

**LORENZO TINTI**

**ASPETTI DEL METALETTERARIO**

Nel  
rapporto  
fondamentale  
con  
se  
stessi  
gli  
esseri  
umani  
sono  
prevalentemente  
dei  
narratori  
[...];  
amano  
il  
succedersi  
ordinato  
dei  
fatti  
perché  
assomiglia  
ad  
una  
necessità,  
e  
l'impressione  
che  
la  
loro  
vita  
abbia  
un  
"corso"  
li  
fa  
sentire  
come  
protetti  
in  
mezzo  
al  
caos.

Robert Musil

Quello di “metaletterario” è un concetto critico abbastanza recente, dato che (come gli analoghi “metateatrale”, “metapoetico” e “metafilmico”) deriva dall’espressione “metalinguistico”, a sua volta introdotta a metà degli anni ’30 dai teorici che si muovevano tra la Scuola logica polacca (Alfred Tarski) e il Circolo di Vienna (Rudolf Carnap), e recepita poi dal movimento strutturalista (Roman Jakobson). Giusta la sua etimologia, la nozione evidentemente rimanda a un tipo di letteratura che assume se stessa come oggetto della propria riflessione, quindi a una letteratura autoreferenziale. Ovvero, in un testo letterario si ha una funzione metaletteraria ogniqualvolta l’autore, anziché raccontarci qualcosa attraverso la scrittura, trasforma quest’ultima da mezzo a fine e si preoccupa di interrogarne le dinamiche più o meno profonde.

Stando alla teoria jakobsoniana delle funzioni linguistiche, se è vero che in un processo comunicativo orale esiste una funzione metalinguistica quando «il discorso è centrato sul codice»<sup>[1]</sup> (della lingua), allora in un processo comunicativo scritto esisterà una funzione metatestuale quando la scrittura è centrata sul proprio codice, ovvero sulle peculiarità strutturali del testo scritto. Se poi il testo suddetto non persegue finalità pragmatico-sociali ma letterarie, la funzione metatestuale può a buon diritto essere definita metaletteraria. Il che – come precedentemente affermato – avviene allorché un testo letterario usa il messaggio di cui è vettore non per scopi narrativi o introspettivi, bensì per interrogare se stesso, per dar conto dei propri metodi, dei propri fini e dei propri principi o, al limite, per porre la questione della propria ovvietà.

Cominciamo, dunque, la nostra investigazione, chiedendoci anzitutto dove e quando sia maggiormente probabile imbattersi in testi metaletterari (o in porzioni di testo metaletterarie) e, nel tentativo di fornire una risposta a tale interrogativo, sforziamoci

di fissare alcune *norme generali*, che abbiano se non altro una funzione di primo orientamento.

1) *Il metaletterario pare estrinsecarsi, ovvero trovare attuazione, secondo tre gradi in progressione di autoconsapevolezza; detto altrimenti: esso sembra realizzarsi secondo una gerarchia ternaria di crescente confidenza con le proprie stesse leggi.*

- Al grado più basso – come insegnava qualche anno fa l'insigne estetologo Luciano Anceschi<sup>[2]</sup> – il metaletterario si manifesta come semplice e diretto consiglio di buona scrittura all'interno di un'opera letteraria, cioè come condivisione tra l'autore e il lettore di elementi di tecnica scrittoria, di conoscenze pragmatiche, maturate dal primo per esperienza diretta e avallate dalla sua autorevolezza. Si tratta, insomma, di una vera e propria cessione di competenze specifiche.

Questa dimensione del fenomeno, almeno ad una prima analisi, risulterebbe soprattutto connessa alla letteratura classica, o comunque di ispirazione classica.

Come che sia, essa stessa può poi:

a) Allogarsi in quelle *Opere tecniche* (in quei *Trattati normativi*, o scritti di riflessione teorica) che accompagnano e orientano la stesura delle opere d'arte propriamente dette. Notorio è il caso della *Gerusalemme liberata* che, durante la sua prima gestazione e, quindi, evolvendo – o involvendo, come convenzionalmente si vuole – nella *Gerusalemme conquistata*, fu scortata passo passo, indefessamente, dalla riflessione tecnica che Tasso andava svolgendo in trattati vogliamo chiamarli ancillari, programmatici, propedeutici?; dai *Discorsi dell'arte poetica* (1587, ma conclusi già nel '70) ai *Discorsi del*

*poema eroico* (1594). In questo caso, a rigore non si dovrebbe nemmeno parlare di metaletterario, ma semmai di paraletterario o meglio, sulla scorta di Genette, di epiletterario.<sup>[3]</sup>

b) Disseminarsi in una miriade di allusioni, più o meno dirette, all'interno dell'opera letteraria stessa, in tale maniera acquisendo più meritatamente il nome di metaletterario. Sarebbero innumerevoli i luoghi, anche della sola nostra tradizione, che si possono citare a sostegno, ci limiteremo pertanto a un prelievo emblematico. Si pensi allora ai frequenti passaggi della *Divina Commedia* in cui Dante disquisisce, più o meno esplicitamente, di tecnica compositiva, come ad esempio accade in *Inf.*, XXXII, 1-5:

*S'io avessi le rime aspre e  
chiocce  
come si converrebbe al tristo  
buco  
sopra 'l qual pontan tutte l'altre  
rocce,  
io premerei di mio concetto  
il suco  
più pienamente*

O, analogamente, in *Purg.*, XXIV, 52-54:

*E io a lui: «I' mi son un che,  
quando  
amor mi spira, noto, e a quel  
modo  
ch'e' ditta dentro vo*

*significando».*

c) Essere destinata a testi ibridi, che contaminano aspetti tecnici e doti letterarie in una sorta di compromesso tra le due tipologie precedentemente accennate; testi nei quali il tema concorre ad abbassare il livello stilistico, mentre la forma tende a nobilitare l'argomento. È il caso paradigmatico della *Lettera ai Pisoni* di Orazio (meglio conosciuta come *Ars poetica*), inserita nel II libro delle *Epistulae* oraziane. Attraverso di essa lo scrittore latino mira ad offrire, in versi – seppur *repentes per humum* –, il proprio contributo di poeta militante e di “storico della letteratura”, dispensando consigli di scrittura e moniti relativi al buon gusto. Si sentano i vv. 24-53:

*Maxima pars uatum, pater et  
iuuenes patre digni,  
decipimur specie recti. Breuis  
esse laboro,  
obscurus fio; sectantem leuia  
nerui  
deficiunt animique; professus  
grandia turget;  
serpit humi tutus nimium  
timidusque procellae;  
qui uariare cupit rem  
prodigialiter unam,  
delphinum siluis adpingit,  
fluctibus aprum.  
In uitium ducit culpae fuga, si  
caret arte.*

*Aemilium circa ludum faber imus  
et unguis  
exprimet et mollis imitabitur  
aere capillos,  
infelix operis summa, quia  
ponere totum  
nesciet. Hunc ego me, siquid  
componere curem,  
non magis esse uelim quam naso  
uiuere prauo  
spectandum nigris oculis  
nigroque capillo.  
Sumite materiam uestris, qui  
scribitis, aequam  
uiribus et uersate diu quid ferre  
recusent,  
quid ualeant umeri. Cui lecta  
potenter erit res,  
nec facundia deseret hunc, nec  
lucidus ordo.  
Ordinis haec uirtus erit et uenus,  
aut ego fallor;  
ut iam nunc dicat iam nunc  
debentia dici,  
pleraque differat et praesens in  
tempus omittat,  
hoc amet, hoc spernat promissi  
carminis auctor.  
In uerbis etiam tenuis cautusque  
serendis  
dixeris egregie, notum si callida  
uerbum*

*reddiderit iunctura nouum. Si  
forte necesse est  
indiciis monstrare recentibus  
abdita rerum, et  
fingere cinctutis non exaudita  
Cethegis  
continget dabiturque licentia  
sumpta pudenter,  
et noua fictaque nuper habebunt  
uerba fidem, si  
Graeco fonte cadent parce  
detorta.<sup>[4]</sup>*

