes () No ()

Does Snow White resemble the Snow White you remember? Yes () No ()

Have you understood, in reading to this point, that Paul is the prince-figure? Yes () No ()

That Jane is the wicked stepmother-figure? Yes () No ()

In the further development of the story, would you like more emotion () or less emotion ()?

Is there too much blague in the narration? () Not enough blague? ()

Do you feel that the creation of new modes of hysteria is a viable undertaking for the artist of today? Yes () No ()

Would you like a war? Yes () No ()

Has the work, for you, a metaphysical dimension? Yes () No ()

What is it (twenty-five words or less)?

Are the seven men, in your view, adequately characterized as individuals? Yes () No ()

Do you feel that the Authors Guild has been sufficiently vigorous in representing writers before the Congress in matters pertaining to copyright legislation? Yes () No ()

Holding in mind all works of fiction since the War, in all languages, how would you rate the present work, on a scale of one to ten, so far? (Please circle your answer)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Do you stand up when you read? () Lie down? () Sit? ()

In your opinion, should human beings have more shoulders? ()

Two sets of shoulders? () Three? ()⁸⁴

Le domande grottesche che si susseguono nel questionario partecipano della natura stessa del romanzo, dove, segnando forse un *unicum* in questa serie di romanzi, la storia di riferimento è poco più che un pretesto. All'interno del romanzo non è tanto Biancaneve a essere raccontata attraverso la coscienza del suo autore, ma è la società postmoderna e la nuova letteratura che sono raccontate prendendo a pretesto Biancaneve. In questo caso non è tanto la favola per bambini a fare da sostrato al racconto, quanto la percezione che di quella favola si ha, la storia

⁸⁴ Donald Barthelme, *Snow White*, New York, Atheneum, 1967, p. 23.

della sua fortuna e il fatto che i suoi personaggi si siano imposti come modelli morali. Il disvelamento di Barthelme si esercita a partire dalla dissoluzione del mito di Biancaneve.

9.3 Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (1966)

L'autrice proviene dai Caraibi e con il suo romanzo ha inteso fornire una risposta alla politica coloniale. Come molti dei romanzi postcoloniali le sue tematiche riguardano la diseguaglianza razziale tuttora in atto e la crudeltà di essere deportati.

La storia si svolge come un'anticipazione di *Jane Eyre*, il romanzo di Charlotte Brontë del 1847. E' la storia della prima Mrs. Rochester, Antoinette (Bertha) Mason, un'ereditiera creola, che parte dalla sua gioventù trascorsa nei Caraibi e arriva al suo sfortunato matrimonio che la porta in Inghilterra. Il romanzo è ambientato in un'oppressiva società patriarcale in cui lei non fa parte né della popolazione nera autoctona né di quella bianca europea. Il romanzo comincia poco prima del 1834, data in cui si verifica la liberazione per insurrezione degli schiavi in Giamaica. La protagonista, Antoinette, sposa un inglese il cui nome non viene mai detto ma che si richiama completamente al Mr. Rochester di *Jane Eyre*; con il matrimonio cambia il suo nome in Bertha ma la sua infelicità dovuta alla difficile armonia tra la vita creola e quella europea la fa impazzire.

Il romanzo è diviso in tre parti: la prima parte è ambientata a Coulibri ed è raccontata dalla voce di Antoinette; si viene a sapere dei disturbi mentali della madre e della tragica morte del fratello disabile.

La seconda parte è raccontata dal punto di vista del marito di Antoinette e vi si narra la peregrinazione che porta i due a sposarsi malgrado la sfiducia e l'incomprensione che i parenti di Antoinette hanno verso l'inglese e viceversa.

L'ultima parte è la più corta ed è nuovamente narrata dal punto di vista di Antoinette, che ora si chiama Bertha e che trascorre le proprie giornate nella grande casa del marito in cui è guardata a vista dalla cameriera. Bertha ormai è completamente in delirio e questa parte è narrata attraverso il flusso di coscienza.

La più grande differenza tra *Jane Eyre* e *Wide Sargasso Sea* è che nel primo Bertha Mason è una pazza rinchiusa nella casa del marito, mentre la scrittrice caraibica la trasforma in un personaggio debole, tradito dal destino e umanizza la sua pazzia facendo provare al lettore pena per lei. La Rhys ha trasformato la straniera matta in una donna con la propria storia, la propria dignità e le proprie debolezze. Non solo, questa seconda versione del romanzo parla anche della popolazione caraibica, mentre nel romanzo della Brontë Mr. Richardson guarda a quelle popolazioni con un semplice disprezzo coloniale.

Per contrasto Jane Eyre e Antoinette sono molto simili tra loro: entrambe sono indipendenti, vivaci, ricche di immaginazione e hanno avuto una gioventù difficile. Entrambe inoltre sono state educate in un istituto religioso, provengono da una classe sociale umile e migliorano la propria posizione solo sposando Mr. Rochester.

9.4 Italo Calvino, *Le città invisibili* (1969)

Un progetto di riscrittura del *Milione* era già stato elaborato da Calvino nel 1960, con un trattamento cinematografico richiestogli dal produttore Franco Cristaldi che non vide mai una realizzazione concreta⁸⁵. Molto più ambizioso è il progetto delle *Città invisibili* che intraprende nove anni dopo, arricchito dalla complessità delle sperimentazioni combinatorie degli anni Sessanta.

La cornice in cui si esplicita la volontà di riscrittura contiene una serie di città visitate da Marco. Nel giardino del palazzo imperiale, Kublai e Polo fanno congetture sulle possibili regole sottostanti all'informe architettura dell'impero.

La ricerca di tutte le città possibili attraverso la deduzione, operazione essenzialmente speculativa svolta tra i due fermi nel giardino, ribalta il modello originale del *Milione* in cui l'informazione recata da Marco Polo sulle città dell'impero è rigorosamente empirica e indubitabilmente veritiera. I temi che si impongono tra i due interlocutori sono la dialettica tra perfezione e imperfezione, tra l'ordine e il caos. Ogni sequenza della cornice propone così congetture per lo più inconciliabili fra loro, che rimandano perpetuamente a nuove e più complesse ipotesi.

Il più vistoso scarto fra i viaggi descritti nel *Milione* e quelli immaginati dal Marco Polo calviniano è l'assenza dell'itinerario: il suo racconto salta da una descrizione di città all'altra senza alcun accenno a un loro collegamento geografico, né al percorso seguito dal viandante.

9.5 John Gardner, *Grendel* (1971)

Grendel è la riscrittura dell'epica di Beowulf narrata dalla prospettiva del suo antagonista, Grendel appunto. La ricerca insita nel romanzo è quella del rapporto tra mito e storia e del potere della letteratura. *Grendel* è, tra i lavori di Gardner, quello che ha ricevuto il maggior successo di pubblico e di critica. In poco più di duecento pagine si ripercorre, seppur *a latere*, una delle storie fondanti della letteratura medioevale inglese.

⁸⁵ La sceneggiatura è inclusa oggi in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, pp. 509-586.

Nel poema epico inglese Beowulf è un eroico soldato che combatte tre antagonisti: Grendel, sua madre e un drago. Gardner esplora la vita e le convinzioni del personaggio antagonista prima dell'arrivo di Beowulf che in questo romanzo gioca un ruolo minoritario, lasciando tutta la scena al suo nemico. Grendel è un furfante, leggermente disumanizzato e quasi diabolico, che combatte come soldato in una lunga guerra contro i danesi. La vita di Grendel è quella di un nomade con un forte rapporto con la madre che interviene sempre, o almeno tutte le volte che le è possibile, ad aiutarlo. Grendel attraversa molte disavventure dovute il più delle volte alla sua incapacità di comprendere quello che sta succedendo e al suo progressivo divenire estraneo al mondo degli uomini che stanno assumendo abitudini stanziali mentre lui è ancora nomade e primitivo. La visione della storia dal punto di vista di Grendel aiuta il lettore a sperare in un finale diverso anche se, come sappiamo, la storia termina esattamente come già scritto nel Beowulf, cioè con la morte di Grendel per mano dell'eroe.

9.6 John Barth, *Chimera* (1972)

Il sesto libro di Barth è una riscrittura, anzi tre. Si tratta infatti di tre novelle, fortemente interconnesse tra loro che rinarrano la storia di Sherazade, quella di Perseo e quella di Bellerofonte che uccise il mostro Chimera; le tre novelle hanno titoli che si rifanno alla tecnica del patronimico: "Dunyazadiad", "Perseid" e "Bellerophoniad". L'opera di Barth parla di libri, della scrittura e delle preoccupazioni di ogni autore. La storia di Sherazade viene rinarrata dal punto di vista della sorella Dunyazade; Sherazade è evidentemente un doppio dello scrittore: anche lei deve raccontare per non morire.

Ma oltre a queste considerazioni resta il fatto che *Chimera* è un libro molto complesso in cui Barth, in ossequio alla destrutturazione postmoderna, inserisce diagrammi (tre solo in "Bellerophoniad") e diverse sezioni di domande simili a quelle già viste per *Snow White* di Barthelme.

Quello che differenzia la riscrittura di Barth dalle altre forme di questo genere è che ancora una volta l'autore americano ha saputo convogliare tutta la propria materia verso lo stesso fine, che poi è la necessità di continuare a raccontare. Se nelle riscritture comuni il punto di vista cambia rispetto all'originale per denunciare soprusi, ingiustizie, incomprensioni riguardo alla storia reale, per Barthes invece la scrittura è solo un modo per raccontare, nuovamente, la storia di un autore.

9.7 J. M. Coetzee, *Foe* (1986)

Coetzee scrive il suo romanzo partendo dalla storia di Robinson Crusoe. *Foe* è un romanzo datato 1986 e contiene tutti gli elementi di un romanzo tradizionale: la descrizione sistematica e profonda dei personaggi, la fatica esistenziale dei protagonisti e l'attenzione che questi dimostrano nei confronti della sofferenza altrui, la natura amica-nemica, la civiltà ingabbiante e la voglia di sfuggirle. Oltre a Crusoe e Venerdì il romanzo di Coetzee si arricchisce di una figura femminile, Susan, la quale, vagando alla ricerca della figlia rapita due anni prima da un inglese, approda fortunatamente sull'isola in cui i due vivono. Venerdì è un servitore di colore a cui hanno mozzato la lingua, mentre Crusoe è un uomo bianco di una sessantina d'anni con occhi verdi e capelli color paglia che abita in una capanna di pali e giunchi. Susan si prende cura di Crusoe, che nella prima parte del romanzo muore, stroncato dalla malattia e dalla vecchiaia. È lei a portare in salvo Venerdì, a raccogliere le memorie di quell'esperienza e a interpellare il signor Foe, scrittore di professione, perché da quel racconto faccia nascere una storia importante e degna di essere ricordata. Il valore della scrittura è la sua capacità testimoniale e anche il significato più forte di questo libro.

