

# La letteratura della letteratura

Atti del XV Convegno Internazionale della MOD  
12-15 giugno 2013

*a cura di*

Aldo Maria Morace e Alessio Giannanti

Tomo I e Tomo II



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*In copertina:*

Pablo Picasso, *Las Meninas*, 18 settembre 1957

*Il presente volume è stampato con il contributo della Fondazione Banco di Sardegna  
e del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università di Sassari*

© Copyright 2016

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674548-4

## INTRODUZIONE

Dal 12 al 15 giugno 2013 l'Università di Sassari ha ospitato, nelle due sedi di Sassari e Alghero, la XV edizione del Convegno della MOD (Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria). Oltre ai curatori, i promotori dell'iniziativa sono stati gli italianisti del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali: il prof. Massimo Onofri, il prof. Marco Manotta e la prof.ssa Monica Farnetti, sostenuti dalla preziosa collaborazione di dottorandi, assegnisti e ricercatori, nonché dall'imprescindibile vicinanza del Direttore del Dipartimento, prof. Gavino Mariotti, e del Magnifico Rettore, prof. Attilio Mastino. Tutti hanno operato in piena armonia con il Direttivo MOD e con il Presidente della Società, prof. Angelo R. Pupino dell'Università di Napoli «L'Orientale».

Il Convegno è stato organizzato con il patrocinio e il sostegno di un cospicuo elenco di enti: la Regione Autonoma della Sardegna, la Provincia e il Comune di Sassari, il Comune di Alghero, la Fondazione Banco di Sardegna, l'ERSU, il Fondo Autografi Scrittori Sardi Moderni e Contemporanei, il Laboratorio Officine, la Scuola di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, il Master di Scrittura Creativa ed Editoria. È bene ricordare un fatto non banale, o quantomeno non frequente: anche alcune aziende sarde hanno offerto il loro sostegno, avendo colto in questa manifestazione culturale una occasione di promozione del territorio.

L'iniziativa è stata di notevole importanza scientifica, e anche di una indubbia imponenza, tanto da poter assumere lo status di veri e propri Stati generali della contemporaneistica. Sono stati registrati oltre centocinquanta relatori, che si sono confrontati sul tema della *Letteratura della letteratura*, discutendo i parametri essenziali e particolari del tema, come la definizione del canone letterario, gli usi retorici e simbolici e allegorici, il metaromanzo, la scelta dello stile, l'uso della lingua, il sistema dei personaggi e dell'opera, le aperture e le chiusure di campo letterario, la definizione di poetica, le argomentazioni estetiche, le definizioni delle avanguardie, i cronotopi, i riusi, le citazioni, il rapporto con il pubblico e il mercato, la critica, la ricezione. A partire dalla constatazione della dimensione in-

trinsecamente palinsestica della letteratura, di tutta la letteratura riflessa, le relazioni plenarie e le – come sempre vivaci – sezioni parallele (dove i giovani studiosi hanno avuto la possibilità di confrontarsi e di osmotizzarsi con le voci più conosciute di tutti gli atenei) hanno offerto importanti momenti di stimolo, di scambio e di riflessione.

Nei due tomi di questi atti la suddivisione tra le relazioni e le dodici sezioni tematiche, i panel delle comunicazioni, può restituire soltanto entro limiti riduttivi e compressi la ricchezza di suggestioni, la forza propulsiva degli studi presentati per l'occasione e anche il clima di amicale condivisione, che hanno percepito e testimoniato i partecipanti alle solari e memorabili giornate sassaresi.

*Alessio Giannanti*  
*Aldo M. Morace*

## INDICE

### TOMO I

Introduzione <i>Alessio Giannanti, Aldo M. Morace</i>	V
--	---

### RELAZIONI

<i>Mario Barenghi</i> Una serie interminabile di specchi. Letteratura riflessa e modernità letteraria	3
<i>Anna Dolfi</i> <i>L'écrivain par lui-même</i>	19
<i>Massimo Onofri</i> L'invenzione del vero. Che scrittore è il critico-scrittore?	39
<i>Pasquale Marzano</i> Echi di nomi letterari nella narrativa dell'Otto-Novecento	49
<i>Giuseppe Lo Castro</i> Tradizione linea effetto. I letterati siciliani e la letteratura	69
<i>Niva Lorenzini</i> Tra memoria e dislocazione: la citazione in poesia	85

<i>Valter Boggione</i> Citazioni e rifrazioni da Manzoni a Gozzano	97
<i>Beatrice Stasi</i> Giuseppe e i suoi fratelli: miti biblici e depistaggi freudiani nella <i>Coscienza di Zeno</i>	121
<i>Elena Porciani</i> Oralità letteraria e scrittura narrativa. Una prospettiva teorico-metodologica	149