- Al grado intermedio, invece, troviamo quel luogo del metaletterario in cui l'autore di un testo d'arte, tramite esso e tramite i mezzi del suo costituirsi, interroga il senso stesso della letteratura. Sono le cosiddette *dichiarazioni di poetica*. Se è vero, senza dubbio, che non è sempre del tutto pacifico distinguere questo dal precedente livello, bisogna tuttavia riconoscere come quest'ultima attestazione del metaletterario si sforzi di emanciparsi da quella dimensione così empirica e fattiva, per «presentarsi sempre come universale, assoluta, esclusiva»,<sup>[5]</sup> per attingere a un piano eziologico e assiologico della scrittura, palesando di conseguenza la *Weltanschauung* dell'autore. Da dove viene la letteratura? A cosa serve? Qual è il suo valore? O, per lo meno, qual è il valore che io, autore, intendo attribuirle con la mia opera? Perché si apprezzi lo scarto rispetto allo scopo affatto pragmatico del grado precedente, si permanga all'interno del mondo romano e si legga l'epigramma X, 4 di Marco

Valerio Marziale, poeta uso ad interrogarsi sulle finalità e sul senso della scrittura, e ulteriormente proficuo, quanto al nostro assunto, per dimostrare come di frequente negli scrittori il giudizio di valore sulla propria opera si contrapponga – o addirittura scaturisca – dal giudizio sul disvalore dell’opera altrui («ansia dell’influenza?»):

*Qui legis Oedipoden  
caligantemque Thyesten,  
Colchidas et Scyllas, quid  
nisi monstra legis?  
Quid tibi raptus Hylas, quid  
Parthenopaeus et Attis,  
Quid tibi dormitor proderit  
Endymion?  
Exutusve puer pinnis labentibus?  
aut qui  
Odit amatrices  
Hermaphroditus aquas?  
Quid te vana iuvant miserae  
ludibria chartae?  
Hoc lege, quod possit dicere  
vita “Meum est.”  
Non hic Centauros, non  
Gorgonas Harpyiasque  
Invenies: hominem pagina  
nostra sapit.  
Sed non vis, Mamurra, tuos  
cognoscere mores  
Nec te scire: legas Aetia  
Callimachi.<sup>[6]</sup>*

Così, all'origine del nostro Romanticismo, il giovane Alessandro Manzoni – in realtà non del tutto affrancato ancora dal retaggio dell'Illuminismo e del Neoclassicismo – nel carne *In morte di Carlo Imbonati* (1806) immagina un dialogo con il compagno della madre, da poco defunto, sul ruolo dell'intellettuale, e getta le basi di quella inestricabile connessione tra etica e poetica che rimarrà come stigma identificativo dell'intera sua ricerca:

*«Qualunque  
di chiaro esempio, o di veraci  
carte  
giovasse altrui, fu da me sempre  
avuto  
in onor sommo. E venerando il  
nome  
fummi di lui, che ne le reggie  
primo  
l'orma stampò de l'italo  
coturno:  
e l'aureo manto lacerato ai  
grandi,  
mostrò lor piaghe, e vendicò gli  
umili;  
e di quel, che sul plettro  
immacolato  
cantò per me: Torna a fiorir la  
rosa.  
Cui, di maestro a me poi fatto  
amico,*

*con reverente affetto ammirai  
sempre  
scola e palestra di virtù. Ma  
sdegno  
mi fero i mille, che tu vedi un  
tanto  
nome usurparsi, e portar seco in  
Pindo  
l'immondizia del trivio, e  
l'arroganza,  
e i vizj lor, che di perduta fama  
vedi, e di morto ingegno, un  
vergognoso  
far di lodi mercato e di strapazzi.  
Stolti! Non ombra di possente  
amico,  
né lodator comprati avea quel  
sommo  
d'occhi cieco, e divin raggio di  
mente,  
che per la Grecia mendicò  
cantando.  
Solo d'Ascra venian le fide  
amiche  
esulando con esso, e la mal certa  
con le destre vocali orma  
reggendo:  
cui poi, tolto a la terra, Argo ad  
Atene,  
e Rodi a Smirna cittadin  
contende:  
e patria ei non conosce altra che*

*il cielo.*

*Ma voi, gran tempo ai mal  
lordati fogli  
sopravissuti, oscura e disonesta  
canizie attende».*

È d'uopo, infine, passando al Novecento, fare un breve cenno ad alcune liriche di Eugenio Montale. Qui non pensiamo tanto alla celeberrima poesia-manifesto *I limoni*, programmatica sin già dalla posizione, bensì ad alcuni testi di *Satura*, libro sorprendente tanto per i tempi di composizione (1971, dopo oltre quindici anni di silenzio), quanto per l'ampliamento dei registri lessicali e per la novità dell'intonazione adottata, tutta percorsa da una filosofia di premurosi paradossi e di *humour* contenutamente dissacratore. Ebbene, in *Satura*, il gioco dell'ironia e dell'autoironia prende non di rado a bersaglio l'operazione poetica, suggerendo per converso una precisa idea di letteratura, pratica ridimensionata eppure ancora capace di salvaguardare uno scampolo di umanità. Se ne *Le rime* si pone bonariamente la questione dell'invadenza del canone sedimentato attraverso l'istituto eponimo, in *Piove* il confronto con il referente dannunziano diviene il mezzo per liquidare finalmente il retaggio della tradizione classicistico-estetizzante, ridicolmente anacronistica e incompatibile con il mondo della borghesia industriale postbellica. Ma è senz'altro *La poesia* la lirica che dichiaratamente affronta in maniera più diretta l'evoluzione della poetica montaliana:

*I.*

*L'angosciante questione*

*se sia a freddo o a caldo  
l'ispirazione  
non appartiene alla scienza  
termica.*

*Il raptus non produce, il vuoto  
non conduce,  
non c'è poesia al sorbetto o al  
girarrosto.*

*Si tratterà piuttosto di parole  
molto importune  
che hanno fretta di uscire  
dal forno o dal surgelante.*

*Il fatto non è importante. Appena  
fuori  
si guardano d'attorno e hanno  
l'aria di dirsi:  
che sto a farci?*

*II.*

*Con orrore  
la poesia rifiuta  
le glosse degli scolasti.  
Ma non è certo che la troppo  
muta  
basti a se stessa  
o al trovarobe che in lei è  
inciampato  
senza sapere di esserne  
l'autore.*

- All'ultimo livello di autocoscienza, infine, troviamo – in testi non necessariamente, ma spesso novecenteschi – che

il metaletterario diventa esperimento ludico e virtuosistico sulle strutture letterarie medesime, ovvero esercizio estroso sull'organismo testuale mediante i suoi stessi processi: una perdita di ovvietà della pagina, che denuncia la propria *fictionalità*, assimilando i propri istituti e producendo una continua metamorfosi di se stessa, senza più bisogno di dichiarazioni esplicite. Siamo di fronte, ad esempio, al romanzo di romanzo (di romanzo di romanzo...) o al teatro di teatro.

Proviamo ad argomentare la tesi esposta.

Compimento emblematico di quest'ultima possibilità è ovviamente la produzione metateatrale di Pirandello, la quale scardina l'illusione di realtà (la cosiddetta *quarta parete*) che per convenzione si conferisce alla rappresentazione scenica, ponendo come oggetto di essa non la vita ma il teatro stesso, e genera così le condizioni ideali per trattare i temi che contraddistinguono la sua indagine filosofica: la dissociazione umoristica, il relativismo gnoseologico, la frizione insanabile tra vita e forme e tra maschera sociale e autenticità individuale. *Ciascuno a suo modo*, ad esempio, affronta il conflitto tra Spettatori e Autore, *Questa sera si recita a soggetto* quello tra gli Attori, divenuti personaggi, e il Regista. Nondimeno il più celebre testo di questa fase del teatro pirandelliano rimane senz'altro *Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui la contesa coinvolge Personaggi, Attori e il loro Capocomico.