9.8 John Barth, *The sot weed factor* (1979)

Questo romanzo è stato citato tra le riscritture, ma la sua struttura è talmente ampia e complessa da necessitare un discorso a sé, per questo motivo si è scelto di inserirne la sinossi alla fine della parte dedicata alla riscrittura e subito prima di quella dedicata al centone. L'opera di John Barth è infatti un insieme eterogeneo di riscritture e citazioni la cui ricerca e identificazione diventa gioco enigmistico perpetuamente aperto alle ricerche dello studioso.

The sot weed factor, pubblicato nel 1960, è lungo ottocento pagine tanto che uno dei suoi primi recensori, il professor Edmund Fuller sul New York Times nell'agosto del 1960, ha dichiarato che leggerlo è probabilmente faticoso tanto quanto scriverlo. Da molti è considerato il capolavoro dello scrittore americano.

Si tratta complessivamente di una rivisitazione-parodizzazione della forma romanzo inglese del Settecento in cui l'autore si intrattiene soprattutto sul romanzo picaresco e su *Tom Jones* di Henry Fielding e su *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, il metodo è quello 'alla Barth' con continue metafore sulla condizione dello scrittore. Barth si diverte a vestirsi dei panni di Ebenezer, aspirante inadeguato cantore della grandezza di un Maryland di cui però nulla conosce.

La trama è complicatissima; tre sono i personaggi principali: Ebenezer, sua sorella Anna e il tutore Henry Burlingame. Ebenezer eredita la piantagione di tabacco del padre ed è per questo che si trasferisce nel Maryland. Qui si immagina di essere stato incaricato da Lord

Baltimore di scrivere il poema "Marylandiad." Per farlo si immischia in vari intrighi politici in cui rischia addirittura la vita. Il suo tutore interviene spesso in suo aiuto, ma anche la sua figura non è scevra da inganni e ambiguità. Il personaggio viene continuamente posto di fronte a fallimenti che dimostrano la vacuità delle sue credenze, l'inutilità della sua ostinazione, la vulnerabilità delle sue posizioni. Il rapporto tra Ebenezer e il suo tutore e l'incredibile quantità di pericoli che Ebenezer è costretto a affrontare senza quasi rendersene conto lo rendono un perfetto nuovo Candide. Eppure la sua ostinazione nel compiere il suo dovere è sorretta da un forte senso della missione a cui è stato chiamato. Non è difficile vedere in questa chiamata, insieme mistica e demenziale, a cui il personaggio si rivolge, un eco di un altro famosissimo personaggio: Don Quijote.

Una delle convinzioni più forti di Ebenezer è quella di dover conservare la propria verginità contro gli assalti degli uomini. Barth, proprio come in una novella medievale o in un romanzo picaresco, fa precedere ogni capitolo da un breve sommario; alcuni di questi sono irriverenti e spassosissimi per quanto riguarda questa disperata difesa della propria integrità. Un esempio tratto dal capitolo 14: «The laureate is exposed to two assassinations of character, a piracy, a near-deflowering, a near-mutiny, a murder and an appalling colloquy between captains of the sea, all within the space of a few pages». Chiaramente questa abitudine medioevale riconduce l'opera di Barth al capostipite della novella medioevale inglese: Geoffrey Chaucer e il suo *Canterbury Tales*.

Al suo interno poi esiste un'ulteriore involuzione del romanzo, che ne è insieme il pezzo forte, consiste nella trovata del diario del Capitano John Smith: si tratta di una riscrittura contenuta in una riscrittura, che conserva tutte le caratteristiche del libro che la contiene. Come *The Sot weed factor* è la ripresa di diverse opere contemporaneamente, così anche il diario del Capitano Smith è la ripresa della storia di Pocahontas, ma anche di alcuni racconti di Rabelais, il tutto, come sempre, ammantato da una vena parodica e irriverente. Altra caratteristica che rende questo diario del capitano un capolavoro di riscritture è la complessità della forma linguistica: sembra perdersi tra i termini astrusi, il linguaggio speciale delle scienze esoteriche, addirittura il francese misto all'inglese nel dialogo fra due prostitute, discussioni antropologiche dettagliatissime, c'è anche un inventario dei cibi consumati in una competizione che prevedeva il nutrirsi fino a morire, con un preparato di melanzane, ricetta di Hemingway.

10. Il centone

Il centone è un componimento letterario realizzato esclusivamente attraverso l'accostamento di versi o parti di altre opere letterarie conosciute. In senso stretto, quindi, nessuna delle due opere citate qui oltre è un centone, ma la tecnica che utilizzano deriva palesemente da quella.

In questo paragrafo si prendono in considerazione solo poche opere, pochi infatti sono gli autori che hanno saputo confrontarsi con strutture così complesse. In questo caso, questa categoria è posta alla fine di questo lungo *excursus* della metanarrativa postmoderna, e è affidata a due autori che hanno sempre legato la loro fama non solo alla qualità dell'opera prodotta, ma soprattutto all'alto grado di erudizione: questi scrittori sono l'americano John Barth, fondatore, teorico e maggiore esponente del movimento americano, e l'italiano Umberto Eco, lo studioso dalla fisionomia più polimorfa che la letteratura abbia conosciuto da molto tempo. Le opere in questione sono: *Letters* di John Barth del 1979 e *Il nome della Rosa*, primo romanzo di Umberto Eco comparso nel 1980. Tutti questi romanzi sono costruiti sulla base di una materia preesistente, ma gli esiti raggiunti sono divergenti, segnalando ancora una volta la duplice via che può intraprendere la metanarrativa.

Dopo i saggi *Opera aperta* (1962) e *La struttura assente* (1968), capisaldi della strumentazione critica dello strutturalismo italiano, Umberto Eco tenta nel 1980 il romanzo: ne riporta un successo planetario in termini di vendite e di meritata celebrità; nella sua opera si sovrappongono la storia popolare, il giallo, la tecnica del manoscritto ritrovato. Nella scrittura si incollano parti tratte dalle forme letterarie più disparate. L'*incipit* è 'alla Snoopy': «Era una bella mattina di fine novembre». *Il nome della rosa* si giova anche di un impianto professorale e organizza la propria materia secondo il principio del "multilivello": da un lato la storia per i lettori più inconsapevoli, e dall'altro il prulirilinguismo e la pluridiscorsività (e le eresie e il *latinorum*) per i palati più raffinati. Ma nel romanzo di Eco sono anche comprese molte discipline specialistiche: dalla medievistica fortemente praticata e amata dall'autore ai dibattiti della fine degli anni '70 sulla 'crisi della ragione' e sui paradigmi indiziari. Il centone di Eco prende la forma di un romanzo iperculto, in cui la componente ludica e combinatoria prevale su qualsiasi intenzione seria, su qualsiasi disvelamento. L'unica cosa che manca nel romanzo è lo sguardo di Eco: la struttura del romanzo predomina sulla sua voce. Ma con questo libro Eco realizza qualcosa che al tempo sembrava impensabile: realizza un romanzo leggibile, anzi addirittura godibile, pur introducendovi tutto sui dibattiti dell'epoca.

In *Letters* di John Barth, la settima delle opere dello scrittore americano, i personaggi dei suoi primi sei romanzi (o i loro discendenti) interagiscono tra di loro. In forma epistolare, molto lungo e praticamente impossibile da capire se non si conoscono bene le opere precedenti dello scrittore, con quest'opera Barth realizza una forma nuova di centone,

attraverso il quale il racconto è la raccolta di quel che era avvenuto nel *'backstage'* degli altri romanzi. Tutto quello che è accaduto ai personaggi ma che non è stato registrato nelle trame di cui loro sono i protagonisti viene registrato e trascritto qui. L'autore (chiamato nel testo "the author") non è che uno dei tanti scrittori e lettori di lettere nel libro. Anche il contenuto delle lettere è per così dire una collezione dei temi più cari allo scrittore americano: i giochi politici e le ricerche in un'università del Maryland, i fermenti culturali dell'epoca, la realizzazione di un film d'avanguardia a partire da un romanzo di Barth.

Barth realizza una parodia di tutti i suoi libri, le sue supposizioni, le sue manie. Tuttavia non riesce nella missione (forse neppure tentata) di essere facilmente leggibile. La dichiarazione di Thomas R. Edwards, professore di letteratura inglese alla Rutgers University, nella recensione fatta al libro per il New York Times non lascia dubbi in proposito:

Works of genius are often annoying, intimidating, full of difficulties that need to be thought about quietly long after one has read them. I'm sure that I don't fully understand this quirky, wasteful, fascinating thing Barth has done; I suspect that it may not be "understandable" in any ordinary sense. But I'm convinced that it is a work of genius whether one likes it or not. These negotiations between belief and doubt, sanity and madness, living in the present and living in all of the past that one can know or invent, are not just bravura performances by a master illusionist, though Barth indeed is one, but a picture, both frightening and enlivening, of how it is that we live. "The End of the Road" and "The Sot-Weed Factor" remain for me Barth's most satisfying novels, the ones in which ends and means are most harmoniously adjusted. But "LETTERS" comes as a rather unwelcome but needed reminder that satisfaction is not the highest end of art.⁸⁶

⁸⁶ Thomas R. Edwards, "A Novel of Correspondences" in New York times book's review, 3079/1979. (URL) www.nyorktimes.com (pagina consultata il 8/10/2008).

Conclusione.

Chi ha affrontato la lettura dei paragrafi precedenti vi ha potuto trovare molte sinossi, alcune brevi, altre più accurate ed approfondite. Non vi sono recensiti tutti i testi che hanno partecipato alla stagione metanarrativa degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta del secolo scorso, forse vi sono assenze poco giustificate, ma quello che importava era dare un'immagine, o meglio, fornire un'impressione. L'idea è che questi testi andassero percorsi, anche velocemente, come quando in una libreria si sfoglia un libro prima di decidere se acquistarlo, solo per farsene un'idea. A questo medesimo scopo a questo volume è allegata un'antologia dei brani tratti dai testi più interessanti da un punto di vista formale, che difficilmente si possono apprezzare solo mediante una recensione. Non sarà mai detto troppe volte che molti di questi romanzi si conoscono solo 'per sentito dire' e di conseguenza si pensa che siano testi impraticabili e assolutamente non piacevoli.

Roberto Cagliero nel 2002 nelle pagine culturali de Il Manifesto ha scritto un articolo intitolato: "Li chiamavano romanzi senz'anima" noi potremmo dire anche "non li chiamavano nemmeno romanzi", tali e tanti sono gli interrogativi e le polemiche che questa letteratura ha suscitato. La classificazione di 'romanzi senz'anima' deriva evidentemente dalla più comune accusa che si rivolge al postmoderno, ossia il fatto che si tratti di un'esperienza essenzialmente cerebrale, che proprio in questa sua caratteristica troverebbe non un vantaggio ma un difetto. Il clima di quegli anni è percepito dai non addetti ai lavori come elitario, e forse addirittura snob. Si cerca di applicare la decostruzione a ogni ambito del sapere, si trascurano come antiquate le conoscenze linguistico-formali ritenute fondamentali solo pochi decenni prima. Soprattutto scrittori, professori universitari (tra l'altro con il Postmoderno le figure coincidono quasi sempre) e allievi più brillanti parlano tra loro con un linguaggio da iniziati che sembra godere nel selezionare ed escludere il resto del mondo. Ma si tratta ovviamente di un peccato veniale, praticamente imputabile a ogni gruppo o scuola.