### COMUNICAZIONI - PARTE I

#### IPOTESTI, FONTI, INTERTESTUALITÀ (OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO)

<i>Lucilla Bonavita</i> L' <i>Ortis</i> foscoliano e gli echi della XXVI lettera di <i>Julie</i> <i>ou la Nouvelle Héloïse</i>	177
<i>Gabriele Fantini</i> Foscolo e il pubblico inglese: prime indagini su un'influenza reciproca	187
<i>Elena Rondena</i> La meta letteratura di Ludovico di Breme: <i>Il Romitorio di sant'Ida</i>	199
<i>Loredana Castori</i> Leopardi e i <i>Trionfi</i> del Petrarca	211
<i>Elsa Chaarani Lesourd</i> Dalla <i>Confession</i> di Musset alle <i>Confessioni</i> di Nievo: risonanze intorno a Napoleone e a Byron	225
<i>Luciana Pasquini</i> Eco dannunziane nella <i>Sfinge</i> di Luigi Capuana	239
<i>Mario Cimini</i> A proposito del «reato di non confessata imitazione»: D'Annunzio tra Thovez e Croce	249

*Manuele Marinoni*

Appunti per un commento intertestuale al *Libro dei frammenti*  
di Ceccardo R. Ceccardi

259

IPOTESTI, FONTI, INTERTESTUALITÀ (NOVECENTO)

*Anna Livia Frassetto*

*Quaderno proibito* di Alba de Céspedes:  
un diario che genera il romanzo

269

*Giovanni Pietro Vitali*

Il *Mélange* privato della questione letteraria nei testi  
di Beppe Fenoglio

275

*Daniela Marredda*

Ricezioni tassiane nella poesia contemporanea: il Tasso di Risi

287

*Giacomo Raccis*

Bianciardi, Tadini, Del Buono: relazioni intertestuali

299

*Piero Mura*

L'“invenzione del doppio” ne *La divina mimesis* di Pier Paolo Pasolini

311

*Oleksandra Rekut-Liberatore*

Cancro inesistente e fantastico: Tommaso Landolfi e Amélie Nothomb

325

LA META-TESTUALITÀ FRA TEORIA E PRASSI

*Rosalba Galvagno*

C'era una volta il Testo: Roland Barthes, *Texte (Théorie du)*,  
Encyclopaedia Universalis, 1973. Due esempi di analisi testuale:  
Federico De Roberto e Antonio Pizzuto

343

*Rossana Esposito*

Odeporica e intertestualità. La «biblioteca» dello scrittore

355

*Gloria Maria Ghioni*

I frammenti incipitari: luogo privilegiato della riflessione metadiaristica

367

- Sandra Celentano*  
Suggestioni ovidiane nelle *Lezioni americane*:  
*Leggerezza, Rapidità, Molteplicità* 379
- Francesca Caputo*  
I modi di dire la letteratura in Luigi Meneghello 395
- Gianmarco Gallotta*  
«Sostengo la letteratura»: gioco delle citazioni, influenze  
e sistema dei personaggi nell'opera di Antonio Tabucchi 403
- Antonello Perli*  
«Nei libri succede spesso così, è letteratura»: metapoetica di Tabucchi 413
- Filippo Pace*  
*Méfiez-vous des morceaux choisis: Notturmo indiano* 425

## TEATRO E METATEATRO

- Silvia Uroda*  
Tra Mondo e Teatro: Gozzi critico di Goldoni  
ne *Il teatro comico all'Osteria del Pellegrino tra le mani*  
*degli Accademici Granelleschi* 437
- Clara Borrelli*  
La fiaba nel teatro del Settecento: Carlo Gozzi e Francesco Cerlone 447
- Federica Adriano*  
Riscrittura dell'antico e del mito nella *Città morta* di D'Annunzio 465
- Annibale Rainone*  
Le possibilità della riscrittura teatrale nella drammaturgia moraviana 475
- Alessandro Cadoni*  
Riscrittura come riflessione sul tragico. *Medea* di P.P. Pasolini 485
- Teresa Spignoli*  
*La Monaca di Monza* di Giovanni Testori 501



<i>Marzia Caria</i>	
La scrittura per il teatro di Nino Randazzo	513

POESIE E POETICHE

<i>Maria Cristina Di Cioccio</i>	
La «bella favola» di Guido Gozzano. Un esperimento ‘crepuscolare’ nella Torino antidannunziana	527
<i>Matteo Zoppi</i>	
«In fondo alla mia breve strada è il silenzio»: la riflessione metapoetica in Camillo Sbarbaro	537
<i>Sofia Pellegrin</i>	
La poesia di Primo Levi tra intertestualità e «autotestualità»	547
<i>Silvia Freiles</i>	
Bartolo Cattafi: poesia dei sensi e sensi della poesia	555
<i>Francesco Sielo</i>	
Tra prosa e poesia. Il linguaggio e l’autoanalisi dell’ultimo Montale	569
<i>Luca Daino</i>	
Metaletteratura come grimaldello del canone. Il posto di Raboni nel Novecento italiano	581
<i>Carmelo Princiotta</i>	
Da <i>Nomi distanti</i> a <i>Notti di pace occidentale</i> : le poesie di risposta nell’opera di Anedda	593
<i>Laura Piazza</i>	
«Volte: e le cose già non sono più». Carmelo Bene per Dino Campana	605
<i>Martina Daraio</i>	
L’eredità “residenziale” di Franco Scataglini	617