Come si sa, su un palcoscenico spoglio, dove una compagnia di attori sta provando *Il gioco delle parti* dello stesso Pirandello, irrompono sei personaggi (Padre, Madre, Figlio, Figliastro, Giovinetto, Bambino) rifiutati dall'autore. Essi si impongono immediatamente sui

recitanti e pretendono da loro che inscenino il proprio dramma, che ha rischiato di sfociare in un incesto tra il Padre e la Figliastrà. Eppure sembra che non si possa stabilire un accordo, giacché gli attori paiono fin da subito impossibilitati a riprodurre con esattezza l'essenza della tragedia dei personaggi. Alla fine realtà e finzione si confondono al punto da essere indiscernibili. Nella *Prefazione alla pièce* è il drammaturgo in persona a offrire una chiave di lettura metaletteraria; egli, difatti, afferma che «tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e perciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma». Ma questi personaggi, privilegiati perché, in quanto pure forme artistiche, «potrebbero essere eternamente vivi della vita dell'arte, [...] subiscono la condanna dell'autore che li ha respinti e condannati alla disperazione delle parti in cui si cristallizzano i loro tormentosi sentimenti e la loro reciproca incomunicabilità».<sup>[7]</sup>

Passando al genere romanzesco, non si può evitare il riferimento al lavoro di Italo Calvino, il quale – anche sulle suggestioni dell'esperienza dell'*Oulipo* – si impegna in un'approfondita indagine delle matrici combinatorie del narrare (si pensi a *Il castello dei destini incrociati*). In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in modo particolare, egli sperimenta le massime potenzialità del metaletterario di terzo livello.

Protagonista del libro è il Lettore, il quale ha acquistato l'ultima fatica letteraria di Italo Calvino solo per accorgersi di non poterne ultimare la lettura, giacché, a causa di un inconveniente tipografico, ogni sedicesimo del libro ne ripropone l'*incipit*. Inizia così l'affannosa – quanto vana – *quête* di un esemplare integro, durante la

quale al Lettore si accompagna la Lettrice, Ludmilla. Ogni nuova opera offre, interrompendoli sistematicamente sul più bello, inizi sempre diversi e di diverso genere (realistico, poliziesco, erotico, fantastico...), venendo a definire un vero e proprio catalogo dei canoni narrativi. C'è chi ha parlato, per *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di *romanzo semiotico*. Nondimeno, dopo dieci tentativi infruttuosi, il Lettore si rende conto di incarnare egli stesso il personaggio di un romanzo che non conclude. E, solo allora, sente il dovere di sposare Ludmilla, dotando almeno la propria storia di un lieto fine, ma denunciando al contempo le pressioni ineludibili che condizionano la fruizione letteraria in un contesto di mercificazione e di consumo.

Nel corso della narrazione Calvino inventa un suo doppio, l'anziano scrittore Silas Flannery. Costui è autore di un diario in cui rivela la propria crisi intellettuale, nonché una radicata sfiducia nel modello del romanzo tradizionale, come forma inapplicabile a un universo – quello della contemporaneità – dominato dal disordine e dalla precarietà. Ma questo diario è anche una chiave di lettura dell'intero libro, ne riflette in piccolo la logica costitutiva: è un microcosmo che, seppur in scala ridotta, ripropone il paradigma strutturale dell'intera opera di cui fa parte. Leggiamone un brano:

*La fascinazione romanzesca che si dà allo stato puro nelle prime fasi del primo capitolo di moltissimi romanzi non tarda a perdersi nel seguito della narrazione: è la promessa d'un tempo di lettura che si estende davanti a noi e che può accogliere tutti gli sviluppi possibili: Vorrei*

*poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. Ma come potrebbe essere costruito un libro simile? S'imporrebbe dopo il primo capoverso? Prolungherebbe indefinitamente i preliminari? Incastrerebbe un inizio di narrazione nell'altro, come le Mille e una notte? Oggi mi metterò a copiare le prime frasi d'un romanzo famoso, per vedere se la carica d'energia contenuta in quell'avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo.*

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

*Copierò anche il secondo capoverso, indispensabile per farmi trasportare dal flusso della narrazione:*

Per la scala, evitò felicemente l'incontro della sua padrona di casa. La stanzuccia di lui veniva a trovarsi proprio sotto il tetto d'un alto casamento a cinque piani e rassomigliava a un armadio più che a una dimora. E così via fino a: Aveva un forte debito verso la padrona e temeva di incontrarla.

*A questo punto la frase seguente m'attrae talmente che non posso trattenermi dal copiarla:*

Non che egli fosse tanto pauroso e avvilito, al contrario: ma era da qualche tempo in uno stato d'irritabilità simile all'ipocondria.

*Visto che ci sono potrei proseguire per tutto il capoverso, anzi, per qualche pagina, fino a quando il protagonista si presenta alla vecchia usuraia. - Raskolnikov, studente,*

sono stato da voi un mese fa, - s'affrettò a mormorare il giovane con un mezzo inchino, ricordandosi di essere più gentile. *Mi fermo prima che s'impadronisca di me la tentazione di copiare tutto Delitto e castigo. Per un istante mi sembra di capire quale dev'essere stato il senso e il fascino d'una vocazione ormai inconcepibile: quella del copista. Il copista viveva contemporaneamente in due dimensioni temporali, quella della lettura e quella della scrittura; poteva scrivere senza l'angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna; leggere senza l'angoscia che il proprio atto non si concreti in alcun oggetto materiale.*

Un'ultima allusione, per concludere questa carrellata esemplificatoria sul grado più complesso del metaletterario, al romanzo (fintamente) per ragazzi di Michael Ende, *La storia infinita*. Com'è ampiamente noto, il testo verte su due piani diegetici: noi leggiamo che un ragazzo di nome Bastian, realisticamente caratterizzato e proiettato nel nostro mondo, ruba e legge un libro (*La storia infinita*, appunto) che narra vicende fantastiche e ambientate in un universo immaginario. In realtà i due piani sono più prossimi di quanto non sembri, giacché lo scopo dell'opera che legge Bastian, che ovviamente è un personaggio solo per noi, è di farlo entrare al proprio interno, trasformandolo in un proprio personaggio e, per noi, in una sorta di personaggio alla seconda potenza. Da quel momento noi prenderemmo il posto di Bastian, facendo sì che *La storia infinita* che leggeva Bastian e *La storia infinita* che leggiamo noi si (con)fondano, almeno fino a quando qualcun altro non leggerà la storia di noi che leggiamo *La storia infinita* in cui Bastian è diventato personaggio, e così via all'infinito.

Ad un certo punto, essendo Bastian riluttante a concedere fiducia al potere del libro, ovvero non accettando egli di

riconoscersi come personaggio e di passare dal piano della realtà (solida illusione, per lui) a quello della fantasia, e il regno di *Fantàsia* rischiando di scomparire definitivamente, all'Infanta Imperatrice non resta che ricorrere al Vecchio della montagna vagante, portando il lettore Bastian con sé e noi insieme a lui, noi lettori di Bastian e di lei al contempo. Il Vecchio vive dentro ad un uovo e davanti a lui, nel vuoto, fluttua un libro – *La storia infinita* – che egli scrive o, meglio, fa in modo che venga scritto. L'Infanta Imperatrice, giunta al suo cospetto, legge nel libro quello che si sta scrivendo, ovvero l'esatta descrizione di ciò che sta accadendo: «L'Infanta Imperatrice lesse quello che si stava scrivendo». In altre parole, un personaggio guarda nel libro che ne contiene la storia, come uno specchio che si rifletta in uno specchio (*Lo specchio nello specchio*, non a caso, è il titolo di un altro famoso lavoro di Ende), e ne provoca un corto circuito, una *mise en abîme*. Chiede, infine, al Vecchio di rileggere dall'inizio la storia che si va componendo (la storia del volume di Bastian e quella di Bastian stesso, cioè il libro che noi stiamo leggendo), tuttavia ogni volta che egli giungerà al momento di questa richiesta, tutto, necessariamente, dovrà ricominciare da capo e per sempre...