Il peccato originale della scrittura metanarrativa risiede altrove. Si tratta della sfida interpretativa implicita in ciascuno di questi testi: il lettore non può sfuggirvi perché dalla sua riuscita dipende interamente il significato del romanzo. La colpa per cui questi libri hanno subito un ostracismo sistematico sta nell'aver messo da parte (quasi sempre) ogni tentativo di piacere ed essersi applicati a imporre una fatica intellettuale estenuante. Gli esercizi prescritti dagli scrittori metanarrativi per il nostro cervello avrebbero potuto essere più divertenti, ma certamente hanno avuto il pregio di coinvolgerci e di non lasciarci in disparte ad ammirare.

Di questi romanzi ora rimane poco, sia riguardo a quello che viene ancora ristampato e letto, sia riguardo a quello che viene prodotto di nuovo. Gli autori che sono sopravvissuti alla stagione si riducono a pochi nomi tra cui indubbiamente annoveriamo Italo Calvino, John Fowles e forse Umberto Eco. Il prossimo capitolo è dedicato alle scritture metanarrative accorse dopo gli anni Novanta e vuole essere il tentativo di dare una conclusione a questa tassonomia dando conto dello stato della metanarrativa nella letteratura degli ultimi anni. La metanarrativa dei nostri giorni è relegata a pochi autori ed in generale la tendenza è conferire comunque una maggiore leggibilità ai loro testi, ricorrendo a trame meno decostruite e quindi più comprensibili.

Alla metanarrativa ha fatto seguito il minimalismo, come al barocco seguì il classicismo dell'Arcadia. Ora, terminata anche la voga minimalista, il romanzo sembra tornare su posizioni più equilibrate, tradizionali. Potrebbe anche succedere che il romanzo, che è stato 'epopea' di una borghesia che ormai non esiste più, ceda il passo a un nuovo genere, più contemporaneo, che sia il figlio del nuovo millennio. Non sappiamo quali caratteristiche narrative la nuova letteratura potrà assumere, sappiamo però che queste avranno la forma 'partecipativa' tipica di tutti gli attuali mezzi di comunicazione: dal *reality show* al *blog*. Di questo clima partecipativo i romanzi metanarrativi furono senz'altro un'anteprima.

Capitolo V: La metanarrativa oggi

1. Il termine

Il termine *metafiction* è, come si è già detto nei precedenti capitoli, solo il più fortunato di una schiera di termini che nel farsi della critica intorno a questo argomento sono nati e, a volte, hanno prosperato. La critica europea, soprattutto quella francese, italiana e spagnola, ha quasi completamente rigettato il termine. Due casi interessanti sono quello italiano e quello francese.

In Italiano registriamo la compresenza di due termini: il termine più usato per identificare il fenomeno è sicuramente quello di ‘metanarrativa’ più onnicomprensivo del termine ‘metaromanzo’, ma pure questo secondo gode di un notevole successo nelle recensioni librarie. Il termine ‘metaromanzo’ è presente anche nelle edizioni più recenti dei vocabolari d’uso della lingua italiana da quello curato da Giancarlo Devoto e Giacomo Oli a quello redatto da Tullio De Mauro.

In Francese nessun termine sostituisce e traduce quello inglese di *metafiction*, la letteratura francese annovera negli anni Cinquanta l’importante scuola del *Nouveau Roman*, in cui alcune delle tendenze della *metafiction* americana sono contenute e anticipate, quindi si preferisce indicare quei testi con il nome della scuola a cui appartengono piuttosto che con un termine generico e d’oltreoceano. Per quanto riguarda le singole manifestazioni strutturali di segno metanarrativo, il francese utilizza per lo più il termine di *mise en abyme* nelle sue varie e diverse accezioni.

Evidentemente la competenza linguistica è sempre lo specchio di una competenza culturale, e per meglio analizzare quanto in Italia fosse chiaro e presente il riferimento alla metanarrativa si è deciso di raccogliere all’incirca per un anno i maggiori inserti culturali e librari dei quotidiani italiani e di considerare quante volte una recensione facesse riferimento al concetto di metaracconto. I risultati sono alquanto scarsi. Da registrare innanzi tutto l’uso quasi totale di ‘metaromanzo’ preferito a ‘metanarrativa’. In secondo luogo tali inserti preferiscono annotare come riferimento maggiormente intelleggibile non tanto un termine che indichi una tipologia di racconto quanto una somiglianza con alcuni dei principali testi metanarrativi italiani; il più citato in questi riferimenti è ovviamente Italo Calvino, e soprattutto il suo *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, che diventa una pietra di paragone per tutti i nuovi romanzi che manifestano una certa irriverenza nei confronti di una struttura tradizionale.

2. Un genere?

Se, come pare, negli ultimi anni una vera e propria storia della metanarrativa non è rintracciabile potrebbe essere opportuno porsi la domanda se questo fenomeno letterario sia veramente storico, come si diceva nel primo capitolo, o effettivamente esso non possa prescindere dal compromesso con la politica, con l'ideologia e in fine con il suo tempo.

La metanarrativa non è un genere letterario, quanto piuttosto il tentativo di abolizione di ogni schematismo, certamente essa esiste anche al di fuori delle epoche rivoluzionarie, ma si deve comunque ammettere che appartiene ai periodi di cambiamento, di sommovimento, di messa in discussione dell'ordine precostituito. Non a caso, come si è già visto, di metanarrativa si parla in due momenti del XX secolo, gli anni '20 e '30 e gli anni '60, in cui il cambiamento era l'innescò di ogni discussione riguardo al reale. Se la tradizione è rassicurante, queste epoche non desiderano essere rassicurate, ma preferiscono intraprendere una nuova strada, per quanto rischiosa essa possa sembrare. Per questo motivo probabilmente, all'interno delle opere di metanarrativa, uno dei principi prevalenti è quello che spinge all'autodistruzione. Morte dell'autore si è detto, ma anche morte dei personaggi, morte della storia, e all'ultimo morte anche del romanzo. Lo sterminio dei canoni letterari tradizionali non si esaurisce con la messa in discussione dei suoi pilastri fondamentali; ciò che viene meno, non sarà mai ricordato abbastanza, è il piacere stesso della lettura, il concetto di svago. La letteratura dello smascheramento è e deve necessariamente essere una lettura impegnata; si potrebbe quasi dire che il suo senso si trovi nella fatica della composizione e in quella della comprensione. Per prima cosa la difficoltà è tangibile nel procedere della lettura. Il lettore poi viene privato dei normali meccanismi di controllo sulla sua lettura che la sua cultura e la sua esperienza gli hanno insegnato: il testo che legge non risponde a nessuno degli schemi a cui è abituato e la sua capacità critica deve compiere una fatica incommensurabile per venirne a capo. Anche nel momento in cui l'impresa riesce e si arriva ad una decifrazione, assai difficilmente questa potrà essere avvalorata da un confronto con le opinioni altrui, questi testi sono e restano testi di nicchia, difficili da recensire, da studiare, da condividere.

Si è visto dunque che la metanarrativa stenta a essere definita un genere; essa è però indiscutibilmente un atteggiamento e come tale riesce forse a mantenere una discreta libertà dalle regole, e una forte individualizzazione nei singoli autori: come atteggiamento la metanarrativa può situarsi in alcune pagine di un'opera o investirla completamente, può diventare avanguardistica o mantenersi nel solco della moderazione, può intervenire sulla trama, sui personaggi o sull'intera struttura del testo a sua completa discrezione.

La sua stagione più proficua è stata sicuramente quella degli anni Settanta e Ottanta negli Stati Uniti, ma nemmeno quella abbondanza di opere ha fatto sì che questa stagione letteraria sia considerata di portata eccezionale, la metaletteratura ha avuto il suo *exploit* e poi sembra essersi eclissata nuovamente, senza lasciare quasi nessun erede. Alcuni dei motivi per cui questa tendenza letteraria non ha avuto un seguito di massa sono evidenti: ciò che ha impedito un reale attecchimento nella base della comunità letteraria è innanzi tutto l'atteggiamento dotto e professorale di cui si è sempre ammantata.

D'altro canto quello che non si è mai accreditato all'operazione metanarrativa è la tensione morale. La ricerca morale in questi testi è assente, o se è presente, essa viene distrutta, decostruita come tutto il resto. La percezione che si ha di questi testi, è quella di un lassismo, un disinteresse e un rifiuto non solo della morale comune, cosa normale nella letteratura più riuscita, ma dell'anelito morale, della tensione o della fiducia nell'imperativo etico. L'azione di scrittura metanarrativa non viene vista come un esercizio di ascesi e di ricerca, ma piuttosto come una dissoluzione dei principi fondanti l'individuo.

Nel già citato articolo di Roberto Cagliero si sostiene che i romanzi postmoderni siano "senz'anima": tutto il loro contenuto è essenzialmente cerebrale come se fosse possibile vivere solo all'interno della propria mente, trascurando completamente il corpo. Il romanzo del postmoderno diventa un puro esercizio intellettuale capace di porre un discrimine da chi vi si applica e chi non ci riesce. Sempre secondo il prof. Cagliero la decostruzione era «un segreto gelosamente custodito» dalla comunità dei sapienti.

Il corpo invece viene ridotto a un accumulo di stimoli sensoriali, ancora una volta privato dell'anima dunque. Basti pensare a quante volte la componente sessuale e lussuriosa attraversa le pagine della narrativa americana di quegli anni arrivando a essere, probabilmente, quasi un *leitmotiv* dell'intera operazione. La decostruzione, lo svelamento hanno di per sé una componente lussuriosa.

Metanarrativa e Postmoderno in questo sistema sono quasi sinonimi; probabilmente è questo l'ordine di considerazione che porta Bruno Quaranta in Tutto Libri del 6 ottobre 2007 a esordire nel suo articolo intitolato: "Il correttore non ne può più di romanzetti" con la fase: «Metaromanzo? E' un'etichetta da maneggiare con giudizio. Potrebbe oscurare *Il correttore di bozze*⁸⁷, sminuirne la tensione morale, metterne la sordina al grido di dolore che i serpeggia.»⁸⁸

3. La nuova metanarrativa

⁸⁷ Francesco Recami, *Il correttore di bozze*, Palermo, Sellerio, 2007.

⁸⁸ Bruno Quaranta, "Il correttore non ne può più di romanzetti", Tuttolibri, 6/10/2007.

