

LEONARDO TERRUSI

TITOLI IN CERCA DI UN TESTO.
ACCOSTAMENTO ALLA TITOLOGIA DEGLI PSEUDOBIBLIA

Abstract: The essay delves into the mechanisms and functions of a specific category of titles, those assigned to non-existent works (*pseudobiblia*) or to texts that were only planned but never actualized. These titles exhibit a markedly different and more intricate functionality beyond mere reference. The examples under scrutiny span various eras and contexts, ranging from Doni to Leonardo Sciascia, from an Italian translation of a novel by Philip Dick to Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*, all against the backdrop of Borges's model.

Keywords: titologie, *pseudobiblia*, Doni, Sciascia, Dick, Calvino, Borges.

1. I titoli sono ormai annessi stabilmente tra gli elementi fondamentali per l'interpretazione letteraria grazie alla *titrologie*, disciplina fiorita a partire dagli anni Settanta, e in particolare agli studi di Genette, che li ha integrati nella più ampia prospettiva del 'paratesto' (e specificamente del 'peritesto', inteso come insieme di tutti gli elementi grafici e testuali che corredano un testo).¹ Ad affermarsi, per sua influenza precipua, è stata l'idea di una 'funzione di rimando' del titolo, come dell'intero paratesto, rispetto al 'testo' (che si intenda con questo la materialità empirica del libro o in termini più ampi l'opera come creazione autoriale),² di cui esso è soglia e con il quale, per dirla con Hoek,³ costruisce il co-testo, allo scopo di identificarlo, indicarne il contenuto o attirare il lettore con seducente promessa. Tutti aspetti largamente studiati in questi ultimi decenni, e inseriti anche in un'ottica onomastico-letteraria in virtù della condizione dei titoli come nomi propri.⁴

Tuttavia, vi è una categoria di titoli che di fatto sono privi di un 'referente/oggetto': a) perché assegnati provvisoriamente a opere *in fieri* o solo proget-

¹ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989, p. 55).

² Cfr. TONI MARINO, *Il testo provvisorio. La paratestualità come pratica di comunicazione autonoma*, «Symbolon», XI (2017) pp. 221-237, p. 224.

³ LEO H. HOEK, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris-New York, Mouton 1981.

⁴ LAURA SALMON, *Sui titoli come onimi e sugli onimi dei titoli: onomasiologia creativa e traduzione dei «marchionimi» letterari*, «il Nome nel testo», IX (2007), pp. 93-105.

tate, ma poi mai varate; b) perché riferiti a opere immaginarie. In tali casi si potrebbe dire che è il titolo a *fare* il testo, totalmente o parzialmente inesistente (in base all'eventuale presenza di una simulazione descrittiva dei contenuti o almeno di un 'soggetto' o sinossi), il che richiede di adottare un'ottica diversa, capace di valorizzare una sua 'testualizzazione' e significatività autonoma. Ciò che Genette percepiva come rischio, definendolo, dal nome di un personaggio della *Recherche*, «effetto Jupien», individuato appunto quando il paratesto tendesse «a travalicare la sua funzione e a diventare uno schermo, e dunque a giocare la sua partita a scapito di quella del suo testo».⁵ Per la tipologia che qui si discute ciò non costituirebbe tuttavia un rischio, ma una risorsa interpretativa: del resto, questa prospettiva risulterebbe coerente con un'impostazione teorica alternativa nello studio del paratesto, quella che ne contesta la tradizionale sudditanza e accessorietà, riconoscendogli invece «un ruolo di autonomia comunicativa nei contesti culturali, molto spesso coincidente con la costruzione di un'idea di sistema della letteratura all'interno del quale collocare esperienze di lettura specifiche».⁶