## TOMO II

## COMUNICAZIONI - PARTE II

## VERO, VEROSIMILE E MENZOGNA

Introduzione	V
<i>Alessio Giannanti, Aldo M. Morace</i>	
<i>Aldo Nemesio</i>	5
Perché l'uomo ha interesse per la letteratura?	
<i>Caterina Giordano</i>	15
La questione del <i>vero</i> nelle opere di Alessandro Manzoni	
<i>Michele Rossi</i>	23
Rileggendo <i>Racconto d'autunno</i> di Tommaso Landolfi	
<i>Ivan Pupo</i>	35
Il delitto indispensabile. Appunti su <i>Tempo di uccidere</i>	
<i>Francesca Fistetti</i>	45
Verità paradossali e menzogne rivelatrici ne <i>Il Cimitero di Praga</i> di Umberto Eco	
<i>Andrea Gialloredo</i>	59
«Fuori da ogni ordine e da ogni forma conosciuta»: l'ombra di Witold Gombrowicz ne <i>La traduzione</i> di Laura Pariani	
<i>Claudio Panella</i>	71
<i>Fransè</i> e gli altri: di come può accadere che uno scrittore diventi personaggio	
METANARRATIVA E FORME DELLA LETTERARIETÀ	
<i>Pier Paolo Argiolas</i>	85
Libri, lapis, lapidi. La scrittura nell'universo tematico de <i>Il fu Mattia Pascal</i>	
<i>Giovanna Caltagirone</i>	97
Aspirazioni enciclopediche nella letteratura italiana del Novecento: parole d'autore	

<i>Monica Manzoni</i> Letteratura della letteratura della scienza. Paolo Mantegazza romanziere	111
<i>Marina Paino</i> Elsa Morante e la 'poesia' della narrazione	121
<i>Federico Fastelli</i> «Costruire con materiali sintetici». <i>L'anonimo lombardo</i> di Alberto Arbasino come metaromanzo	133
<i>Aldo Maria Morace</i> Alberto Ongaro, o del romanzo come metaromanzo	143
<i>Andrea Chiurato</i> Lo specchio che ritorna. La funzione strutturale della metanarrativa nell'opera di Oreste del Buono	159
<i>Oretta Guidi</i> Mario Vargas Llosa o la ricerca di una tradizione letteraria	167
<i>Rosanna Morace</i> Le due bocche. La letteratura-mondo riflette su sé	179

## TOPOI, TEMI, CLICHÉS

<i>Maria Lucia Zito</i> Orizzonti meridiani e letteratura «riflessa»: le figure femminili nel <i>Mastro-don Gesualdo</i> di Verga	195
<i>Alessandro Andreolli</i> Tra realtà e finzione. Memoria e metamemoria culturale nella rappresentazione dannunziana del corpo femminile	209
<i>Alessio Giannanti</i> Cuore, testa e ricuore. Fortuna, ripresa e dissacrazione di una retorica e di una funzione del sentimento in letteratura	217
<i>Epifanio Ajello</i> Di alcuni oggetti nel <i>Marcovaldo</i> e nel <i>Palomar</i> di Italo Calvino, e loro insensato uso	227

*Alberico Guarnieri*

- La 'funzione' Pinocchio in *Una vita violenta* di Pasolini.  
Un confronto fra *Le avventure di Pinocchio* di Collodi  
e *Una vita violenta* di Pasolini 239

*Cinzia Gallo*

- Il *topos* della donna fatale nella narrativa di Ferdinando Di Giorgi 255

#### TRADUZIONI, SAGGI E RILETTURE CRITICHE

*Emanuela Bandini*

- Al Circolo dei Grandi Dilettanti. Modi dell'intertestualità  
nella saggistica letteraria di Alberto Savinio 269

*Elena Pisuttu*

- «Ho cominciato a tradurre poesie per caso»: Joyce Lussu  
e la traduzione 281

*Lorenzo Cardilli*

- Da Contini a Montale e "ritorno": complicità critiche  
e problemi metodologici nel saggio sulle Occasioni 293

*Laura Ingallinella*

- Un'occulta vocazione e un enigma innocente:  
Manganelli lettore del *Novellino* 305

*Martina Di Nardo*

- Pöeta additus pöetae*: Vittorio Sereni lettore di poesia 317

*Maria Dimauro*

- «Punto acerbo / che di vita ebbe nome»: Zanzotto lettore  
della *Vita d'un uomo* ungarettiana 331

#### TRAVESTIMENTI E PARODIE

*Alberto Carli*

- Modelli, riflessi ed episodi speculari in alcune opere letterarie  
per l'infanzia fra Otto e Novecento 349