Se la cifra per conoscere l'importanza di un'opera è la sua diffusione, la letteratura americana negli ultimi dieci anni ha prodotto ancora alcuni testi metanarrativi che hanno riscosso grande successo. Un autore, oggi sessantenne, è considerato l'erede di quella tradizione metanarrativa degli anni Settanta, anche se la ha rielaborata con piglio del tutto individuale; questo autore è Paul Auster e la sua produzione è in parecchi casi avvicinata alle operazioni metanarrative fin qui analizzate. In questa ultima parte del lavoro si vuole fare anche cenno a due altri romanzi, pubblicati rispettivamente nel 1995 e nel 2001: *Wicked* di Gregory Maguire, e *The wind done gone*, di Alice Rendall perché entrambi questi romanzi appartengono al genere della riscrittura. Nel tentativo di trovare un filo conduttore che leghi queste, diversissime, ultime apparizioni di scrittura metanarrativa americana, ci si imbatte indubbiamente in alcuni fattori comuni.

Il primo, che accomuna Paul Auster a Gregory Maguire è il talento per la creazione di mondi fantastici; la loro visione del reale passa necessariamente attraverso la sua sovversione e trasposizione in un mondo parallelo di fiaba (a volte anche di incubo). Dobbiamo indubbiamente notare la tendenza di questi autori ad avvicinarsi al genere della letteratura per l'infanzia, da cui traggono lo spunto per creare un mondo che non è solo finzione ma è fuga. In questo modo la relazione tra la realtà e la fiction messa in campo dalla riflessione metanarrativa degli anni Settanta si tramuta in qualcosa d'altro; la realtà non è più indagata attraverso lo studio della struttura letteraria e dei mondi fittizi che essa può creare. Nei romanzi della fine del XX secolo, il conflitto tra realtà e finzione non viene risolto, e questa mancata risoluzione non deriva da un tentativo di capire andato a monte, deriva piuttosto dalla non volontà di capire un mondo ormai univocamente ritenuto inaccettabile. C'è comunque la critica a certi modi di vivere concepiti dall'Occidente, ma mai questa critica ha l'ambizione dello svelamento, essa viene lasciata spegnersi nel farsi del romanzo, soppiantata da quella realtà fittizia che si crea non sopra la realtà come se ne fosse lo specchio, ma al suo posto.

Un caso diverso è quello della riscrittura di *Gone with the wind* (2001) a opera di Alice Rendall: questa riscrittura è assai più simile a quelle presentate nel precedente capitolo, dato che si applica alla celebre storia di Scarlett O'Hara, raccontandola però dal punto di vista della sua sorellastra incolta e mulatta; un'operazione che ricorda subito quella della Ryhs e della riscrittura di *Jane Eyre*. La pubblicazione del libro della Rendall ha creato negli Stati Uniti un forte scandalo: quel che rende differente questa riscrittura dalle altre che sono state affrontate nel capitolo precedente è il modo in cui si applica la parodia. La sorellastra di Scarlett parla una lingua vernacolare, commette molti errori. Quella della Rendall non è quindi una chiara analisi sociale perpetrata in modo professorale e dall'alto, il romanzo della

Rendall è la semplice registrazione della storia da un diverso punto di vista, in cui viene accolta non solo una diversa visione del mondo ma anche la sua diversa rappresentazione, *in primis* esplicitata dall'utilizzo di una parola che sia anch'essa 'diversa'.

In conclusione si potrebbe dire che negli ultimi anni la letteratura ha perduto anche la certezza di poter, attraverso la mutazione della sua struttura, realizzare una copia intelleggibile della realtà. Quello che si nota in queste ultime opere è una minore attenzione allo sperimentalismo e il ritorno a una ritrovata piacevolezza del racconto, proprio perché questo è scollegato dalla necessità di dire la verità sul mondo. Una letteratura che persegue una via apparentemente più disimpegnata e sicuramente meno "professorale", ma che non rifiuta affatto di interpretare quello che le accade fuori. Il tutto però concepito senza percorsi impervi, concedendo al lettore la via del piacere piuttosto che quella del rovello. In questo modo forse non si può parlare di metanarrativa, ma piuttosto di un uso di alcune delle sue strutture, senza che questo rimandi alla sua ideologia.

3.1 Gregory Maguire, *Wicked: The life and times of the wicked witch of the west*.

Il romanzo ripresenta avvenimenti e personaggi del libro *The Wonderful Wizard of Oz* di Lyman Frank Baum scritto e pubblicato nel 1900 e del celebre di Victor Fleming film tratto dal libro nel 1939. Nella storia tradizionale si mettono in luce il nuovo racconto di Oz come un racconto sociale sulle condizioni del Kansas. Oz infatti è un ricco e prospero latifondista mentre il Kansas da cui proviene Dorothy è caratterizzato da difficoltà economiche e da un territorio impervio. Anche il romanzo di Maguire è un giudizio di natura politica, sociale ed economica sulla differenza tra il bene e il male. Il romanzo di Maguire comincia nel regno di Oz, pochi anni prima dell'arrivo di Dorothy. La storia racconta di Elphaba, l'incompresa ragazza verde che diventerà la famosa strega dell'Ovest. Il nome Elphaba, inventato da Maguire deriva dalle iniziali del nome dell'autore primigenio Lyman Frank Baum, L-F-B. Tutto comincia con la nascita di Elphaba, da una madre infelice e un padre straniero che seduce Melena, sua madre e le fa bere una pozione verde, da cui il colore della nascita. La bimba oltre al colore verde ha denti affilati e un'innata avversione per l'acqua. Alla fine della prima sezione del libro Melena dà a Elphaba una sorella, nata da una seconda relazione extraconiugale avuta con un vetraio itinerante chiamato Turtle Heart. La bimba si chiama Nessarose ed è rosea e normale che con la sua normalità relega Elphaba in una solitudine ancora più profonda. Seguono una serie di avvenimenti fantastici che conducono Elphaba e Nessarose a diventare, rispettivamente, la strega dell'Est e quella dell'Ovest. La vicenda si conclude rocambolescamente con la morte di Nessarose a causa di una tempesta scoppiata

proprio mentre nella sua casa era entrata una giovane bimba, proveniente dal Kansas, Dorothy con il suo cagnolino Toto. Dorothy, pur non avendo alcuna colpa, si scusa con Elphaba per la morte di Nessarose, questa, innervosita, le scaglia contro, ma inavvertitamente dà fuoco a se stessa. Dorothy cerca di salvarla lanciandole contro dell'acqua, ma è proprio questo che la uccide. Elphaba si trasforma in una bottiglietta di pozione verde che Dorothy porta al Mago di Oz che tanti anni prima l'aveva usata per sedurre la madre di Elphaba.

L'intento di questa riscrittura è molto simile a quello delle altre fin qui analizzate: si tratta di raccontare una storia nota dal punto di vista di un personaggio minore così da vedere la stessa storia in una prospettiva nuova. In questo caso la prospettiva è quella della malefica strega del nord che nel libro primigenio era il motivo di terrore più grande e il capro espiatorio della vicenda. In questo racconto invece la piccola Dorothy appare un personaggio goffo e quasi antipatico, mentre il lettore entra in contatto con le passioni e le emozioni di Elphaba e la sua vita da 'diversa'. Ma questa riscrittura ha anche una palese finalità educativa e non a caso è rivolta a giovani lettori: i temi dell'adulterio, della vita tra adolescenti, delle battaglie animaliste, della guerra sono trattati con la leggerezza di un racconto per bambini, dove le morti non sono mai autentiche. Gregory Maguire in un'intervista alla Cnn⁸⁹ ha dichiarato che il suo intento è utilizzare la modalità del racconto per l'infanzia per poter interrogarsi sul mondo, senza indulgere a una certa piacevolezza di lettura. Con il suo romanzo Maguire non solo si interroga ma fornisce anche delle attente risposte, di ordine etico, e fortemente condivisibili, sulla realtà della vita tra gli uomini. In questa sua finalità educatrice Maguire si discosta alquanto dagli scrittori di metanarrativa che lo hanno preceduto.

3.2 Alice Rendall, *The wind done gone*

The wind done Gone è il primo romanzo scritto e pubblicato nel 2001 da Alice Rendall. Reinterpreta un *best-seller* del Novecento: *Gone with the wind* di Margareth Mitchell del 1936. La trama ripercorre la storia della celebre Scarlett O'Hara la cui vita trascorse nel mezzo della Guerra civile Americana, ma tutto è raccontato dalla sorellastra minore di Scarlett, Cynara, una mulatta. Il titolo *The wind done gone* articola infatti un registro linguistico vernacolare, parlato dalla popolazione incolta, in inglese standard la locuzione sarebbe "The wind has gone". Il nome Cynara deriva dalla poesia di Ernest Dowson *Non sum qualis eram bonae sub regno Cynarae* da cui era tratto anche il titolo del romanzo originale

⁸⁹ Jacque Wilson, "'wiked' autor Gregory Maguire returns to Oz". In CNN, 4/11/2008, (URL) <http://edition.cnn.com/2008/SHOWBIZ/books/11/04/gregory.maguire> (pagina consultata il 17/11/2008).

Gone with the wind. Cynara chiama sua sorella "Other" e il marito "R". Other è innamorata di "Dreamy Gentleman" (Ashley Wilkes), nonostante lui sia già sposato con "Mealy-mouth" (Melanie Wilkes). La magnificenza della casa degli O'Hara, Tara, viene ridotta con il nome 'tata'.

Alla vigilia della pubblicazione del testo gli eredi di Margaret Mitchell perseguirono la Rendall e la sua casa editrice accusandola che il suo romanzo fosse troppo uguale a *Gone with the wind*. La Rendall fece scrivere sulla copertina del suo libro la frase "The Unauthorized Parody." E' infatti una parodia nel senso tecnico del termine: un lavoro che critica e commenta il lavoro precedente, a cui si riferisce. Questa precisione linguistica, che allontana il termine parodia dall'uso comune (che lo ha reso quasi un sinonimo di 'commedia') è una scelta interessante dell'autrice, che ha usato i diversi usi e registri linguistici delle diverse classi sociali per costruire la sua critica alla società.

Il 13 aprile del 2001 la Cnn⁹⁰ fece un servizio sulla questione raccontando di quanti scrittori americani si fossero schierati, nella causa legale, a favore della Rendall. Inaspettatamente appare chiaro che *Gone with the wind*, resta una delle leggende più care agli Stati Uniti d'America nonostante sia un'apologia del periodo schiavista. Gli scrittori e gli intellettuali invece dichiarano che era arrivato il momento che anche gli afro-americani raccontassero quella storia. Tutto si risolse con un intervento di *copyright*: il giudice decretò che troppe frasi in *The Wind Done Gone* sono simili o uguali al testo di Margaret Mitchell. L'unica soluzione per stampare il libro è quella di porre in calce al titolo la notazione che si trattava di un parodia.

3.3 La metanarrativa di Paul Auster

Paul Auster è spesso considerato uno degli autori di metanarrativa contemporanea sulla scena americana. Forse l'unico ad aver conservato quell'attitudine alla scrittura sperimentale negli anni in cui a spopolare era invece il minimalismo di origine carveriana. Paul Auster potrebbe essere definito uno specialista della comunicazione, dato che la sua attività si articola in moltissimi campi: dall'insegnamento universitario alla scrittura di fiction, dal teatro al romanzo, al cinema. Nato in una famiglia benestante ha seguito il classico *cursus honorum* degli intellettuali globalizzati, studiando prima alla Columbia University e trasferendosi poi a Parigi per studiare la letteratura europea e quella francese in particolare, su cui si esercita

⁹⁰ Cfr. Clare Davies, *Review: 'The Wind Done Gone' a mild breeze*. In *CCN*, 29/06/2001.