*E qui cominciava tutto da capo, immutato e immutabile, e di nuovo finiva tutto con l'incontro dell'Infanta Imperatrice e il Vecchio della Montagna Vagante che ancora una volta cominciava a scrivere e a raccontare la Storia Infinita...*

... e così sarebbe andato avanti per l'eternità, perché evidentemente era del tutto impossibile che qualcosa potesse mutare il corso delle vicende. Solo lui, Bastiano, poteva intervenire. E doveva farlo, se non voleva restare lui stesso rinchiuso in quel cerchio senza uscita. Aveva l'impressione che la Storia si fosse già ripetuta migliaia e migliaia di volte, no, come se non ci fosse più un prima e un dopo, ma come se tutto fosse lì per sempre e contemporaneamente. Adesso capiva perché la mano del Vecchio aveva tremato. Il cerchio dell'eterno ritorno era la Fine Infinita!

*2) La probabilità di riscontrare il metaletterario è in rapporto direttamente proporzionale con il livello di seriorità del testo, ovvero individuare elementi del metaletterario è tanto più facile, quanto più il testo è tardo, non "originario".*

Quanto enunciato valga tanto in senso assoluto, quanto in senso relativo o, per dir più appropriatamente, sia in senso filogenetico, che in senso ontogenetico. Ovvero l'eventualità di imbattersi nel metaletterario, nell'ambito di una specifica civiltà letteraria, aumenta se ci si sposta verso la maturità o, nientemeno, la senescenza di essa (come a dire: verso la letteratura ellenistica per la cultura greca, verso la letteratura della latinità argentea e della tarda antichità per la cultura romana, verso il tardo-gotico per la cultura medioevale, verso il Barocco per la cultura moderna, verso il postmoderno per quella contemporanea, e così via). Analogamente, nell'ambito della storia letteraria nel suo complesso, la medesima eventualità cresce allontanandosi dalle origini, dai primordi e appressandosi alla modernità e contemporaneità. Al punto che si potrebbe pensare al fenomeno

del metaletterario come a una conseguenza diretta della condizione dell'epigonato.

La letteratura delle origini, infatti, ha necessariamente un carattere fondativo, e quindi strumentale. Se è *epica* (*Iliade*) deve stabilire e giustificare l'assetto assiologico e la legittimità storica di una civiltà; se è *didascalica* (*Le opere e i giorni*) deve istruire un popolo alla pratica consapevole degli usi e delle procedure collettive; se è *lirica* (*Saffo*) deve addirittura andare alla ricerca delle definizioni dell'io e del linguaggio primario dell'interiorità. Parliamo di testi che soffrono, per così dire, di un certo grado di innocente ingenuità, della *felix culpa* della spontaneità, e si offrono come costantemente in presa diretta.

Con il tempo, invece, la letteratura si fa sempre più smaliziata, (auto)riflessiva, cinica: colte le contraddizioni dell'essere, e denunciate, comincia a rivolgere il proprio sguardo indagatore verso se stessa e pone la questione della propria legittimità, della propria ovvietà. Pone se stessa sul tavolo autoptico e pare che non miri ad altro che ad autodistruggersi: è una scrittura contaminata di pensiero, introvertita, paranoide per certi versi. E diviene letteratura della crisi della letteratura; una letteratura che, introiettato il caos e il disordine del mondo, rinuncia alle categorie tradizionali della linearità cronologica, dell'unità d'azione, del principio della causalità, invece ancora riscontrabili nella produzione d'impianto naturalistico, che rispecchia (o stravolge?) l'universo in senso razionalistico.

Culmine insuperato e certificazione somma di questo processo, sempre all'interno del nostro canone nazionale, è la cosiddetta *Premessa seconda (filosofica)* ne *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello, la quale allude al concetto di *antiromanzo*:

*Tutto sudato e impolverato, don Eligio scende  
dalla scala e viene a prendere una boccata d'aria*

*nell'orticello che ha trovato modo di far sorgere qui dietro l'abside, riparato giro giro da stecchi e spuntoni.*

*– Eh, mio reverendo amico, – gli dico io, seduto sul murello, col mento appoggiato al pomo del bastone, mentr'egli attende alle sue lattughe. – Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico!*

*– Oh oh oh, che c'entra Copernico! – esclama don Eligio, levandosi su la vita, col volto infocato sotto il cappellaccio di paglia.*

*– C'entra, don Eligio. Perché, quando la Terra non girava...*

*– E dàlli! Ma se ha sempre girato!*

*– Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso non gira. L'ho detto l'altro giorno a un vecchio contadino, e sapete come m'ha risposto? ch'era una buona scusa per gli ubriachi. Del resto, anche voi scusate, non potete mettere in dubbio che Giosuè fermò il Sole. Ma lasciamo star questo. Io dico che quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari. Si legge o non si legge in Quintiliano, come voi m'avete insegnato, che la storia doveva esser fatta per raccontare e non per provare?*

*– Non nego, – risponde don Eligio, – ma è vero*

*altresì che non si sono mai scritti libri così minuti, anzi minuziosi in tutti i più riposti particolari, come dacché, a vostro dire, la Terra s'è messa a girare.*

– *E va bene! Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore... Oh, santo Dio! e che volete che me n'importi? Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gita e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire - spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze - dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai le nostre. Avete letto di quel piccolo disastro delle Antille? Niente. La Terra, poverina, stanca di girare, come vuole quel canonico polacco, senza scopo, ha avuto un piccolo moto d'impazienza, e ha sbuffato un po' di fuoco per una delle tante sue bocche. Chi sa che cosa le aveva mosso quella specie di bile. Forse la stupidità degli uomini che non sono*

*stati mai così noiosi come adesso. Basta. Parecchie migliaia di vermicelli abbrustoliti. E tiriamo innanzi. Chi ne parla più?*

*Don Eligio Pellegrinotto mi fa però osservare che per quanti sforzi facciamo nel crudele intento di strappare, di distruggere le illusioni che la provvida natura ci aveva create a fin di bene, non ci riusciamo. Per fortuna, l'uomo si distrae facilmente.*

*Questo è vero. Il nostro Comune, in certe notti segnate nel calendario, non fa accendere i lampioni, e spesso – se è nuvolo – ci lascia al buio.*

*Il che vuol dire, in fondo, che noi anche oggi crediamo che la luna non stia per altro nel cielo, che per farci lume di notte, come il sole di giorno, e le stelle per offrirci un magnifico spettacolo. Sicuro. E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili.*

*Ebbene, in grazia di questa distrazione provvidenziale, oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me, ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie.*

*Alcune di esse, certo, non mi faranno molto onore; ma io mi trovo ora in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita, e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta.*

Si potrebbero addurre numerosi altri modelli. L'*Ulysses* di Joyce, ad esempio, in cui l'apertura della forma si fa metamorfosi del genere, polimorfismo parodistico, abbandono dell'univocità del referente; in cui la polifonia delle voci narranti definisce un vero e proprio *metalogo*, secondo la nota definizione di Bateson,<sup>[8]</sup> ovvero un circuito di monologhi ciascuno dei quali rilevante per sé, ma nessuno dei quali autonomo al punto da prescindere dalla struttura globale che concorre a creare, donde anzi discende la rilevanza di ogni singolo monologo. Ancora: alcuni racconti di Jorge Luis Borges (in particolare la raccolta del 1944, *Finzioni*), nei quali l'iperbole filologica e l'indiscernibilità tra verità e finzione suggeriscono un'idea di letteratura come «cosmogonia labirintica»;<sup>[9]</sup> o magari l'opera narrativa di Umberto Eco, «straordinariamente polisemica» (M. Corti), parodica, «o sarebbe meglio dire giocosamente intertestuale».<sup>[10]</sup> Infine, un accenno dovuto a *Pale fire* di Vladimir Nabokov, «romanzo ecdotico» che sperimenta «il proprio farsi decentrandosi e travestendosi, in un contesto mai compiuto»;<sup>[11]</sup> romanzo-commentario il cui argomento deve essere ricostruito confrontando prefazione, testo, commento e apparato critico di una finta edizione critica di un poema immaginario, secondo un processo ludico e sdrammatizzante.