- Agata Irene De Villi*  
«Piccoli uccelli dell'Ovest». Parodie crepuscolari nel *Purosangue*  
di Massimo Bontempelli 359
- Luisa Bianchi*  
Le avventure del libro di Pinocchio. Riscritture e rivisitazioni  
del secondo Novecento 373
- Katia Trifirò*  
Dioniso *en travesti*. Riscritture tra Pasolini e Ruccello 385
- Vincenza Di Vita*  
Letteratura di letteratura nei *cocktail* allegorici diretti  
da una *penna-rivoltella*. Carmelo Bene tra Petronio,  
De Sade e *Judas pop* 391
- Milena Montanile*  
Sui falsi d'autore: il Boccaccio di Andrea Camilleri 409
- Silvia Zangrandi*  
L'ironia intertestuale in *Il Birraio di Preston* di Andrea Camilleri 417
- Sara Bonfili*  
Ermanno Cavazzoni e la parodia del bestiario medievale 431
- Filippo Pennacchio*  
«In effetti, c'è molto di un film in questo racconto».  
Letteratura al secondo grado e intermedialità  
nel *Barillozzo di Amontillado*, di Vitaliano Trevisan 443

## TRANSCODIFICAZIONI

- Vittorio Criscuolo*  
Dal romanzo epistolare alla scena: variazioni sul personaggio  
di Pamela Andrews 457
- Francesca Tomassini*  
La lingua di poesia come strumento di protesta nel teatro pasoliniano 469

*Lorella Anna Giuliani*  
A più voci. Corrado Alvaro e la radio 481

*Anna Gallia*  
Poesia e intertestualità nella prosa di Luigi Meneghello:  
«Il nome agì», citazioni montaliane in *Libera nos a Malo* 489

*Sandro de Nobile*  
L'opera o i giorni? Su *I fabbricanti del "bello"* di Nelo Risi 497

*Giulia Iannuzzi*  
Letteratura della letteratura, dell'immaginario, della scienza.  
La fantascienza tra riuso e riflessione critica  
e il caso di *Volo simulato* di Vittorio Curtoni 509

#### RISCRITTURE DEL MITO E DEL CLASSICO

*Claudia Cao*  
Quando l'autore non è attendibile: Ulisse e la riscrittura  
del ritorno a Itaca 525

*Roberta Delli Priscoli*  
L'*Odissea* secondo Savinio: *Capitano Ulisse* 537

*Ilaria Puggioni*  
«Potrebbe essere Odisseo» nel Mar dei Caraibi: rilettura  
e riscrittura omerica nell'opera di Derek Walcott 551

*Rosa Giulio*  
«Rendere sensibile l'astratto, corporeo l'immateriale».  
Dante tra Eliot e Montale 565

*Francesca Tuscano*  
Il teorema di Ivan Ilič. Tolstoj riscritto da Pasolini 579

*Silvia Lutzoni*  
Intenzione e invenzione in *Foe* di John M. Coetzee:  
la riscrittura dei classici come scena della riflessione poetica 593

VERO, VEROSIMILE E MENZOGNA

ANDREA CHIURATO

LO SPECCHIO CHE RITORNA.  
LA FUNZIONE STRUTTURALE DELLA METANARRATIVA  
NELL'OPERA DI ORESTE DEL BUONO

A chi avesse voluto riprendere il famoso paragone di Stendhal, secondo cui il romanzo è “specchio che passa per la via”, molti degli scrittori italiani dei primi anni Sessanta avrebbero ribattuto che quello specchio si era ormai incrinato, se non definitivamente infranto. Alle grandi cifre maneggiate a mo' di corpo contundente da un'industria culturale in piena fase espansiva, secondo la quale la vitalità di un genere si misurava in base al suo successo commerciale, si opponevano gli strali di coloro che, di lì a poco, avrebbero preso parte al variegato carrozzone della neoavanguardia, per sincero entusiasmo o tardiva conversione.

Esaurite le cartucce del neorealismo, stremati dagli interminabili dibattiti su “letteratura e impegno”, “letteratura e industria” e altre amenità simili, gli intellettuali italiani manifestavano una crescente diffidenza verso una delle più giovani forme letterarie della tradizione nostrana, decretandone il declino, la stagnazione, se non l'imminente fine. Alcuni, come Alberto Arbasino, erano già pronti a stilarne l'atto di morte, almeno per quanto riguardava la sua veste più tradizionale.

La crisi assumeva tratti ancora più angosciosi se confrontata con altri fenomeni emergenti sulla scena europea, primo tra tutti il famigerato *Nouveau Roman*. La ricezione di questa eterogenea “collection d'écrivains”<sup>1</sup> può aiutarci meglio di altri esempi a comprendere i limiti e le contraddizioni del dibattito culturale del Belpaese, un dibattito quanto mai acceso nel susseguirsi di scontri e polemiche, eppure decisamente sterile per quanto riguarda i risultati sul breve e medio periodo. Ridurre le sperimentazioni d'oltralpe al “grado zero della scrittura” o a una paradossale “letteratura oggettiva” (ade-

<sup>1</sup> Cfr. JEAN RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Parigi, Éditions du Seuil, 1973.



guandosi così all'interpretazione proposta da Roland Barthes), significava minimizzare, proponendo una lettura affascinante ma fatalmente parziale, di quanto stava succedendo, o era appena successo, appena fuori dall'*hortus conclusus* delle lettere italiane. E questo, sia chiaro, accadeva non tanto per un vizio di provincialismo, come avrebbero sostenuto di lì a poco i cosmopoliti membri del Gruppo 63, quanto per un generale fraintendimento, o in altri termini, per un errore di prospettiva.