<http://edition.cnn.com/2001/SHOWBIZ/books/06/29/review.wind.done.gone/index.html> (pagina consultata il 20/11/2008).

come traduttore. Nato nel 1947, è quasi di una generazione successiva ai padri della metanarrativa americana (John Barth è nato nel 1930) e ha vissuto da studente universitario gli anni della contestazione sessantottina. I suoi primi tre romanzi, raccolti in *The New York Trilogy*, opere per cui divenne famoso e acclamato dalla critica sono pubblicati nel 1987, quindi oltre un decennio dopo gli anni centrali della produzione metanarrativa.

Proprio con la pubblicazione di *New York Trilogy* Auster viene etichettato come scrittore metanarrativo. Nella trilogia Auster infatti riutilizza gli elementi tipici del poliziesco *hardboiled* americano e alcuni aspetti salienti e tradizionali del lavoro di Edgar Allan Poe. Basti pensare il riferimento al celeberrimo mistero della stanza chiusa, riutilizzato nell'ultimo romanzo della trilogia dal titolo appunto *The locked room*. Il riutilizzo della tradizione del poliziesco è rivista in chiave ironica e inedita; il più delle volte il vero racconto poliziesco rappresenta solo il secondo livello narrativo di una storia che racconta di altre storie e di altri individui. *City of Glass*, il primo romanzo della trilogia, racconta di uno scrittore di romanzi che svolge anche l'attività di investigatore privato ma che impazzisce imbrogliato nei meandri di un caso su cui indaga. Nel romanzo sono presenti diversi Paul Auster: il primo è l'autore designato sulla copertina, un autore anonimo che fornisce i fatti raccontati nel romanzo; il secondo è lo scrittore personaggio del romanzo; il terzo è il *detective* sulla cui reale esistenza sorgono dei dubbi nella trama del romanzo.

Ghosts, la seconda storia della trilogia, narra di un investigatore privato dal nome Blue che indaga per conto del Mr. White sulla vita di Mr. Black. In realtà il signor White e il signor Black sono le due manifestazioni di una stessa persona: uno scrittore che racconta la storia del signor Blue, l'investigatore.

The Locked Room, il terzo e ultimo romanzo, racconta di uno scrittore che raccoglie gli scritti di un amico scomparso, li pubblica e si appropria della sua vita all'interno della sua famiglia. A questo punto egli scopre di avere il dono della creatività letteraria e di essere l'autore dell'intera trilogia di New York.

Paul Auster non pare risentire particolarmente di quel confronto con una società rivoluzionaria, e i suoi testi partecipano solo superficialmente al fermento della cultura dello smascheramento. Ancor più probabilmente Auster si trova in giovinezza a studiare la stagione americana metanarrativa e quindi per un insieme di fattori storici, politici, sociali e generazionali la percezione del fenomeno che ne ha è filtrata e sedimentata. Questo gli permette probabilmente di servirsene in modo diverso. I testi di Paul Auster adottano a volte una struttura metanarrativa che non ha il fine e l'onere di destrutturare la realtà, ma che serve piuttosto a un'analisi sempre più profonda del carattere dell'individuo. Se la metanarrativa

poneva nello scarto tra percezione della *fiction* e senso della realtà la cifra della sua esistenza, la metanarrativa di questi anni sembra rinunciare completamente alla denuncia della falsità, dell'ipocrisia con cui si rappresenta il mondo.

La difficoltà, l'astrusità della metanarrativa americana aveva sempre, nel suo retroterra, la certezza che la condizione dell'autore fosse privilegiata e gli consentisse una astrazione, seppur momentanea, dal sistema mondo; nell'ambito di quell'astrazione l'autore poteva dimostrare la falsità del mondo. In Paul Auster invece è l'individualità dell'autore a perdersi nel labirinto della struttura metanarrativa che prende vita autonoma e stringe la personalità del suo autore in una morsa a tratti insuperabile. Gli elementi presenti nella letteratura di Paul Auster sono due: la psicanalisi di Jacques Lacan e il trascendentalismo. Nello specifico quello che appare chiaramente in quasi tutti i suoi scritti è la presenza di una realtà alternativa al reale con aspetti magici e vagamente oscuri e la presenza di paure ricorrenti che possono considerarsi archetipiche. Gli scrittori protagonisti dei romanzi di Auster spesso cercano sé stessi attraverso il linguaggio. La condizione urbana, di chiusura entro mura e confini cittadini claustrofobici è l'altro aspetto delle sue opere. *Oracle Night*, un romanzo del 2004, racconta una particolare serie di eventi che porta uno scrittore nel pieno di un blocco creativo a trovare in un negozio cinese, di quelli zeppi di articoli di ogni tipo, alcuni taccuini in cui gli torna facile scrivere. Ma la scrittura sui quei particolari taccuini ha qualcosa di speciale: dal momento in cui il protagonista inventa la sua storia i piani narrativi si fondono e la realtà in cui vive l'autore comincia a prendere la fisionomia dei fatti inventati e scritti nel taccuino. La fusione è così profonda che il lettore rimane sovente spiazzato nella lettura e non capisce quando sta leggendo la storia primaria e quando invece è immerso in quella inventata dal protagonista. La commistione dei piani narrativi si interrompe bruscamente quando il protagonista, recatosi nel negozio cinese a comprare altri taccuini non ne trova più. Il racconto che stava scrivendo, era finito in un *cul de sac*, il suo autore si era chiuso in una stanza da cui non esisteva alcuna possibilità di uscire. Con l'esaurimento della scorta dei taccuini quel racconto viene lasciato cadere nel nulla da dove era venuto.

Un tale meccanismo narrativo è per certi versi antitetico a quello della metanarrativa della stagione d'oro americana. Nei romanzi di Auster si respira un'atmosfera più intima e, forse, più disperata riguardo al senso del mondo. Il suo lavoro si articola sempre sulle coincidenze (attribuite spesso a un ordine superiore come il fato) e il fallimento degli eroi, la negazione dell'*happy ending*.

Uno degli ultimi libri di Auster, *Travels in the scriptorium* del 2007, è emblematico perché pare voler essere una silloge dei suoi precedenti romanzi. Mr. Blank è prigioniero in una

stanza chiusa. Alcune persone vengono a trovarlo, sembra che lo conoscano bene, che facciano parte del suo passato, ma lui non ricorda nulla di loro, né della propria vita. Mr. Blank come Anna Blume, Sophie Fanshawe e John Trause sono tutti personaggi di passati romanzi dell'autore. Tra una visita e l'altra Mr Blank legge uno dei dattiloscritti che trova sul tavolo. Si tratta della storia di sapore fantapolitico di un uomo di nome Sigmund Graf, tenuto prigioniero in una cella nell'avamposto militare di Ultima e minacciato di morte per aver violato i confini della Confederazione ed essersi addentrato nei Territori Stranieri abitati dai Primitivi alla ricerca del rivoltoso (o spia?) Ernesto Land. Le avventurose vicende narrate nel dattiloscritto, opera di un certo John Trause, si intrecciano in un modo misterioso con quelle di Mr Blank. Tutti i suoi visitatori lo accusano di averli in passato inviati a compiere una non meglio specificata «missione estremamente pericolosa». Come molti dei romanzi metanarrativi, si assiste a questa insofferenza del personaggio nei confronti dell'autore; ma qui il discorso viene spinto oltre verso una riflessione sulla responsabilità morale dell'autore nei confronti di ciò che scrive. La fine di Mr. Black sarà quella di abbassarsi alla condizione di personaggio, eternamente serrato nella sua stanza chiusa.

4. La metanarrativa italiana contemporanea

La letteratura italiana negli anni Sessanta ha conosciuto anch'essa una sperimentazione narrativa che ha tratti prende la forma di discorso metaletterario. In Italia indubbiamente fecero buona scuola le teorie del surrealismo letterario che influenzarono autori importanti come Landolfi e lo stesso Arbasino. Entrambi questi autori produssero alcuni testi che possono essere archiviati nella schiera di libri di metanarrativa, anche se il più delle volte tale definizione la si deve a meccanismi ancora abbastanza tradizionali che difficilmente hanno a che fare con la rivoluzione e la decostruzione del *plot* messa in pratica in letteratura soprattutto negli Stati Uniti.

Tommaso Landolfi deve innanzi tutto essere ricordato per la sua devozione al potere salvifico della parola. Spesso i suoi racconti sono caratterizzati da frequenti apostrofi al lettore come se vedesse nel dialogo tra autore e lettore l'unico modo di consolidare quel senso che la parola conferisce alle cose che altrimenti, nell'isolamento dell'io poetico, resterebbe precario. Ma in queste apostrofi rimane rinchiuso tutto il gioco metaletterario sperimentato da quest'autore sempre in bilico tra fantastico e realtà.

Il ragazzo perduto, una delle prove di Arbasino più importanti e incisive, viene pubblicato per la prima volta nel 1959 da Feltrinelli come racconto lungo, quindi nel 1966 viene ripubblicato con il titolo definitivo, *Anonimo lombardo*. Si tratta di un romanzo epistolare ambientato nella

Milano miracolistica degli anni '50, in cui un intellettuale condivide con il lettore le ansie di un amore omosessuale, somministrate in parti uguali insieme alle riflessioni sulla poetica del romanzo che sta scrivendo, a metà tra la farsa e il trattato critico-letterario. La ricerca di Arbasino si svolge soprattutto intorno a una particolare sgradevolezza linguistica che può essere annoverata sotto la categoria dell'illeggibilità, fenomeno assai comune nella letteratura dei decenni centrali del XX secolo, e in qualche modo metanarrativa.

Il più volte ricordato Italo Calvino è lo scrittore a cui più proficuamente si può attribuire l'etichetta di metanarratore, ma i suoi riferimenti sono tutti extranazionali: tra questi è fondamentale la presenza nell'*Ou.li.po*, di cui lo scrittore fece parte dal 1973.

Grande collettore degli sforzi avanguardistici fu sicuramente il Gruppo 63 di cui fecero parte molti dei nomi italiani fin qui coinvolti: da Arbasino a Eco a Balestrini. Il gruppo influenzò non poco la vita letteraria nazionale, prevedendo forse, quell'ineludibile confronto con la vita e l'ideologia politica che caratterizzò molta della storia letteraria italiana da quel momento in poi.

Ma un'osservazione più facilmente servirà a dimostrare quale è lo stato degli studi sul settore in Italia: è esperienza comune che, qualora si faccia cenno a opere di tipo metanarrativo, il nome che più facilmente si ricorda quello (del non proprio contemporaneo) Luigi Pirandello.