3) *Il metaletterario, nelle opere in cui è ravvisabile, tende a prediligere luoghi deputati, ovvero sezioni testuali preminenti: introduzioni, proemi, proemi al mezzo, prologhi, e comunque, spesso, l'inizio (o la fine) di partizioni strutturali (canti, capitoli, libri...).* Per citare le parole di Genette: «Una delle più importanti funzioni della prefazione originale consiste forse in un'interpretazione del testo da parte dell'autore, o, se si preferisce, in una dichiarazione riguardante le sue intuizioni».<sup>[12]</sup>

I rilievi sarebbero innumerevoli. Celebri, ad esempio, fin dall'antichità sono i *Prologhi* delle commedie di Plauto (sorta di anticipazione-riassunto della trama delle *pièces*), in uno dei quali l'autore di Sarsina giunse addirittura a coniare il neologismo *tragicommoedia*. Ancora più celebri, forse, i *Prologhi* delle commedie di Terenzio, che, delegati a personaggi protatici, costituiscono il luogo in cui il drammaturgo difese le proprie scelte tecniche e il proprio sistema di composizione dalle critiche dei suoi *obrectatores*, tra i quali si distingueva Lucio Lanuvino.

Come che sia, è da rilevare che in questo spazio vestibolare, *in limine fabulae*, il metaletterario può – e spesso lo fa – associarsi a *topoi* ricorrenti; uno, in particolare, sembra poi accompagnare la storia della letteratura mondiale fin dagli esordi: il *topos* del *dilavato manoscritto*. Esso moltiplica i livelli narrativi, concede distacco critico tra l'autore e il suo testo e gli fornisce la possibilità di raffrontare le proprie idee con quelle artatamente attribuite all'estensore della fonte fittizia.

A quanto pare, il prototipo del motivo del *manoscritto ritrovato* si troverebbe già ne *Le meraviglie di là da Tule* di Antonio Diogene (I secolo d.C.?) – descritte e recensite dal patriarca Fozio nella sua *Biblioteca* –, scritto assai elaborato e costruito su un impianto fantastico, caratterizzato da un'ostentata metacomplexità. Degno di menzione è poi il caso del *Don Chisciotte*, imputato da Cervantes alla mano del mago e miscredente Cide Hamete Benengeli, nella pergamena del quale – come in un gioco di scatole cinesi – si fa ulteriore riferimento al medesimo *topos* (I, 33-35), all'interno della vicenda dell'*Indagatore indiscreto*. Ma per giungere a tempi a noi più prossimi, tra '700 e '800 si assiste a una sorprendente disseminazione di questo luogo letterario.

Nel 1764, dando alle stampe *The castle of Otranto*, l'inglese Horace Walpole, nella *Prefazione* all'opera, ascrisse la titolarità

del racconto a un ignoto italiano e la sua trasmissione a un testo a stampa del 1529 (rinvenuto nella biblioteca di un'antica famiglia cattolica dell'alta Gran Bretagna), che a sua volta avrebbe riportato la versione moderna di una storia medievale. Solo poi, dopo l'enorme successo del romanzo (vero e proprio capostipite del genere gotico), lo scrittore premise al testo una seconda *Prefazione*, nella quale dichiarò: «È bene che l'autore si scusi con i suoi lettori per aver proposto la propria opera sotto le mentite spoglie di traduttore. Giacché una certa diffidenza verso le proprie capacità, nonché la novità del tentativo, sono stati gli unici stimoli che l'hanno indotto ad assumere tale travestimento; l'autore si illude di essere scusabile». Lo stratagemma retorico, che ben presto si comunicò a libri di tematica affine, perseguiva chiaramente un duplice scopo: da una parte oggettivare una materia fantastica e non di rado sovranaturale, proiettandola indietro nel tempo e fuori dalla responsabilità del proprio supposto traduttore/mediatore/scopritore, dall'altra conferire al dettato quel tocco di esotismo in fondo implicito nel genere prescelto (l'Appennino centro-meridionale dell'Italia medievale, agli occhi di un inglese del tardo XVIII secolo, doveva apparire allo stesso tempo selvatico e romanzesco).

Nel 1805 il polacco Jan Potocki (*Manoscritto ritrovato a Saragozza*) si ricorda del *topos*, attribuendo la paternità del suo testo a un misterioso manoscritto rinvenuto da un ufficiale napoleonico durante la conquista della Spagna. Nel 1814 Walter Scott ripropone la trovata del suo predecessore, anche se in *Postfazione*, in quello che è probabilmente il primo romanzo storico moderno, *Waverley*, per ripeterla poi, e questa volta nell'attesa sede introduttiva, nel suo capolavoro, *Ivanhoe* (1820). Nel 1824, infine, la si ritrova nelle *Confessioni di un peccatore eletto* di James Hogg. Certo, almeno per noi italiani, il caso più noto rimane comunque quello del *dilatato manoscritto*

*secentesco* cui Manzoni, nell'*Introduzione* ai *Promessi sposi*, addebita l'ideazione delle vicende di Renzo e Lucia, procurandosi di conseguenza le condizioni ottimali per affrontare proficuamente i problemi per lui più stringenti: dal tema della responsabilità dell'intellettuale, alla questione della lingua e a quella del realismo narrativo.

Così, quando nel 1980 Umberto Eco pubblica *Il nome della rosa*, che è il romanzo della superfetazione del citazionismo e del gioco del rimando, proprio nell'*Introduzione* al libro porge al suo lettore (ideale) smaliziato una tarda interpretazione del medesimo *topos* del manoscritto ritrovato; beninteso secondo il gusto tutto postmoderno dell'*amplificatio*. Il testo originario, ovviamente latino, spetterebbe alla mano di un colto monaco medievale del XIV secolo, Adso da Melk, quindi sarebbe stato ricopiato e stampato dal Mabillon nel '600 (nei *Vetera analecta*), tradotto in francese dall'abate Vallet nel 1842 (*Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon*), e sarebbe infine approdato nelle mani dell'ultimo, anonimo ma autobiografico (dice di aver scritto *Apocalittici e integrati*) trascrittore, traduttore e narratore che prende parola nella cornice. Ma sentiamo dalle parole dello stesso Eco, che ne parlò nelle *Postille al nome della rosa* (1983), il senso di tale operazione (l'adozione di una *maschera*), questa volta per un autore del nostro tempo:

*In verità non ho solo deciso di raccontare del Medio Evo. Ho deciso di raccontare nel Medio Evo, e per bocca di un cronista dell'epoca. Ero narratore esordiente e sino ad allora i narratori li avevo guardati dall'altra parte della barricata. Mi vergognavo a raccontare. Mi sentivo come un critico teatrale che di colpo si esponga alle luci della ribalta*

*e si vede guardato da coloro coi quali sino ad allora era stato complice in platea.*

*Si può dire “Era una bella mattina di fine novembre” senza sentirsi Snoopy? Ma se lo avessi fatto dire a Snoopy? Se cioè “era una bella mattina...” lo avesse detto qualcuno che era autorizzato a dirlo, perché così si poteva fare ai suoi tempi? Una maschera, ecco cosa mi occorreva.*

*Mi sono messo a leggere o a rileggere i cronisti medievali, per acquistarne il ritmo, e il candore. Essi avrebbero parlato per me, e io ero libero da sospetti. Libero da sospetti, ma non dagli echi dell'intertestualità. Ho riscoperto così ciò che gli scrittori hanno sempre saputo (e che tante volte ci hanno detto): i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, la sapeva Ariosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes. Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente). Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la mia narrazione a un quarto livello di incassamento, dentro a altre tre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse...*

*Ero libero ormai da ogni timore. E a quel punto ho smesso di scrivere, per un anno. Ho smesso perché ho scoperto un'altra cosa che già sapevo (che tutti sapevano) ma che ho capito meglio lavorando.*

*Ho scoperto dunque che un romanzo non ha nulla a che fare, in prima istanza, con le parole. Scrivere un romanzo è una faccenda cosmologica, come quella raccontata dal Genesi (bisogna pur*