Si tendeva, da una parte come dall'altra, a porre in evidenza le novità (che, a ben vedere, così nuove non erano) più evidenti sul piano dell'enunciazione – il decentramento del soggetto, la rinuncia a un *plot* teleologicamente orientato, il prepotente emergere delle *choses* – a discapito degli aspetti legati alla situazione comunicativa che ogni espressione artistica presuppone, ossia: la costante infrazione e riformulazione del patto di lettura, la cooptazione del destinatario nel processo creativo, la predominanza della significanza sulla significazione. Una serie di problematiche destinate a riproporsi nei due decenni successivi all'insegna del cosiddetto postmoderno, ma che allora venivano liquidate (neutralizzate per così dire) ricorrendo all'anatema del formalismo. Una sorta di scomunica da parte dell'*establishment* più intransigente, esibita dai suoi avversari come un segno di distinzione, o come un'orgogliosa rivendicazione della propria irriducibile diversità.

La polarizzazione del dibattito in due schieramenti opposti e poco disposti al compromesso lasciava poco spazio a chi avesse voluto esplorare percorsi alternativi. Comprendiamo dunque quanto fosse difficile muoversi in mezzo a questo marasma, tra ritardi storici e improvvise fughe in avanti. Difficile individuare una rotta o una direzione o, per dirla con un'azzeccata formula di Alain Robbe-Grillet, difficile, se non impossibile, trovare una "via per il romanzo futuro".

Occorre quindi rivolgersi a veri e propri *outsiders* per cogliere alcuni esempi non allineati con le correnti e le mode dominanti. Per questa e altre ragioni che cercherò di illustrare in seguito, la mia scelta ricade su una figura spesso considerata di secondaria importanza, o comunque più conosciuta per altri motivi estranei alla sua produzione narrativa: Oreste del Buono.

Dopo essersi guadagnato una menzione d'onore nelle schiere del neorealismo (se non altro per ragioni cronologiche, dato che il suo *Racconto d'inverno*, viene pubblicato a ridosso della fine ufficiale delle ostilità belliche), la produzione di del Buono si era allontanata presto da questa impropria etichetta cucitagli addosso dalla critica, spaziando per quasi un decennio tra la memorialistica e il racconto dei piccoli drammi borghesi dell'Italia del *boom*.

La sua "svolta", particolarmente rilevante in relazione all'argomento qui discusso, si verifica solo agli inizi del decennio successivo. Il primo segnale

è la pubblicazione su *Quaderni milanesi* di un breve saggio, che possiamo considerare alla stregua di un manifesto: "La narrativa integrale" (1961)<sup>2</sup>. Prendendo spunto da un confronto tra *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry e *l'Ulisse* joyciano, del Buono proponeva un'accurata diagnosi dello stato di salute della "forma-romanzo" nel corso del Novecento, fuori e dentro i confini nostrani. L'esito, come si può facilmente immaginare, era tutt'altro che positivo. Dal suo punto di vista il modernismo aveva aperto la strada a una ridefinizione del genere, ma si era presto arenato nelle secche di uno smodato culto per l'invenzione linguistica, la ricercatezza lessicale e stilistica, ponendo tutta l'attenzione sulla "tessitura" della prosa (*texture*) a discapito della già precaria tenuta della "struttura" (*structure*)<sup>3</sup>. Volgendo lo sguardo dal passato remoto al passato prossimo, il *Nouveau Roman* (che del Buono conosceva bene nella veste di traduttore di Michel Butor e Nathalie Sarraute per Mondadori e Feltrinelli) e simili sperimentalismi apparivano invece, ai suoi occhi, ossessionati dalle "tecniche di laboratorio" ereditate dai padri nobili delle avanguardie storiche, dimenticando tutto ciò che stava al di fuori del testo e rinchiudendosi in una torre d'avorio di compiaciuta autoreferenzialità. Occorreva quindi ristabilire un equilibrio ormai spezzato, quello tra la "vita" e le "forme" o, per dirla in altro modo, tra il "linguaggio" e l'"esperienza".

Un primo passo in questa direzione era la rivalutazione di quello che Giacomo Debenedetti aveva definito come "il personaggio-uomo". Figura, o meglio, "funzione" di cui in quel periodo gli ottimisti si affrettavano a dichiarare l'imminente scomparsa, mentre i pessimisti ne assumevano la morte prematura come un dato di fatto. La questione, dissimulata sotto l'apparente critica al cosiddetto antiumanesimo, era duplice e coinvolgeva due aspetti essenziali: da un lato si trattava di valutare le residue potenzialità ermeneutiche della forma-romanzo; dall'altro di definire nuove modalità di costruzione (e non solo di rappresentazione) della soggettività. La principale finalità del progetto di «narrativa integrale», di cui Luciano Bianciardi regalerà a stretto giro una gustosa parodia nel secondo capitolo de *La vita agra* (1962), era, non a caso, quella di ricomporre queste due esigenze in un quadro armonico. Da ciò derivava una prima, fondamentale conseguenza: l'assottigliamento della distanza tra critica e narrativa, tra metadiegesi e diegesi.