Nella contemporaneità italiana, inconfutabilmente anti-progressista, la metanarrativa così come è stata raccontata fin qui avrebbe terreno assai poco fertile. In effetti quel che si deduce affrontando quei testi in italiano, che sono considerati i successori di *Sei personaggi in cerca d'autore* e, 50 anni dopo, di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si riscontra una vocazione assai poco rivoluzionaria, e una spiccata indole privata. Il concetto cardine di questi nuovi testi è ancor più estremo: esso si riscontra nella tendenza all'isolamento e alla vita all'interno dei propri sogni, divenuti addirittura manie, psicosi o comunque atteggiamenti di una privata soluzione al male di vivere, che ha come primo scopo una fuga dalla realtà, praticata con costanza e applicazione.

Qui si prendono in esame quattro romanzi che hanno fatto evocare ai recensori italiani la parola 'metaromanzo'. *La Mania per l'alfabeto* di Marco Candida uscito nel 2005; *Madrelingua*, romanzo in lingua italiana del brasiliano Julio Monteiro Martins, anch'esso nel 2005; *Fideg* di Paolo Colagrande, pubblicato nel 2007 come *Il correttore di Bozze* di Francesco Recami e *Fantasma Romani* di Luigi Malerba.

La cifra stilistica che sembra riunire questi romanzi è il *collage*. Chi più chi meno si avvicinano tutti a una revisione del modello di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dal

momento che sono tutti romanzi che assemblano versioni definitive o abbozzate di romanzi sul farsi. Queste parti assemblate a volte hanno la forma di semplici pagine di romanzo che il lettore è costretto a leggere a salti in una trama che è alla ricerca di qualcosa d'altro; in altri casi queste parti del *collage* sono piuttosto moderne: e-mail, sms, post-it. Una tendenza in qualche modo anticipata dal romanzo *Pura Vida* di Andrea De Carlo del 2001.

4.1 Marco Candida, *La mania per l'alfabeto*

E' un libro difficilmente classificabile in uno dei generi letterari a oggi conosciuti; si tratta di un accumulo di scritti, divisi tra brevi post-it, lettere, e-mail e racconti. Il protagonista è Michele Astrini, un quasi trentenne che lavora come precario in un'industria di conglomerati bituminosi da addetto alla qualità. Michele Astrini sogna di diventare uno scrittore e per "Il Libro" è capace di giocare tutta la sua vita: dal rapporto con Savemi, la sua ragazza, al suo posto di lavoro. Il mondo di Michele è quello di un paranoide⁹¹ con una monomania sulla scrittura. Il modo di scrivere di Michele è disordinato come la sua personalità: nella sua camera si accampano pile pericolanti di libri e tutto il pavimento è coperto da post-it colorati in cui appunta le sue idee. Dalle tasche di Michele cadono i medesimi post-it che sono lembi di storie a volte incompiute a volte grottesche. Il contenuto di questi post-it viene in seguito ricopiato in alcuni *files* salvati sul suo computer assieme a ogni altra produzione scritta di Michele. Il lieto fine c'è comunque: Michele riesce a ritornare insieme con la sua fidanzata Savemi, riesce a riavere il suo lavoro di addetto alla qualità e riesce addirittura a completare il suo libro. Ma quel libro che Michele ha rincorso per tutta la sua giovinezza non è un resoconto sintetico dei pensieri catalogati sui post-it, ma semplicemente un elenco che, post-it dopo post-it, sciorina in trecento pagine la sua vita. Il genere di questo libro è alquanto difficile da catalogare: sicuramente vi si legge tra le righe un romanzo di formazione, tradizionale anche se portato avanti a singhiozzo tra una storia e l'altra. A un secondo livello narrativo si situano le storie inventate da Michele, che sono però strettamente connesse ciascuna con un aspetto particolare della sua esistenza: dall'infanzia, al rapporto con la madre, dal rapporto con il capo al lavoro a quello con la fidanzata Savemi. Il moltiplicarsi e il fondersi di diversi piani narrativi comporta una struttura che ha portato il recensore di Tuttolibri, a indicare in quest'opera un moderno metaromanzo.

In realtà assai raramente nella lettera del testo si colgono osservazioni o riflessioni che facciano pensare alle operazioni metanarrative dei decenni precedenti. Vero è che in tutto il

⁹¹Cfr. Angela Spadafora, *Esperimento: analisi del caso Michele Astrini*, [vibrisebollettino.it](http://www.vibrisebollettino.it), 26/4/2007
http://www.vibrisebollettino.net/marcocandida/archives/2007/04/esperimento_ana.html (pagina consultata il 30/10/2008).

libro si sviluppa, seppur relegata tra le righe, una riflessione sul far letteratura e forse sul sistema dei generi letterari. Le storie che racconta Michele alternano uno stile asciutto e neo minimalista (di cui sia Marco Candida che Giulio Mozzi, suo *talent scout*, sono seguaci) a uno stile fantastico e vagamente *horror*. Per Michele Astrini le parole sono tutto nella vita, tanto che, una delle idee più interessanti del libro è quella di catalogare le persone a seconda delle parole che proferiscono che Michele materializza sottoforma di oggetti: chiodi, ferri da stiro, pentole oppure miele, brillanti, stoffe preziose.

4.2 Julio Monteiro Martins, *Madrelingua*

In parte simile al percorso di Michele Astrini è quello di Manè, il protagonista di *Madrelingua*, romanzo del 2005 di Monteiro Martins. Lo scrittore è brasiliano ma scrive in italiano. Il suo romanzo è fatto di lacerti, dialoghi e racconti tratti dalla vita quotidiana di Manè e di altri due personaggi: l'amico Salvo Rizzo e la sua fidanzata brasiliana Mercedes. Tutto è intervallato dalle riflessioni di Manè sulla scrittura e sulla vita. Il tratto caratteristico di questo romanzo è la sua componente politica. Dopo la vittoria del "cavaliere del bel paese", mai veramente nominato a chiare lettere, la vita del terzetto si sgretola per la decisione di Salvo di trasferirsi in Brasile. A questo punto terribili storie di violenza e *niños de rua* si alternano alle parti del romanzo ancora ambientate in Italia, a casa del più remissivo Manè che vive la sua vita tra le gioie della cucina fiorentina e quelle della sua amante toscana. Il libro resta incompiuto in quest'atmosfera languida e isolata in cui si confina il suo protagonista.

Questo romanzo è dotato di una *verve* satirica e polemica che lo avvicina molto alla metanarrativa americana degli anni Settanta. Qui è ben presente un concetto di svelamento applicato alla realtà, e questo svelamento si attua proprio attraverso la struttura. Lo snocciolare brani della cruda realtà delle strade brasiliane, e della realtà meno cruda, ma comunque foriera di insofferenza, che si respira in Italia viene inframmezzato da episodi di vita privata. La voglia di fuga unita alla necessità di una presa di posizione 'contro', rendono l'atmosfera di questo libro molto politicamente impegnata nonostante il fatto che i suoi protagonisti cerchino una vita ai margini, lontano da una realtà che li infastidisce.

4.3 Paolo Colagrande, *Fideg*

Fideg è il primo romanzo di Paolo Colagrande, giovane scrittore della schiera degli 'scrittori emiliani' capitanati dal celeberrimo Paolo Nori che firma anche l'introduzione a questo romanzo per i tipi della Alet. Secondo Paolo Nori la cifra di questo romanzo sta appunto nelle

sue continue divagazioni. Tutto il racconto infatti è la riscrittura dell'opera «sugli eroi da Garibaldi ai giorni nostri» che è andata perduta perché dimenticata nel bagagliaio della PuntoVan del cognato dell'autore e quindi mandata al macero dagli addetti dell'autolavaggio in cui la suddetta PuntoVan era stata portata. Neride Bisi ricomincia quindi un'operazione di riscrittura mnemonica dell'opera perduta, che deve però fare i conti con la memoria precaria del suo autore e delle evoluzioni che prende la trama sotto l'influenza delle vicende quotidiane capitate al suo autore. «Fideg, se è bastarda la memoria», dice Neride Bisi nell'attacco del suo romanzo. Ma non solo la memoria, come si diceva, interviene a sommuovere la trama; anche una scoperta, quel Garibaldi che gli abitanti di Boscoré di Castelnuovo avevano raccontato a Neride, altro non è che uno sconosciuto avventuriero che si spaccia per eroe e che nella vita finisce a far da comparsa ai matrimoni di paese. La storia sugli eroi prende quindi la piega dell'antierismo, assolutamente più vicino alle vicende di Neride. Quel che è ancora più interessante del romanzo è che quel che il lettore legge altro non è che il romanzo che va costruendosi e in quel romanzo è presente non solo la trama, e la vita del suo autore, ma è contenuta anche la sua vicenda editoriale, ovviamente disastrosa. *Fideg* fa a meno di una storia comunemente intesa, nel senso di una narrazione che tenga in conto unità di spazio o luogo, eventi riconoscibili come tali e intreccio. La sua indole metanarrativa si applica innanzi tutto nell'operazione di riscrittura di un'opera che non aveva mai visto la luce, operazione indubbiamente grottesca che ha sicuramente a che fare con la moderna idea di simulacro.

Inoltre la lettura diventa la lettura del processo, dei lavori in corso dell'opera, ma in un modo sardonico irriverente, nel pieno stile di una metanarrativa matura.

Bersaglio del romanzo è soprattutto (ma non solo) la società letteraria. Si va da Umberto Eco a Sandro Veronesi; dalla narratologia alla linguistica; dai consulenti editoriali alle scuole di scrittura; dall'università agli editori; dai caporedattori alla Mina opinionista culturale; dall'ermeneutica a Wittgenstein; da Kundera alle riviste letterarie (se ne ipotizza una dal nome "La tubatura" con le conseguenti e irriverenti riflessioni «scatologiche» di Bisi, imprudentemente invitato alla cena degli aspiranti fondatori).

4.4 Francesco Recami, *Il correttore di Bozze*

Questo recentissimo romanzo pubblicato da Sellerio, la casa editrice di Camilleri, si schiera apertamente contro il genere del poliziesco. Si è visto che uno dei generi che più facilmente offrono il la a operazioni di tipo metanarrativo è proprio il poliziesco. Questa particolare corrispondenza è dovuta al fatto che nel poliziesco c'è un evidente coinvolgimento del lettore

nella trama. Il poliziesco tuttavia negli ultimi anni ha completamente invaso la produzione della *fiction* di massa, dal libro stampato alla sceneggiatura per la televisione. Questo successo è uno dei bersagli polemici di questo libro di Francesco Recami, classe 1953, giornalista e scrittore.

Il romanzo narra della monotona vita di un intransigente correttore di bozze con molta esperienza e un lavoro sottopagato e ancor più atrocemente sottostimato. La vicenda comincia quando la casa editrice per cui lavora gli consegna da correggere la bozza di un romanzo *noir*, scritto con indubbia sciattezza, che racconta la storia di una signora più che cinquantenne adescata in un supermercato da un giovane *gigolo* e trascinata poi in una vicenda di mistero e di sangue. Tale inasprirsi della vicenda coinvolge però anche il correttore di bozze, chiaramente minacciato dall'autore del libro per alcune correzioni “di troppo” che egli aveva apportato al suo testo.