2. Come si accennava, un titolo può rimanere privo di testo perché questo è stato solo progettato ma mai realizzato. È il caso dei frammenti che testimoniano l'ambizione leopardiana di scrivere un romanzo autobiografico, di cui rimangono appunto i titoli, variamente elaborati nel corso degli anni, dalla *Vita di Lorenzo Sarno* (1819) alla *Vita di Giulio Rivalta* (1825), passando per altre varianti (che mutano il nome del protagonista eponimo prima in *Silvio Sarno*, poi in *Poggio*). Paola Italia ha dimostrato lo spessore di significazioni assunte dalla prima forma, che comporterebbe allusioni da una parte alla figura del tirannicida per antonomasia, Lorenzino de' Medici, la cui *Apologia* Leopardi aveva letto in quegli anni su sollecitazione di Pietro Giordani, dall'altra al conte di Sarno, Francesco Coppola, protagonista di un tirannicidio fallito (nella congiura dei Baroni contro Ferdinando I d'Aragona nel 1485-87). Ancora più interessante è l'ipotesi che i riferimenti valgano a trasfigurare la vicenda centrale della biografia leopardiana di quegli anni: la rivolta al ruolo 'tirannico' di Monaldo e il fallito tentativo di fuga dalla casa paterna.⁷ Il titolo compendia dunque ciò che il testo potenziale non aveva ancora potuto esprimere: e quasi nasce l'impressione che la densità di risonanze riversata su di esso avesse perfettamente espresso,

⁵ GENETTE, *Soglie* ..., cit., p. 403 (ma cfr. anche ivi, p. 289).

⁶ Cfr. MARINO, *Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano*, «Misure critiche», XVI (2017), 1-2, pp. 175-194, p. 194.

⁷ PAOLA ITALIA, *Ancora su Leopardi autobiografo: appunti sulla Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», III (2008), pp. 111-128, p. 119.

ma con ciò anche esaurito e bruciato, la necessità di una proiezione in un'opera compiuta.

Ma accanto ai titoli di libri solo 'immaginati' come quello leopardiano si stagliano quelli di libri 'immaginari', etichettabili come *pseudobiblia*.⁸ Si tratta talora di articolate bibliografie, che trovano un archetipo nella biblioteca dell'abbazia di San Vittore descritta nel *Pantagruel* di François Rabelais (1532), in cui compaiono titoli (che parodizzano la trattatistica scolastica medievale) come il *Tartaretus, de modo cacandi*, il *Bricot, de differentiis soup-parum* o il *Majoris, de modo faciendi budinos*; con epigoni come il *Catalogus catalogorum* del Mentzer (1590), e in Italia i cataloghi di alcune lettere di Vincenzo Belando e di Andrea Calmo, le 'librerie' di Giulio Cesare Croce, sino a quella di Gastrimandi nel *Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni. A parte *La seconda Libreria* di Anton Francesco Doni (1551), sedicente repertorio bibliografico di «autori veduti a penna, i quali non sono ancora stampati», al cui interno si alternano titoli veri accanto ad altri inesistenti. Talora attribuiti ad autori reali, e costruiti secondo una verosimiglianza in linea con la loro produzione (così ad Antonio Filareno, autore del *Riso di Democrito*, è attribuito *Il transito di due filosofi*), o con loro tratti biografici (a Ortensio Lando, attivo nel mondo diplomatico, è ascritto *L'imbasciadore*), e talora per irriderne la ripetitività (così a Francesco Priscianese, autore del *Governo d'una corte*, sono assegnati *L'altezza dello stato delle corti*, *Il precipizio de' cortigiani* e *Il premio de' fedeli cortigiani*, e ad Antonio Cornazzano, di cui la *Prima libreria* citava 'cento sonetti in onore degli occhi', nella *Seconda* sono attribuiti *Nobiltà dell'occhio*, *Rime degli occhi*, *Virtù degli occhi*). In altri casi, è l'implausibile onomastica 'parlante' a segnalare al lettore che si tratta di autori altrettanto immaginari, come l'Amanio Lettieria (con allusione alle 'lettieri', cioè 'lettighe'), autore di *Memoria del cavallo*, *Natura delle razze*, *De' balzani*, *del pelo*, *Trattato dei freni*, o l'Arinulfo Balletti autore di un *Del modo de' balli antichi*.⁹

Usi parodici, quelli passati in rassegna, che possono essere interpretati come forme reattive alla recente stabilizzazione, dovuta alla stampa e alle sue esigenze commerciali, del paratesto rispetto ai testi di età antica e medievale, in cui esso era ancora «esposto a continui adattamenti secondo le

⁸ Sul tema, cfr. PAOLO ORVIETO, *Pseudobiblia, riscritture e palinsesti*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a c. di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press 2015, pp. 623-648.