Del Buono non si limita, infatti, a verificare la bontà dell'intuizione teorica iniziale: la rappresentazione del processo creativo (le sue problematiche,

<sup>2</sup> Cfr. ORESTE DEL BUONO, *La narrativa integrale*, in «Quaderni milanesi», 2, 1961, pp. 85-95.

<sup>3</sup> Cfr. RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, Bologna, Il Mulino, 1995.

i suoi dilemmi) non sono semplicemente inseriti a mo' di parentesi all'interno del racconto, ne diventano il motore stesso. Esempio da questo punto di vista un'opera quale *Né vivere né morire* (1963), composito mosaico dove episodi, personaggi, e situazioni già esplorate nei numerosi romanzi precedenti vengono raccolti in un'ideale foce a delta in cui, come rigagnoli sinora dispersi, finiscono per confluire l'uno nell'altro. Operazione squisitamente postmoderna, che ricorda da vicino la logica del *collage*, se non fosse per il tentativo di ordinare tutto questo materiale in una struttura gerarchica.

O., il protagonista di cui conosciamo solo l'iniziale del nome di battesimo, condensa in sé i principali tratti del tipo del "fallito", già declinato in diverse versioni (il reduce smarrito, il marito fedifrago, lo scrittore di scarso talento riciclatosi come operatore culturale, ecc.) dal futuro fondatore di *Linus*. L'*incipit* del romanzo ce lo restituisce su un letto d'ospedale, costretto a una forzata immobilità in seguito a una delicata operazione chirurgica. Questa condizione così inadeguata all'azione lo invoglia a riprendere in mano le bozze del suo primo romanzo, pronto a essere ripubblicato in una nuova edizione. La crescente insoddisfazione prodotta dalla lettura dell'elaborato, l'infittirsi delle correzioni lo spingono a una decisione drastica: riscrivere tutto da capo, magari provando a collegare quest'opera prima alle seguenti attraverso le vicende di un iper-personaggio il quale, a dispetto dei superficiali camuffamenti onomastici, si rivela essere nient'altro che l'*alter ego* fittizio dell'autore reale.

Non mi converrebbe ricominciare da capo dalla prima riga della prima pagina del primo dei miei libri? [...] Se riuscissi, dicevo, a saldare il primo e secondo romanzo e magari, perché no?, l'appetito vien mangiando [...], secondo e terzo e così via, romanzo, avrei il mio, il mio vero testo<sup>4</sup>.

L'*escamotage* del "romanziero nel romanzo" permette a del Buono di delineare un'evidente analogia tra il proprio metodo compositivo e quello proposto da O., fornendo così le istruzioni per l'uso del testo. Il velato autobiografismo presente sin dagli esordi finisce così per assumere così un valore inedito e viene reinserito all'interno di un nuovo patto di lettura. Tale *mise en abyme*, fornisce insomma l'indispensabile bussola per muoversi all'interno della sua opera-arcipelago, formata grazie a un infinito gioco di rimandi e di duplicati. Per una simile ragione il suo effetto non si esaurirà in chiave retrospettiva e diventerà un solido fondamento per successivi sviluppi, ma soffermiamoci ancora un attimo su *Né vivere né morire*.

Alla fine l'impresa di O. si rivelerà impossibile da portare a compimento,

<sup>4</sup> O. DEL BUONO, *Né vivere né morire*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 222-223.

risolvendosi in un clamoroso fallimento. La ragione è tanto semplice quanto rivelatrice. Dopo aver unito le vicende di Berto e Dino (due figure che avevamo già avuto modo di conoscere negli anni Cinquanta, rispettivamente in *Acqua alla gola*, 1953 e *L'amore senza storie*, 1958) il narratore *en abyme* incontra una difficoltà imprevista: Ulisse, il protagonista del suo secondo romanzo (*La parte difficile*, 1947) va incontro a una tragica fine, suicidandosi a causa dell'amore impossibile per la cognata. Un epilogo perfettamente coerente con la sua parabola di reduce incapace di reinserirsi nella società, eppure palesemente inconciliabile con l'intenzione iniziale di O.. L'incongruenza logica è di tale portata da far abortire i suoi molteplici sforzi ma non l'intero progetto di «narrativa integrale», anzi potremmo dire che, in buona sostanza, ne diventa il paradossale presupposto.

Il “racconto” (intendiamo qui il termine nella sua accezione narratologica) secondo del Buono non restituisce una realtà preesistente di cui sarebbe l'espressione, al contrario la sua ragione d'essere si ritrova in un'assenza, in un vuoto di cui l'episodio mancante del reduce è il paradigmatico emblema. La questione della fedeltà rispetto a qualsiasi referente esterno (il mondo, il soggetto, ecc.) perde così di pregnanza, mentre il Reale diventa ciò che la rappresentazione, il linguaggio e la finzione non possono che accostare se non rivelando «la linea di una mancanza, l'assenza di quanto li suscita ma di cui non possono rendere conto»<sup>5</sup>.