Il correttore di bozze è innanzi tutto un'analisi spregiudicata e arrabbiata della visione dell'autore al giorno d'oggi. Il correttore di bozze protagonista del racconto rimpiange le vecchie bozze prodotte dalla tipografia in cui ogni errore era da attribuire al tipografo mentre l'autore rimaneva intoccabile in quell'aurea semi divina che gli conferiva la letteratura. Ora invece con l'utilizzo del computer, del correttore ortografico automatico e soprattutto della possibilità di scrivere velocemente e di copiare altrettanto velocemente testi prodotti da altri, magari altrettanto sciatti, le bozze sono un susseguirsi di refusi che diventano sempre più insopportabili agli occhi del correttore, che sbotta in un atteggiamento censore, anche sapendo di non poterselo permettere.

Una dimostrazione della negatività racchiusa nel romanzo moderno e un richiamo ai vecchi valori sono celati dietro l'opera di Recami che si contraddistingue per un netto rifiuto della struttura moderna del racconto. Eppure, dentro quella stessa scrittura, non senza una qualche ambiguità, quel correttore di bozze rimane invischiato, non solo perché lui stesso entra a far parte di quel sistema di minacce e violenze, ma anche perché il racconto di Recami è costruito con l'alternanza tra le pagine del libro che il correttore sta correggendo e le pagine in cui quel correttore racconta di sé. La struttura fa l'eco a quella del Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma in questo testo il lettore è sostituito dalla figura di questo correttore, il che gli toglie parte della fascinazione e gli conferisce piuttosto un'atmosfera di chiusura e rifiuto. A differenza del lettore di Calvino, questo lettore tenta di allontanarsi il più possibile dal testo e non si sognerebbe mai di imbarcarsi nella ricerca. Tutto sommato l'opera di Recami diventa claustrofobica per il lettore proprio nel momento in cui preferisce la normalità all'eccezione, il passato al futuro, la scansione del tempo abituale piuttosto che la

sorpresa. Con questo libro la *vis* rivoluzionaria della metanarrativa sembra completamente esaurita in favore di un tranquillo e reazionario ritorno a un testo ‘come si deve’.

4.5 Luigi Malerba, *Fantasmî romani*, 2006

Malerba non è un giovane scrittore come i precedenti citati in questo capitolo, è salito alla ribalta per la partecipazione al Gruppo '63, ed in seguito a quella esperienza ha mantenuto un rapporto costante con gli sperimentalismi più avanzati della letteratura occidentale, pubblicando con costanza.

Il suo ultimo romanzo, *Fantasmî romani*, dimostra la familiarità dell'autore con le principali tematiche del Postmoderno, ma anche con le tecniche di metanarrativa e in particolare con l'intertestualità e con la riflessione sul rapporto tra autore e personaggi.

Fantasmî romani rimane comunque un romanzo leggero, divertente, quasi commerciale: quello che gli americani chiamano *page turner*, non condivide cioè con molta della metanarrativa qui analizzata il criterio dell'illeggibilità. Buona parte del divertimento sta nell'ingegnosa struttura del romanzo costruito come un accanita partita di botta e risposta tra Clarissa e Giano.

Il romanzo di Malerba è la storia di un coppia borghese in una Roma borghese, ben descritta nella sua tipografia dei quartieri intorno a Piazza Navona. La storia mette a fuoco un matrimonio in crisi che si regge su menzogne, tradimenti, gelosie, e ipocrisie tutti elementi necessari per ciò che Clarissa definisce: «una manutenzione del matrimonio»⁹². Il romanzo procede a due voci che si alternano in capitoli brevi. Il punto di vista, in prima persona, è quello del personaggio-narratore Clarissa e del narratore Giano, il quale si dimostra essere un narratore a volte inattendibile in quanto spesso egli nega ciò che ha scritto poco prima. Clarissa e Giano adottano la tecnica del monologo esteriore, come ci spiega Clarissa⁹³, la quale è sempre pronta, quanto Giano, a commentare e riflettere sulla scrittura, sull'economia del romanzo, sulla pazienza del lettore, sulla trama del romanzo che stiamo leggendo e sulle strategie narrative dei mondi possibili.

L'intenzione metanarrativa è sottolineata tra l'altro, attraverso l'intero romanzo, da richiami, sia da parte di Giano che da parte di Clarissa, alla loro lettura del Don Chisciotte (un ovvio elogio di Malerba al primo grande modello della metanarrativa). E mentre Giano

⁹² Luigi Malerba, *Fantasmî romani*, Milano, Mondadori, 2006, p.11.

⁹³ Luigi Malerba, *Fantasmî romani*, p. 210.

confessa apertamente: «Mi piacerebbe scrivere come Cervantes»⁹⁴, Clarissa si chiede almeno tre volte: «E Dulcinea, cosa dice Dulcinea?»⁹⁵.

Dentro alla trama principale incontriamo una metalessi costituita dal romanzo che Giano sta scrivendo e che duplica la vita di Giano e Clarissa e dei rispettivi amanti, con qualche variazione, approntata da Giano per vendicarsi dell'amante di sua moglie.

Il romanzo è ricco anche di rimandi intratestuali ad altre opere di Malerba, in particolare al romanzo *Itaca per sempre* (1997), riscrittura malerbiana dell'incontro tra Penelope ed Ulisse alla fine dell'Odissea. Clarissa dal canto suo ci tiene e a dichiarare che la tecnica del monologo esteriore era stata già adottata qualche anno fa da uno scrittore italiano che ha riscritto in quel modo con successo l'incontro di Penelope e Ulisse dopo il ritorno a Itaca dell'eroe omerico⁹⁶. In quel caso si trattava di un duello d'amore fra i due protagonisti, Ulisse e Penelope, mentre in questo libro si mettono allo scoperto i tradimenti senza gloria di due professionisti e delle relative mogli e amanti. Questa affermazione di Clarissa si configura anche come *mise en abyme*, raccontando in parte la trama del romanzo nel romanzo che sta scrivendo Giano.

La tematica principale dell'opera resta però il rapporto di forza che si istituisce tra autore e personaggio: cosa succede quando un personaggio è conscio di cosa sta scrivendo l'autore su di lui? Come agisce l'autore una volta che scopre che il personaggio è conscio di essere in balia dei suoi capricci? Giano infatti confessa apertamente: «Il romanzo mi dava un senso di potere quasi di onnipotenza»⁹⁷.

Il romanzo di Malerba risulta quindi particolarmente complesso (molti richiami anche alla situazione geopolitica contemporanea e l'attenzione alla pop culture ne fanno un romanzo postmoderno) ma la sua struttura e le sue tematiche principali potrebbero essere prese a paradigma della narrativa sperimentale italiana. In questo caso infatti, pur conoscendo e applicando le tecniche sperimentali più avanzate in campo letterario la piacevolezza della lettura viene preservata e la riflessione si esercita sempre su temi di natura teorica, su una struttura diegetica complessa ma comprensibile. Le forme di sperimentalismo clamoroso e fortemente indigesto, che pure appartengono alla storia italiana (il Gruppo 63 ad esempio) non sembrano attecchire nemmeno tra quegli scrittori che aderirono a quelle avanguardie. Il risultato che ne deriva è una letteratura a più livelli di fruizione, che può essere di nicchia ma che potrà facilmente interessare anche il lettore meno consapevole degli strumenti narrativi.

⁹⁴ Luigi Malerba, *Fantasmî romani*, p. 219.

⁹⁵ Luigi Malerba, *Fantasmî romani*, pp. 152, 202, 221.

⁹⁶ Luigi Malerba, *Fantasmî romani*, p. 136.

⁹⁷ Luigi Malerba, *Fantasmî romani*, p. 183

Questa sembra essere una delle infinite lezioni dei due grandi scrittori (gli unici a godere di fama internazionale) del secondo Novecento italiano che rispondono al nome di Italo Calvino e Umberto Eco.

Bibliografia

TESTI SAGGISTICI

Andrewski Gene e Mitchell Julian, "Lawrence Durrell: The Art of Fiction No. 23 (interview)", The Paris Review, 23/4/1959, ristampata il 1/7/2006, pp. 26-27.

Assan Ihab, *Post modernism: a paracritical bibliography*, New literary history, vol. 3, n.1 (autunno), 1971, pp. 5 -30.

Bacchilega Cristina, *Narrativa postmoderna in America testi e contesti*, Roma, La goliardica, 1986.

Bachtin Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

Bachtin Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.

Barenghi Mario, *L'autorità dell'autore*, Milano, Unicopli, 2000.

Barth John, *The literature of exhaustion and the Literature of replenishment*, Northridge, Lord John, 1982.

Barthes Roland, «La mort de l'auteur », Manteia, V, 1968.

Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Parigi, Seuil, 1993.

Barthes Roland, *S/Z*, Parigi, Seuil 1976.

Bataille George, *Le labyrinthe*, Parigi, Gallimard, 1970.

Baudrillard Jean, *Simulacre et Simulation*, Parigi, Galilée, 1981.

Beckett Samuel, "Dante... Bruno. Vico...Joyce", in *I can't go on, i'll go on* (a cura di Richard Sever), New York, Grove Press, 1976.

Benedetti Carla, *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Bertoni Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Binni Francesco, *John Barth e il romanzo di società*, Studi americani, 12, 1966, pp. 277 – 300.

Cagliero Roberto, "Li chiamavano romanzi senza anima", Il Manifesto, 15/02/2002.

Caravetta Peter, Spredicato Paolo, *Post moderno e letteratura*, Milano, Bompiani, 1984.

Carpenter Don, "A Book for Losers", San Francisco Sunday Examiner & Chronicle, 46, 15/10/1967, p. 39.

Cesarani Remo, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

Christensen Inger, *The meaning of metafiction. A critical Study of Selected Novels by Nabokov, Barth and Beckett*, Oslo, Universitetsforlaget, 1981.

Clayton John, "Richard Brautigan: The Politics of Woodstock", New American Review, New York, Simon and Schuster, 11, 1971, pp. 56-68.

Cohn Dorrit, "Métalepse et mise en abyme", Vox Poetica, febbraio 2003 (URL): <http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm> (pagina consultata il 24 maggio 2008).

Cohn Dorrit, *Le propre de la fiction*, Parigi, Seuil, 2001.

Coover Robert, "The end of books?", New York Times, 02/08/1992 .

Currie Mark, *Metafiction*, New York, Longman, 1995.

Dallembach Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Parigi, Seuil, 1977.

Davies Clare, "'The Wind Done Gone' a mild breeze", CCN, 29/06/2001. (URL) <http://edition.cnn.com/2001/SHOWBIZ/books/06/29/review.wind.done.gone/index.html> (sito consultato il 20/11/2008).

Duval Smith Peter, "Vladimir Nabokov on his life and work", London, The Listener, 22/11/1962, pp. 856–858. L'articolo è stato ristampato con il titolo «What Vladimir Nabokov thinks of his work, his life», New York, Vogue, 1/3/1963, pp. 152–155.

Eco Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1997.

Eco Umberto, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2001.

Federmann Raymond, *Surfiction*, Marsiglia, Le mot e le reste, 2006.