*scegliersi dei modelli, diceva Woody Allen).*

Permanendo nell'ambito della più stretta contemporaneità, e passando ad un altro celebre romanziere, Sebastiano Vassalli, è possibile verificare inoltre come la funzione metaletteraria tipica della partizione preambolare possa addirittura divenire *humus* fertile per una profonda riflessione sulla pratica dello scrivere. Magari attraverso un'articolata metafora, che – nel nostro caso – tenta di raffigurare visivamente un concetto, per il resto, astratto, ovvero il processo dell'ispirazione. Da *Un infinito numero* (1999):

*Era una bella giornata d'autunno. Oltre il muro del giardino e di là dagli alberi, si sentiva il rumore delle grandi macchine trebbiatrici che lavoravano nei campi alla raccolta del riso. Si sentivano e non si vedevano, perché passavano altissimi sopra le nostre teste, gli aeroplani in partenza o in arrivo dall'aeroporto di Milano Malpensa; e c'erano anche, in sottofondo, le voci della natura. (Lo stormire delle fronde, il cinguettio degli uccelli non sono ancora scomparsi del tutto da questa parte del mondo che è la pianura del Po, ma non sempre è possibile ascoltarli, in una realtà ormai interamente dominata dai rumori meccanici).*

*«Il tempo, – disse Timodemo, – è pieno delle nostre storie e non sa cosa farsene. E anche noi, che siamo i personaggi di quelle storie, finiamo poi sempre per soffermarci su un dettaglio, e perdiamo di vista l'insieme...»*

*Si sedette su una panchina in fondo al viale, e alzò la toga per non calpestarla. Soltanto allora feci*

*caso a come era vestito, e anche a un cerchio d'oro che portava al polso della mano sinistra e che rappresentava l'urobòros, il serpente che inghiotte sé stesso. Una delle immagini più antiche, e più universalmente note, del tempo.*

*L'uomo che mi stava davanti dimostrava una cinquantina d'anni. Aveva la barba grigia, era un po' calvo e parlava un latino per me abbastanza comprensibile, grazie ai ricordi di liceo e d'università. Mi indicò un gruppo di miei personaggi, uomini e donne, che passeggiavano tra gli alberi e parlavano tra di loro in modo piuttosto animato. «Osservali con attenzione, – mi disse. – A vederli da qui, sembra che si debbano scambiare chissà quali notizie. Ma se ti avvicini e li ascolti, ti accorgi che ognuno di loro sta soltanto recitando una parte: la sua parte, e continua a ripeterla...»*

*Ricordo di aver provato un moto di fastidio, per quello sconosciuto che si permetteva di criticare i miei personaggi. Chi si credeva di essere? Non era anche lui un personaggio come gli altri, venuto nel mio giardino per lo stesso motivo per cui ci venivano tutti?*

*«Se devi raccontare una storia, – gli dissi, – raccontala. Io ti ascolto. Ma, per favore, risparmiami questo genere di considerazioni...»*

*Lo guardai e vidi che sorrideva. Chissà cosa aveva voluto farmi intendere, con quello strano preambolo! «Ci sono storie, – mi rispose dopo un breve silenzio, – che rimangono sospese fuori del tempo perché i loro personaggi ne conoscono soltanto una piccola parte, e perché nessuno riesce a*

*vederle per intero. Sembra incredibile ma è così. Anche il mio amico Virgilio, nei suoi ultimi giorni e mesi di vita, si era reso conto di essere passato vicino a una di quelle storie, e di non avere saputo riconoscerla...»*

*L'uomo seduto sulla panchina continuò a parlare finché il sole, che allora era ancora alto sopra le nostre teste, scivolò pian piano dietro alle montagne che chiudono a occidente questa pianura, e finché il freddo e l'umidità della notte incominciarono a insinuarsi dentro alle mie ossa di vivo. Ed ecco la trascrizione, fedele per quanto mi è stato possibile, di quel suo lungo monologo.*

4) Aggiungiamo un'ulteriore osservazione: *Il metaletterario non si accompagna mai a un genere preciso, ma usa un qualsiasi genere per i propri fini, spesso parodiandolo (si ricordi Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino). E tuttavia, con minima approssimazione, si può sostenere che preferisca generi narrativi (in verso o in prosa) e scansi la lirica, nella quale la scrittura è asservita all'urgenza dell'introspezione. Ancora si può affermare che il metaletterario tenda ad eleggere come propria sede privilegiata la letteratura d'immaginazione, la narrativa di fantasia, antirealistica. In caso contrario, esso verrà di preferenza relegato nei soliti spazi liminali (prefazioni, introduzioni originali), metà dentro e metà fuori dal testo vero e proprio: quasi cantucci riservati alla voce diretta dell'autore, alle esigenze del suo estro creativo. È il caso, ad esempio, della Prefazione inserita da Giovanni Verga nella prima edizione dei *Malavoglia* (1881).*

Ma lasciando le eccezioni per rientrare nella norma generale appena esposta, e a parte il riferimento già svolto a *La storia infinita* di Michael Ende, si potrebbe retrocedere nuovamente di

qualche secolo e recuperare un altissimo esito del metaletterario “fantastico” dall’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. In questo caso, il poeta se ne serve, riprendendo motivi già presenti nelle *Satire*, per costruire un congegno tra ironico e allegorico, il quale avvalori la facoltà che la poesia possiede di rendere eterno il transeunte grazie alla sua forza mitopoietica. È il celebre episodio di Astolfo e di San Giovanni sulla luna (XXXV, 22-30):

*Ma come i cigni che cantando lieti  
rendeno salve le medaglie al tempio,  
così gli uomini degni da’ poeti  
son tolti da l’oblio, più che morte empio.  
Oh bene accorti principi e discreti,  
che seguite di Cesare l’esempio,  
e gli scrittor vi fate amici, donde  
non avete a temer di Lete l’onde!*

*Son, come i cigni, anco i poeti rari,  
poeti che non sian del nome indegni;  
sì perché il ciel degli uomini preclari  
non pate mai che troppa copia regni,  
sì per gran colpa dei signori avari  
che lascian mendicare i sacri ingegni;  
che le virtù premendo, et esaltando  
i vizii, caccian le buone arti in bando.*

*Credi che Dio questi ignoranti ha privi  
de lo ’ntelletto, e loro offusca i lumi;  
che de la poesia gli ha fatto schivi,  
acciò che morte il tutto ne consumi.  
Oltre che del sepolcro uscirian vivi,  
ancor ch’avesser tutti i rei costumi,*

*pur che sapesson farsi amica Cirra,  
più grato odore avrian che nardo o mirra.*

*Non sì pietoso Enea, né forte Achille  
fu, come è fama, né sì fiero Ettore;  
e ne son stati e mille e mille e mille  
che lor si puon con verità anteporre:  
ma i donati palazzi e le gran ville  
dai descendenti lor, gli ha fatto porre  
in questi senza fin sublimi onori  
da l'onorate man degli scrittori.*

*Non fu sì santo né benigno Augusto  
come la tuba di Virgilio suona.  
L'aver avuto in poesia buon gusto  
la proscrizion iniqua gli perdona.  
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,  
né sua fama saria forse men buona,  
avesse avuto e terra e ciel nimici,  
se gli scrittor sapea tenersi amici.*

*Omero Agamennón vittorioso,  
e fe' i Troian parer vili et inerti;  
e che Penelopea fida al suo sposo  
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.  
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,  
tutta al contrario l'istoria converti:  
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,  
e che Penelopea fu meretrice.*

*Da l'altra parte odi che fama lascia  
Elissa, ch'ebbe il cor tanto pudico;*

*che riputata viene una bagascia,  
solo perché Maron non le fu amico.  
Non ti maravigliar ch'io n'abbia ambascia,  
e se di ciò diffusamente io dico.  
Gli scrittori amo, e fo il debito mio;  
ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io.*

*E sopra tutti gli altri io feci acquisto  
che non mi può levar tempo né morte:  
e ben convenne al mio lodato Cristo  
rendermi guidardon di sì gran sorte.  
Duolmi di quei che sono al tempo tristo,  
quando la cortesia chiuso ha le porte;  
che con pallido viso e macro e asciutto  
la notte e 'l dì vi picchian senza frutto.*