Qui del Buono sovverte alla base l'assunto di ogni poetica mimetica, aprendo a una forma di autobiografia in cui l'identità non sia considerata uno stabile attributo del soggetto, quanto piuttosto un fluido *work in progress*, un *patchwork* che il soggetto stesso contribuisce a modificare. L'inevitabile ritardo delle “forme” sul fluire dell’“esperienza”, caratteristico del dogma dell'Espressione, viene pertanto rovesciato nel tentativo di conciliare la positiva tensione tra «un irraggiungibile inizio» e «un'altrettanto impossibile fine»<sup>6</sup>.

Cambiano naturalmente, nel corso degli anni, le strategie retoriche secondo cui tale operazione viene portata avanti. Il che ci permette di definire diverse modalità in relazione alle differenti tipologie di letteratura di secondo grado.

Notiamo, ad esempio, come a cavallo tra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta la cosiddetta funzione di regia<sup>7</sup> tenda a prendere il sopravvento sulla funzione diegetica vera e propria. Da qui deriva una prima strategia,

<sup>5</sup> Cfr. STEFANO GALLERANI, *Scritture private*, in «Nazione Indiana», 21 marzo 2009.

<sup>6</sup> ANDREA CHIURATO, *La retroguardia dell'avanguardia*, Milano, Mimesis, 2011, p. 311.

<sup>7</sup> Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

la più semplice, ossia la fusione di “fabule già note”<sup>8</sup>, come nel caso di *Per pura ingratitudine*. Riprendendo con minime modifiche le vicende di due testi precedenti – *L'amore senza storie* (1958) e *Un intero minuto* (1959) – del Buono propone la versione più elementare del *collage* intertestuale.

La struttura “a scatole cinesi” di *Né vivere né morire* rappresenta un passo ulteriore in questa direzione. Dalla fusione per addizione passiamo a una più complessa ricombinazione. Lo sdoppiamento caratteristico della *mise en abyme* dell'enunciazione introduce una terza dimensione nel racconto, un inedito senso di profondità: la vicenda di O. (primo livello di narrazione) fa da cornice entro cui vengono inserite, in una prospettiva temporale, le precedenti incarnazioni dell'iper-personaggio.

La soluzione dell'“incastro a matrioska” è certo brillante, eppure il fatto che si risolva in un esemplare fallimento testimonia l'impossibilità di riproporre questo schema compositivo. L'ambizione all'unità appartiene a una fase storica ormai esaurita e del Buono si rivolge risolutamente verso nuovi orizzonti.

Significativa, a tal proposito, la travagliata gestazione de *La fine del romanzo* (1974)<sup>9</sup>, volume che per dissapori con l'editore (Einaudi) non verrà mai alla luce, pur continuando a riproporsi come una sorta di “testo-ombra” nel decennio successivo. Nato come ipotesi di racconto in una strenna natalizia di Mondadori (*Le coppie infernali*, 1972), lentamente maturato fino allo stato di romanzo, poi rifiutato perché troppo prolisso. Infine risorto, o meglio trasmigrato in diverse vesti nei due testi successivi: *Un'ombra dietro il cuore* (1978); e *Se mi innamorassi di te* (1980).

Grazie a un'accurata ricostruzione filologica si possono ritrovare tracce della vicenda originaria combinate, di volta in volta, con vecchie e nuove disavventure del nostro iper-personaggio. Ci sono però alcuni tratti distintivi e, per un certo verso inediti, che la continua riemersione di questo racconto perduto rende evidenti.

In primo luogo la rinuncia al mito romantico dell'originalità in favore di un'ossessiva riscrittura, ossia di una continua rielaborazione del medesimo materiale tematico<sup>10</sup>. Il racconto iterativo tende, insomma, a prendere il so-

<sup>8</sup> GUIDO DAVICO BONINO *L'opera come un arcipelago*, in *L'Antimeridiano: romanzi e racconti. Oreste del Buono*, a cura di Silvia Sartorio, Isbn Edizioni, 2010, p. XXII.

<sup>9</sup> Cfr. A. CHIURATO, *Quel che resta del romanzo. Oreste del Buono e l'insoddisfazione di scrivere*, in «Otto/Novecento», 3, 2012, pp. 203-211.