Foucault Michel, *Dits et Écrits*, Parigi, Gallimard, 1994.

Gass William H., "Look at Me, Look at Me, Look at Me Now, Says This Sparkling, Teasing Prose" New York Times, 19/10/1969. (URL) www.nytimes.com (pagina consultata il 24/09/2008).

Genette Gérard, *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972.

Genette Gérard, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Parigi, Seuil, 2004.

Genette Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Parigi, Seuil, 1982.

Gerard Joseph, *John Barth*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1970.

Gignoux Anne-Claire, "De l'intertextualité à l'écriture", Cahiers de Narratologie, (URL) <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=329> (pagina consultata il 7/5/2008).

Grosser Herman, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.

Heckard Margareth, "Robert Coover metafiction and freedom", Twentieth century literature, vol. 22, n. 2, Maggio 1976, pp. 210 – 227.

Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

Hutcheon Linda, *Narcissistic Narrative: the metafictional Paradox*, London, Routledge, 2001.

Hutcheon Linda, *The politics of postmodernism*, New York, Routledge, 1989.

Izzo Donatella, *Il racconto allo specchio: mise en abyme e tradizione*, Roma, Nuova Arnica, 1990.

Komar Kathleen, "Literary Memory & Technological Narrative: Comparative Literature as a living Patchwork Girl," per il convegno internazionale di letterature comparate "It Started in Venice: Fifty Years of ICLA", Venezia, 25-30 Settembre, 2005.

Kristeva Julia, *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*, Parigi, Seuil, 1969

Lancelin Aude, "Baudrillard decodes Matrix", Le nouvel observateur, n. 2015 (URL): <http://www.nouvelobs.com/dossiers/p2015/a201937.html> (pagina consultata il 24/5/2008).

Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", Poétique, n. 27, 1976 (numero speciale dedicato all'interestualità).

Lehmann Hauptnel Cristopher, "The world according to Garp", New York Times, 13/4/1978 (URL) www.nytimes.com (pagina consultata il 17/10/2008).

Lindskoog Kathryn, "Ungit and Orual: Facts, Mysteries, and Epiphanies", The New York C. S. lewis society bulletin, Agosto 2000.

Lodge David, *The modes of modern writing: methaphor, metonymy and tipology of modern literature*, London, Edward Arnold, 1977.

Lotman Yuri M., "The text within the text", PMLA, vol. 109, n. 3, Maggio 1994.

Malina Debra, *Breaking the Frame : Metalepsis and Construction of the Subject*, Ohio, Columbus, 2002.

Melloni Giorgio, "L'Hypertext Hotel di Robert Coover", Bollettino 900, n. 4-5, Maggio 1996.

Mizzau Marina, "Il Metaromanzo", Il Verri, 26 febbraio 1969, p 95-97.

Mortara Garavelli Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.

Mussarra- Schröder Ulla, *Il labirinto e la rete: percorsi moderni e postmoderni dell'opera di Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.

Nicol Bran, *Postmodernism and the contemporary novel: a reader*, Edimbourg university press, 2002.

Ommundsen Wenche, *Metafiction? Reflexivity in contemporary text*, Melbourne U.P., 1993.

Ou.li.po., *Atlas de littérature potentielle*, Parigi, Gallimard, 1988.

Ou.li.po., *La Littérature potentielle : créations, re-crétions, récrétions*, Parigi, Gallimard, 1973.

Ou.li.po., *Oulipo: La letteratura potenziale*, (a cura di Ruggiero Campagnoli e Yves Hersant), Bologna, Clueb, 1985.

Patrizi Giorgio, *Prose contro il romanzo: antiromanzi e matanarrativa nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori, 1966.

Perniola Mario, *Il Metaromanzo*, Milano, Silva, 1967.

Perniola Mauro, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980.

Pierre John, "La métalepse. De la figure à la fiction (entretien avec Gérard Genette)", Vox Poetica. (URL): <http://www.vox-poetica.org/entretiens/genette.html> (Pagina consultata il 23/05/2008).

Plumley William, "An interview with John Barth", Chicago Review, 1994, vol. 40, p. 6.

Prince Gerald, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003.

Quaranta Bruno, "Il correttore non ne può più di romanzetti", Tuttolibri, 6/10/2007.

R. Edwards Thomas, "A Novel of Correspondences", New York Times book's review, 30/09/1979. (URL) www.nyorktimes.com (pagina consultata il 8/10/2008).

Ricardou Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Parigi, Seuil, 1971.

Riffaterre Michaël, "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", Revue d'esthétique, n.1-2, 1979.

Riffaterre Michaël, *La production du texte*, Parigi, Seuil, 1979.

Robbe - Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Parigi, Seuil, 1963.

Robbe - Grillet Alain, *Problèmes du Nouveau Roman*, Parigi, Seuil, 1967.

Sarraute Natalie, *L'ère du supçon*, Parigi, Gallimard, 1957.

Sartre Jean-Paul, "Qu'est-ce que la littérature?" Parigi, Gallimard, 1964

Scholes Robert, *Fabulation and Metafiction*, Chicago, University of Illinois Press, 1979.

Sloboda Nicholas, «Heteroglossia and collage: Donald Barthelme's 'Snow White.'», Mosaic (Winnipeg), vol. 30, n. 4, Dicembre 1997, p.109.

Spadafora Angela, “Esperimento: analisi del caso Michele Astrini”, vibrissbollettino.it, 26/4/2007 (URL): http://www.vibrissbollettino.net/marcocandida/archives/2007/04/esperimento_ana.html (pagina consultata il 30/10/2008).

Splendore Paola, *Il ritorno del narratore*, Pratiche, Parma, 1991

Todorov Tzvetan, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2007.

Turi Nicola, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2007.

Wagner Frank, “Glissements et déphasages : Note sur la métalepse narrative”, Poétique, 130, aprile 2002.

Waugh Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Methuen, 1984.

Wilson Daniel, “Readers in texts”, PMLA, vol. 96, n. 5, ottobre 1981, pp. 848-863.

Wilson Jacque, “‘Wiked’ autor Gregory Maguire returns to Oz”, CNN, 4/11/2008, (URL): <http://edition.cnn.com/2008/SHOWBIZ/books/11/04/gregory.maguire> (pagina consultata il 17/11/2008).

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1998.

TESTI NARRATIVI⁹⁸

- Abish Walter, *Alphabetical Africa*, New York, New Directions, 1956.
- Arbasino Alberto, *Anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Auster Paul, *City of Glass*, New York, Sun & Moon Press, 1985.
- Ghosts*, New York, Sun & Moon Press, 1986.
- The Locked Room*, New York, Sun & Moon Press, 1986.
- Oracle night*, New York, Henry Holt, 2003.
- Travels in the scriptorium*, New York, Henry Holt, 2003.
- Balestrini Nanni, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Barth John, *Chimera*, New York, Random House, 1972.
- Lost in the funhouse*, New York, Doubleday, 1968.
- The sot weed factor*, New York, Doubleday, 1960.
- La casa dell'allegria*, Milano, Rizzoli, 1974.
- The floating opera*, New York, Doubleday, 1955.
- L'opera galleggiante*, Roma, Minimum Fax, 2003.
- Barthelme Donald, *Snow White*, New York, Atheneum, 1967.
- Brautigan Richard, *Watermelon Sugar*, San Francisco, Four Seasons Foundation, 1967.
- Trout fishing in America*, San Francisco, Four Seasons Foundation, 1968.
- Bontempelli Massimo, *Opere scelte* (a cura di Luigi Baldacci), Milano, Mondadori, 1978.
- Borges Jorge Luis, *Tutte le opere*, (a cura di Domenico Porzio), Milano, Mondadori, 2005.
- Burroughs William S. *Naked Lunch*, New York, Grove Press, 1959.
- Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1994.
- Candida Marco, *La mania per l'alfabeto*, Milano, Sironi, 2007.

⁹⁸ La bibliografia de

ia stato citato il testo.

- Coetzee J. M., *Foe*, New York, Penguin, 1986.
- Colagrande Paolo, *Fideg*, Padova, Alet, 2007.
- Coover Robert, *“The babysitter”*, New York, Dutton, 1969 .
“Spanking the Maid”, New York, Grove Press, 1982.
- Cortazar Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963.
Il gioco del mondo, Torino, Einaudi, 2002.
- De Unamuno Miguel, *Niebla*, Madrid, Clásicos Castalia, 1931.
Nebbia, Roma, Fazi, 2003.
- Durrell Lawrence, *The Alexandria quartet*, New York, Panguins, 1957 – 1960.
- Eco Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984.
- Ende Michael, *Die unendliche Geschichte*, K. Thienemanns Verlag, Stoccarda, 1979.
- Federman Raymond, *Take it or leave it*, New York, The Fiction Collective, 1976.
- Fowles John, *The french lieutenant’s woman*, London, Jonathan Cape Ltd, 1969 .
La donna del tenente francese, Milano, Mondadori, 2007.
Mantissa, London, Little Borwn and company, 1981.
- Gardner John, *Grendel*, New York, Vintage Books, 1971.
October light, New York, Alfred A. Knopf, 1976.
- Irving John, *The word according to Garp*, New York, The Ballantine, 1979
- Johnson Bryan Stanley, *The Unfortunates – a novel in a box*, 1969.
- Lessing Doris, *The golden Notebook*, New York, Simon and Schuster, 1962.
- Lewis C.S. *Till we have faces: a myth retold*, New York, Hardcourt, 1956.
- Maguire Gregory, *Wiked, The life and times of the wicked witch of the west*, New York, HarperCollins, 2000.
- Malerba Luigi, *Fantasmì romani*, Milano, Mondadori, 2006.
- Martins Julio Monteiro, *Madrelingua*, Nardò (Lecce), Besa, 2005.
- Nabokov Vladimi

Pirandello Luigi, *Novelle per un anno* (a cura di Mario Costanzo), Milano, Mondadori, 1990.

Maschere Nude (a cura di Silvio D'Amico), Milano, Mondadori, 2004.

Recami Francesco, *Il correttore di bozze*, Palermo, Sellerio, 2007.

Rendall Alice, *The wind done gone*, New York, Houghton Mifflin, 2001.

Rhys Jean, *Wide Sagasso Sea*, New York, Norton, 1966.

Robbe-Grillet Alain, *La jalousie*, Parigi, Editions de Minuit, 1957.

La gelosia, Torino, Einaudi, 1998.

Robbins Thomas, *Even cowgirls get the blues*, London, Bentam Books, 1974.

Il nuovo sesso: Cowgirls, Milano, Baldini&Castoldi, 1994.

Vonnegut Kurt, *Slaughterhouse-Five*, New York, Delacorte Press, 1969.

Mattatoio n. 5, Milano, Mondadori, 1997.

Breakfast of champions, New York, Delacorte Press, 1973.

La colazione dei Campioni, Milano, Rizzoli, 1974.

Wallace David Foster, *Westward the course of empire takes its way*, New York, W. W. Norton & Company, 1989.

Verso occidente l'impero dirige il suo corso, Roma, Minimum Fax, 2001.