*Sì che continuando il primo detto,  
sono i poeti e gli studiosi pochi;  
che dove non han pasco né ricetto,  
insin le fere abbandonano i lochi. –  
Così dicendo, il vecchio benedetto  
gli occhi infiammò, che parveno duo  
fuochi;  
poi vòlto al duca con un saggio riso  
tornò sereno il conturbato viso.*

5) *L'opera latrice di istanze metaletterarie è un'opera che postula il raffronto dialettico con altri libri e con l'intera tradizione della topica letteraria. Il metatestuale di norma è associato all'intertestuale, giacché sono categorie intimamente connesse.*

Detto altrimenti: la parola metaletteraria è una parola carica

di memoria, che, riflettendo per indole su se stessa, riflette anche sul retaggio culturale che la precede e la prepara. Ubertosa è la messe dei *topoi* trasmessi dalla tradizione letteraria come luoghi deputati per la riflessione metaletteraria (e si è già analizzato, connesso alle sezioni peritestuali, il *locus* del *manoscritto ritrovato*), ma ce n'è uno che, per persistenza ed efficacia simbolica, si impose già all'attenzione dell'insigne filologo tedesco Ernst Robert Curtius:<sup>[13]</sup> il *topos* della *scrittura come navigazione*. La metafora della scrittura come viaggio periglioso per mare, difatti, è antichissima ed è un'immagine efficace del processo tormentoso della composizione letteraria. Se ne trovano attestazioni in Orazio (*Carm.*, IV, 15) e in Stazio (*Silv.*, IV, 4 e *Theb.*, XII, 890), ma i vertici di questo *topos* appartengono senz'altro alla *Commedia*. Si ricordino almeno *Purg.*, I, 1 (*Per correr miglior acque alza le vele / ormai la navicella del mio ingegno*) e *Par.* II, 1-15, dove la metafora nautica diviene lo strumento per dar conto dell'imminente progressione stilistica e della nobilitazione del tema:

*O voi che siete in piccioletta barca,  
desiderosi d'ascoltar, seguiti  
dietro al mio legno che cantando varca,  
tornate a riveder li vostri liti:  
non vi mettete in pelago, ché forse,  
perdendo me, rimarreste smarriti.*

*L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;  
Minerva spira, e conducemi Appollo,  
e nove Muse mi dimostran l'Orse.*

*Voialtri pochi che drizzaste il collo  
per tempo al pan de li angeli, del quale  
vivesi qui ma non sen vien satollo,  
metter potete ben per l'alto sale*

*vostro navigio, servando mio solco  
dinanzi a l'acqua che ritorna eguale.*

Nel summentovato Ariosto, invece, ci imbattiamo nello stesso tropo, anche se come immagine anticipatrice della fine del lavoro (*Orl. fur.*, XLVI, 1):

*Or, se mi mostra la mia carta il vero,  
non è lontano a scoprirsi il porto;  
sì che nel lito i voti scioglier spero  
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;  
ove, o di non tornar col legno intero,  
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.  
Ma mi par di veder, ma veggo certo,  
veggo la terra, e veggo il lito aperto.*

Analogamente, anche il nostro saggio è in vista del porto, non prima però di cogliere un ultimo suggerimento – in vero già in parte prefigurato – proprio dai rilievi testé compiuti: *Il raffronto con le altre opere che il metaletterario postula non è mai pacifico, anzi mostra per lo più lo stigma del conflitto: attraverso di esso, infatti, l'autore cerca di liquidare l'ingombrante presenza dell'avversario e imporre, per converso, se stesso o, meglio, le proprie concezioni di poetica.*

Per argomentare quest'ultima tesi, torniamo al *Don Chisciotte* di Cervantes e, per la precisione, all'inizio della *Seconda parte* del romanzo, dove, ancora prima che l'eco delle loro imprese (narrate ovviamente nella *Prima parte*) si sia spenta, il protagonista dell'opera e il suo fido scudiero vengono a sapere che un autore arabo, senza la legittima concessione, si è appropriato della loro storia e ne ha scritto in un libro di notevole successo. Il che corrisponde ai fatti, visto che, con grande

indignazione di Cervantes, nel 1614 a Tarragona era uscito un *Secondo Don Chisciotte*, apocrifo, dovuto alla penna di un tale che si nascondeva dietro allo pseudonimo di Alonso Fernandez de Avellaneda.

Così, nei primi capitoli della *Seconda parte* autografa (e con più direttezza a partire dal capitolo 51), i personaggi, scopertisi personaggi, si fanno portavoce delle rivendicazioni del loro autore, e reclamano l'autenticità e l'originalità delle loro gesta, palesando un'«estrema consapevolezza critica, così manifesta da fare del *Don Chisciotte* il prototipo del romanzo-saggio»:<sup>[14]</sup>

*Don Chisciotte era rimasto assorto in gravi pensieri aspettando il baccelliere Sansone Carrasco da cui attendeva il ragguaglio di ciò che di lui si narrasse nel libro annunziatogli da Sancio Pancia. Non potea persuadersi che la sua istoria avesse veduto la luce del mondo, mentre la sua spada era tuttavia intrisa e grondante del sangue dei nemici ch'egli s'immaginava di avere ammazzati; e se con tutto ciò volava per ogni dove la storia delle grandi sue gesta cavalleresche, questo dovea avvenire solo per incantesimo di qualche savio o amico o nemico: amico per ingrandirle ed innalzarle sopra le più segnalate di cavalier errante; nemico per annichilarle e metterle al disotto delle più vili che fossero state mai scritte di inglorioso scudiere. Dopo tutto questo andava fra se stesso dicendo:*

*«Eppur delle imprese degli scudieri non si è mai usato di fare menzione in iscritto, e quand'anche vi fosse una tale istoria, dovendosi riferirla ad errante cavaliere, dovrebbe essere per necessità eloquentissima, alta, insigne, magnifica, veritiera.»*

*Lo consolavano un poco queste riflessioni, ma si trovava poi sconfortato pensando che n'era Moro l'autore, poiché aveva il nome di Cide, né dai Mori attendere poteasi verità alcuna, essendo tutti imbrogliatori, falsarii e lunatici. Temeva che non si fosse parlato degli amori suoi colla più rigorosa decenza, e che ne avesse quindi a ridondare pregiudizio ed oltraggio alla onestà della sua signora Dulcinea del Toboso; almeno bramava che fosse stata posta in chiaro lume la sua fedeltà e il decoro che aveale gelosamente serbato, sprezzando per tale suo idolo, regine, imperatrici e donzelle di ogni condizione, e infrenando gl'impulsi suoi naturali.*

*Stando così in queste ed in altre molte immaginazioni, giunsero a lui Sancio e Carrasco, il quale molto cortesemente fu accolto da don Chisciotte. Il baccelliere, quantunque si chiamasse Sansone, non era molto alto di statura, ma volpe fina, di colore macilento e di scaltrito giudizio. Contava l'età di ventiquattr'anni, aveva faccia tonda, naso schiacciato e bocca grande: indizi tutti di un uomo malizioso e amico delle galanterie e degli scherzi: ed egli ne diede subito una chiara prova allorché, vedendo don Chisciotte, se gl'inginocchiò dinanzi e gli disse:*

*– Mi dia la grandezza vostra a baciare le mani, signor don Chisciotte della Mancia, che per l'abito di San Pietro ch'io porto indosso, quantunque io non abbia ricevuto che i soli primi quattr'Ordini, giuro che vossignoria è uno dei più famosi cavalieri erranti che siano stati o possano mai trovarsi in tutta la rotondità della terra. Benedetto sia Cid Hamet Ben*

*Engeli che lasciò scritta la istoria delle prodezze di vossignoria, e più benedetto ancora sia quel dotto curioso che si pigliò la fatica di recarle dall'arabo nel nostro idioma castigliano: affinché ne avessero le genti universale trattenimento.*

*Lo fece rizzare don Chisciotte, e così gli rispose:*

*– È egli vero dunque che corre per lo mondo la mia istoria e che la compose un Moro incantatore?*