<sup>10</sup> «E allora cara, se le cose stanno in questo modo, cambiare protagonista, cambiare storia di romanzo in romanzo, addirittura cambiare romanzo di libro in libro può servire poco, o nulla, l'importante, anzi, è non tentare in troppe direzioni, non disperdersi, concentrare le proprie risorse su un dato punto e insistere sinché non succeda qualcosa»; O. DEL BUONO, *Per pura ingratitudine*, Milano, Mondadori, 1961, p. 38.

pravvento sul racconto singolativo. La figura del “romanziero del romanzo” tende inoltre a scomparire, sostituita da una più dispersa trama di indizi metatestuali. Del Buono rinuncia così a guidare il suo lettore all’interno dei meandri di un testo che si fa sempre più labirintico. Il supplemento di commento peritestiiale, le famose istruzioni per l’uso in precedenza inserite ai margini della diegesi, rimangono implicite, stimolando una partecipazione più attiva del destinatario. A ciò si aggiunge infine una politica del “riuso” molto più disinvolta: l’autore non si limita più all’autocitazione e si concede il lusso del *pastiche*. Come nel caso di *I peggiori anni della nostra vita* (1971; capp. XXXI-XLI), dove le avventure professionali e sentimentali del nostro “inetto” vengono interpolate con la ripresa di uno dei romanzi *cult* della sua generazione: *Per chi suona la campana*, di Ernest Hemingway.

La coerenza interna si fa di conseguenza sempre più precaria, e il lettore si trova a dover compiere delle vere e proprie acrobazie ermeneutiche per ritrovare un senso di unità non tanto nella dimensione intra-testuale quanto, piuttosto, in quella inter-testuale. Questo è probabilmente uno degli aspetti più interessanti nella costruzione di ciò che, sulla scorta delle riflessioni di Philippe Lejeune<sup>11</sup>, potremmo definire come uno «spazio autobiografico intertestuale»<sup>12</sup>.

Abbiamo infine gli anni Ottanta, periodo non particolarmente brillante nella produzione di del Buono, ma in cui si inserisce un ultimo, interessante tentativo di rinnovare le regole del gioco letterario da lui allestito. Mi riferisco, nello specifico, a *La nostra classe dirigente* (1986): ultimo tentativo di ritrovare una forma di continuità tra gli eventi salienti della storia nazionale, prima e dopo il ventennio fascista, e la storia privata della propria famiglia.

Si potrebbe pensare a una riedizione dell’approccio manzoniano al romanzo storico, specie considerando lo spostamento della focalizzazione dal ben noto iper-personaggio a un suo parente prossimo: Teseo Tesei, zio materno dell’autore reale, inventore del “maiale” (un dispositivo per operazioni subacquee di sabotaggio), nonché eroe della Marina Militare, morto durante l’assalto al porto di La Valletta nel 1941. Si potrebbe, appunto, se non fosse per il fatto che tale espediente è funzionale ad una ricodificazione in chiave ironica di alcune vicende già narrate in precedenza, e non comporta in nessun modo una tardiva conversione agli obblighi e alla filosofia di fondo del “romanzo ben fatto”. Al contrario questo testo rappresenta l’ennesima

<sup>11</sup> Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 189-227.

<sup>12</sup> La struttura “a schiodinata” di *Tornerai* (1976), in cui le diverse ipostasi dell’iper-personaggio (il reduce, il marito, il giornalista, ecc.) convivono fianco a fianco senza nessun legame evidente, ne è probabilmente l’esempio più eclatante. Manifestazione della rinuncia a un’esplicita forma di successione temporale in favore di una sempre più spiccata giustapposizione spaziale.

presa di posizione contro la pretesa veridicità di un racconto che, pur richiamandosi ai codici della storiografia ufficiale, rimane pur sempre un racconto finzionale, gettando un'ombra di sospetto sulla pretesa di oggettività della Storia stessa, quella con la "S" maiuscola.

Giunti alla fine della nostra breve esplorazione dell'opera di del Buono possiamo dunque concludere notando come le differenti strategie, le diversificate soluzioni da lui messe in campo riflettano la medesima esigenza di contaminazione tra generi discorsivi teoricamente inconciliabili (romanzo e autobiografia, romanzo e storiografia). Un'ibridazione non fine a se stessa, bensì volta a mettere in crisi certezze acquisite, ossia le implicazioni ideologiche che la divisione stessa tra i generi porta con sé, pur senza renderle manifeste. Le successive fasi dell'evoluzione del progetto di «narrativa integrale» declinano questo proposito in momenti culturali estremamente diversificati: dalle suggestioni fenomenologiche di fine anni Cinquanta, allo sperimentalismo dei Sessanta, passando per una serie di variazioni sul tema del postmoderno nei due decenni successivi.

Volendo ridurre questa incredibile varietà a una definizione sintetica potremmo dire che per del Buono la letteratura *della* letteratura è sempre stata una letteratura *sulla* letteratura. La reciproca contaminazione di critica e teoria, introdotta nei suoi romanzi in sintonia con i roboanti proclami della neoavanguardia, si è sviluppata in seguito in una concezione ben più raffinata del testo come palinsesto stratificato. Ogni tessera del mosaico della sua romanzesca autobiografia ci appare così come un nodo in una fittissima rete di rimandi intertestuali. Stratificazione, interconnessione, vari aspetti della permanenza delle tracce di un testo assente, fatalmente incompiuto, che riflettono, per dirla con M. Blanchot, la possibilità, solo ideale, di un testo completo, un testo *à venir*.

Un testo da cui del Buono, esemplare rappresentante dell'insoddisfazione di scrivere, si è ostinato a sottrarre la parola "fine", lasciandocelo solo immaginare.

Edizioni ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di aprile 2017