⁹ Per tutto, cfr. PATRIZIA PELLIZZARI, *Anton Francesco Doni et les bibliothèques imaginaires en Italie*, in *Early Modern Catalogues of Imaginary Books. A Scholarly Anthology*, a c. di A.-P. Pouey-Mounou and P. J. Smith, Leiden, Brill 2020, pp. 78-111, segnatamente pp. 85-87 per gli esempi doniani.

epoche, le culture, i contesti di produzione di ogni singolo manoscritto».¹⁰ Ma anche come segno di un'inquietudine nei confronti dell'irrigidimento del canone rinascimentale, che viene dunque 'manieristicamente' forzato e inscritto in un universo chiuso, non più capace di raffigurare direttamente la natura delle cose, e semmai fondato sulla riscrittura e ripetizione.¹¹

3. Non sfuggiranno le analogie tra il quadro appena descritto e quello che si delinea quattro secoli più tardi, nel contesto del cosiddetto 'post-moderno', al quale, non a caso, appartengono altre significative titolazioni riferite a *pseudobibbia*, come, per citare una vera e propria pseudobibliografia, *La letteratura nazi en América* di Roberto Bolaño (1986), sorta di rassegna biografica di immaginari scrittori neonazisti americani, corredata di titoli altrettanto fittizi.

In questa sede ci si soffermerà su alcuni esempi paradigmatici, in cui il titolo appare centrale per la trama e gli stessi significati dell'opera, selezionati tra quelli che riguardano, anche sotto forma di traduzione, la lingua e la letteratura italiana. Per primo si esaminerà un caso, sulle prime insospettabile sotto questo profilo, di un titolo posto in epigrafe al racconto intitolato *Il Quarantotto*, compreso nella raccolta *Gli zii di Sicilia* (1958) di Leonardo Sciascia. In esergo del quale era citato un *Dizionario siculo-italiano* di Gaetano Peruzzo, pubblicato a Castro nel 1881, per i tipi della Tipografia Amato, contenente il lemma *quarantotto* in accezione deonimica e lessicalizzata, cioè nel senso di 'disordine, confusione',¹² dal valore cruciale per l'interpretazione di tutto il racconto, a suggerire l'ambiguità ideologica del titolo e degli eventi narrati.¹³ In realtà, all'altezza del 1881, indicata come data di pubblicazione del *Dizionario* peruzziano, tale accezione era ancora ignota alla lessicografia (sarà Alfredo Panzini nel 1905 a registrarla per primo), e lo stesso uso ancora lontano dallo stabilizzarsi e anzi dal comparire per la

¹⁰ Cfr. PAOLO FIORETTI, *Sul paratesto nel libro manoscritto (con qualche riflessione sui 'titoli' in età antica)*, in *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, a c. di L. Del Corso et alii, Firenze, Gonnelli 2015, pp. 179-202, p. 181.

¹¹ Per la declinazione di tali temi nella *Libreria* doniana, cfr. AMEDEO QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi 1983, pp. 555-686, e PAOLO CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni 1998, pp. 143-165.

¹² «QUARANTOTTU, s.m. disordine, confusione. 1. Dagli avvenimenti del 1848 in Sicilia. Fari lu quarantottu, finiri a quarantottu, apprufiggiri di lu quarantottu, fig. vale: fare confusione, finire in confusione, profittare della confusione. GAETANO PERUZZO, *Dizionario siculo-italiano*, Tip. Amato, Castro 1881».

¹³ Ho avanzato questa ipotesi nel saggio *Il quarantotto di Leonardo Sciascia. Un 'emeronimo' tra storia e antistoria*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 38-46.

prima volta in attestazioni scritte.¹⁴ Dunque, il *Dizionario* di Gaetano Peruzzo, come a ben vedere suggeriva la natura fittizia della Castro indicata come luogo di stampa, costituisce a tutti gli effetti uno *pseudobiblion*, come anche l'*Istoria della città di Castro* attribuita allo stesso autore, in veste di storico locale, citata all'interno del racconto sciasciano. Potrà apparire curioso che la critica non abbia intuito prontamente, e sufficientemente valorizzato, il carattere finzionale della citazione: una trappola favorita dalla perfezionistica mimesi con cui Sciascia modella l'intero apparato paratestuale della nota-zione bibliografica, rendendola credibile come tipica pubblicazione erudita tardo-ottocentesca (e infatti come tale spesso creduta).