*– Tanto è vero, signor mio, disse Sansone, che porto opinione che al dì d'oggi siano già stampati più di dodicimila esemplari di questo libro; e se non crede a me lo dicano il Portogallo e Barcellona e Valenza dove furono impressi. Corre poi fama che se ne stia facendo una impressione anche in Anversa, e a me pare certissimo, che non si darà nazione né lingua in cui non si abbia a tradurlo.*

*– Una delle cose, disse don Chisciotte a tal punto, che debbono recare più consolazione ad uomo virtuoso ed eminente, quella si è di vedersi vivente stampato in diversi idiomi, ed arricchito e di celebrità e di buon nome nelle lingue degli uomini: dissì di buon nome, perché in caso diverso, nessun genere di morte sarebbe peggiore del suo tormento.*

*– Se si tratta di alto nome e celebrità, rispose il baccelliere, vossignoria toglie la palma a tutti i cavalieri erranti: perché il Moro nel proprio idioma, e il Cristiano nel suo, si diedero la più viva premura di rappresentar molto al naturale la sua gagliardia, lo strepitoso suo coraggio nell'affrontar i pericoli, la sofferenza nelle traversie, la tolleranza sì nelle contrarie vicende come nelle percosse ricevute, e la onestà e la continenza negli amori platonici di*

*vossignoria colla signora donna Dulcinea del Toboso.*

*– Giammai, replicò allora don Chisciotte, ho inteso chiamare col Donna la mia signora Dulcinea del Toboso, ma Signora semplicemente, ed in questo comincia a sbagliar la istoria*

*– Questa non è obbiezione di alcuna importanza, rispose Carrasco.*

*– No per certo, don Chisciotte soggiunse; ma dicami la signoria vostra, signor baccelliere: quali sono le mie prodezze di cui si è creduto di far maggior conto in codesta opera?*

*– Variano in ciò le opinioni, rispose il baccelliere, a seconda dei gusti diversi. Alcuni sogliono preferire la ventura dei mulini da vento che sembrarono alla signoria vostra giganti e briarei; altri quella delle gualchiere; questi prediligono la descrizione dei due eserciti che poi erano due branchi di montoni: altri tiene in gran pregio la ventura del morto ch'era condotto a seppellire in Segovia: uno sostiene che va sopra ogn'altra la liberazione dei galeotti; un altro che nessuna sta a petto di quella dei due giganti benedettini colla questione del valoroso Biscaino.*

*– Favorisca dirmi, Sancio soggiunse: si parla mai della ventura dei mulattieri ianguesi, quando il nostro buon Ronzinante s'invogliò di procacciarsi anch'egli avventure?*

*– Nulla, rispose Sansone, ha omesso quel savio: racconta ogni cosa con fedeltà, con esattezza, né tacque neppure le capriole che fece il buon Sancio sulla coperta.*

– *Io non ho fatto capriole sulla coperta, rispose Sancio, ma per aria, e furono più del bisogno.*

– *A quanto mi figuro, disse don Chisciotte, non vi è storia al mondo che non abbia il suo pro e contra, quelle massimamente che trattano di cavalleria, le quali non possono essere sempre piene di fortunati avvenimenti.*

– *Con tutto ciò, replicò il baccelliere, dicono alcuni che hanno letta la istoria che avrebbero desiderato di vedere dall'autore poste in dimenticanza le bastonate infinite date in diversi incontri al signor don Chisciotte.*

– *Queste sono verità, disse Sancio, e non potevano essere trascurate da chi racconta.*

– *Potevano per altro tacerle per giustizia, disse don Chisciotte, perché le azioni dalle quali non viene cangiata od alterata la storia possono passarsi sotto silenzio quando tendono a mettere in discredito il protagonista; e per mia fede che non fu Enea sì pietoso come ce lo dipinge Virgilio, né sì prudente Ulisse come ci viene descritto da Omero.*

– *Dice benissimo, vossignoria, soggiunse Sansone; ma altro si è lo scrivere poeticamente, altro il farlo storicamente; è lecito al poeta raccontare o vantare le cose non già quali furono ma quali avrebbero dovuto essere, mentre lo storico invece ha da scriverle non già come avrebbero dovuto essere, ma quali realmente furono senz'alterare in un punto solo la verità o con mutazioni o con aggiunte.*

P.S. Un sentito ringraziamento va all'amico Paolo Dall'Olio, che, in una calda notte del luglio scorso, nella pittoresca cornice del Palazzo dei Pio a Carpi, ha reso possibile la conferenza di cui questo saggio è trascrizione e, insieme, rielaborazione.

---

[1] R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1994 [1963<sup>1</sup>], p. 189.

[2] Si legga, a titolo d'esempio, L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1983, pp. 45-71.

[3] Cfr. G. Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 6-7.

[4] «Noi poeti, o padre, e voi giovani degni del padre, siamo per la maggior parte ingannati da una parvenza del giusto. Io cerco d'essere conciso, e riesco oscuro: quegli, che va a caccia di eleganze, manca di forza e di vigore: chi vuol parer magnifico è tronfio: e chi è eccessivamente cauto e timoroso di sfidar la tempesta striscia terra terra. Chi desidera render vario con episodi meravigliosi un argomento unico finisce col dipingere un delfino nei boschi e un cinghiale sulle onde. L'evitare un difetto, se manca l'arte, fa sdruciolare in un vizio. Presso la scuola di Emilio un lavorante, anche degl'infimi, saprà esprimerti l'unghie e imiterà nel bronzo la morbidezza d'una chioma: ma il risultato di tutto il lavoro sarà infelice, perché egli non saprà modellare l'insieme. S'io mi mettessi a scriver qualcosa, non vorrei esser costui, come non vorrei esser ammirato per gli occhi neri e per i capelli neri, avendo un brutto naso. Assumete, o scrittori, la materia adeguata alle vostre forze, e considerate a lungo quello che le spalle non bastano a portare, e quello per cui sono valide. A chi avrà scelto un soggetto commisurato alle sue facoltà non verrà meno l'espressione, né la chiarezza dell'ordine. La legge dell'ordine e la grazia, s'io non m'inganno, si ridurrà a questo: dir subito ciò che è necessario si dica fin d'ora, e tralasciar la maggior parte delle cose, per trattarle a tempo opportuno.» [Traduzione di D. Bo].

[5] L. Anceschi, *Op. cit.*, p. 46.

[6] «Tu che leggi di Edipo e di Tieste cui s'oscura la vista, di Medee e di Scille, che altro leggi se non mostruosità? Che te ne farai del rapimento d'Ila? Che di Partenopeo e di Attis? Che ricaverai da quel dormiglione di

Endimione? E dal fanciullo che si vide scivolare via le ali? O da Ermafrodito che odia le acque innamorate di lui? Che gusto ci provi per le illusorie fantasie di un misero foglio di carta? Leggi piuttosto questo di cui la vita possa dire: “Mi appartiene”. Non troverai qui né Centauri, né Gorgoni, né Arpie: le mie pagine sanno di uomo. Ma tu non vuoi, Mamurra, comprendere i tuoi costumi, né conoscere te stesso: ancora leggi le *Origini* di Callimaco.» [Traduzione di M. Scàndola].

[7] A. Marchese, *Storia intertestuale della letteratura italiana, Il Novecento*, Messina-Firenze, D’anna, 1990, p. 200.

[8] Cfr. G. Bateson, *Verso un’ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976: p. 32: «Un *metalogo* è una conversazione su un argomento problematico. Questa conversazione dovrebbe esser tale da rendere rilevanti non solo gli interventi dei partecipanti, ma la struttura stessa dello stesso dibattito».

[9] E. Raimondi, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell’interpretazione del testo letterario*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 5.

[10] B. Pischedda, *Come leggere “Il nome della rosa” di Umberto Eco*, Milano, Mursia, 1994, p. 103.

[11] E. Raimondi, *Op. cit.*, p. 7.

[12] G. Genette, *Op. cit.*, p. 218.

[13] Cfr. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 147-50.

[14] C. Segre, *Introduzione*, in M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Mondadori, 1994, p. XII.

***Bibliomanie.it***