Si noterà come lo stesso destino tocchi al neanche troppo nascosto archetipo dell'invenzione titologica di Sciascia, Jorge Luis Borges, le cui *Finzioni* lo scrittore siciliano aveva recensito pochi anni prima, evidenziando in esse il «gusto della citazione, vera o *apocrifa*».¹⁵ Il riferimento è diretto segnatamente allo pseudosaggio *El acercamiento a Almotásim* (*Accostamento ad Almotasim*), incentrato su un presunto romanzo in inglese, *The approach to Al-Mu'tasim*, «del quale», come Borges spiegherà in seguito, «attribuivo un'immaginaria seconda edizione a un vero editore, Victor Gollancz, e la prefazione a una scrittrice realmente esistente, Dorothy L. Sayers».¹⁶ Non stupisce dunque, per citare sempre le sue parole, che «quelli che lessero il pezzo lo presero sul serio» (come insomma avverrà per i lettori di Sciascia); «e uno dei miei amici», continua Borges, «ordinò perfino un esemplare del libro a Londra». A congiurare verso tale 'effetto di reale' era anche in questo caso la strutturazione linguistica del titolo, nell'adozione di *acercamiento*, 'ricerca, accostamento', lessema tipico della saggistica ispanofona (basta compulsare qualunque bibliografia per assicurarsene) e di quell'*Almotásim*, la cui plausibilità come nome arabo è assicurata, solo per fare un esempio, dalla coincidenza con quello di un re della *Taifa* di Almeria dell'XI sec. (al-Mu'tasim bi-llāh).¹⁷

A prescindere dall'*understatement* borgesiano, che definiva l'operazione al tempo stesso «una burla» e «uno pseudosaggio», siamo di fronte, nuovamente, a un'idea di letteratura come riscrittura, che, stante l'impossibilità di attingere a una verità noumenicamente intesa, sceglie di muoversi nell'universo dell'artificio e delle *ficciones*, replicando il già detto e il già

¹⁴ Indicate dai dizionari (DELI, GDLI) in *Arabella* di De Marchi (1892), ma retrodatibili di un decennio (cfr. il mio *Per una storia del deonimo quarantotto*, in «Studi Linguistici Italiani», XLIX (2023), 11, pp. 143-160).

¹⁵ LEONARDO SCIASCIA, *Le 'invenzioni' di Borges*, «Gazzetta di Parma», 22 dicembre 1955.

¹⁶ Così Borges nelle sue *Autobiographical Notes* (1970), in italiano in *Due note. La ricerca di Almotasim*, in JORGE LUIS BORGES, *Storia dell'eternità*, Milano, Adelphi 1997, p. 115.

¹⁷ JANINE SOURDEL, DOMINIQUE SOURDEL, *Dictionnaire historique de l'Islam*, Paris, PUF 1996, p. 690.

scritto, «per cui ogni altro prodotto non potrà che essere rimanipolazione di uno precedente che, perciò, decostruito all'infinito, perde la cognizione dell'autore originario», per dirla con le parole, dedicate proprio al racconto borgesiano, di uno dei padri del post-moderno, John Barth.¹⁸ Che ciò implichi una morte dell'Autore o al contrario il suo trionfo definitivo come onnipotente demiurgo di un universo chiuso, è discorso che esorbita da queste note.¹⁹ Non differenti, nonostante la fama di autore *engagé*, le motivazioni alla base della creazione delle epigrafi sciasciane, che Vincenzo Consolo ascriveva proprio al venir meno della «speranza di una possibile sopravvivenza e incidenza del racconto» come strumento di conoscenza e di azione sul reale; proprio questo lo avrebbe spinto «a spostare il testo nel paratesto, mutare il racconto in parodia, in saggismo, spingerlo verso le soglie, verso la citazione, la rimemorazione della letteratura».²⁰

4. Uno *pseudobiblion* che assurge al ruolo di specchio rovesciato del romanzo che lo contiene è quello raffigurato all'interno di *The Man in the High Castle*, romanzo di Philip Dick tradotto varie volte in italiano,²¹ prima con il titolo *La svastica sul sole*, poi (dal 2001) come *L'uomo nell'alto castello*. Uscito nel 1962, il romanzo si muove in un presente in cui s'immagina che sia stato l'Asse Germania-Giappone a vincere la seconda guerra mondiale e a dividersi il pianeta in aree di influenza. Due libri sono al centro della vicenda: da una parte quello profetico dell'*I Ching*, cui tutti gli esseri umani si affidano per trarre auspici nelle loro decisioni, dall'altra un romanzo, che calamita l'attenzione di molti personaggi, che descrive l'esito opposto a quello ipotizzato nella storia portante, ovvero la vittoria degli Alleati: *The Grasshopper Lies Heavy*, scritto da Hawthorne Abendsen (l'uomo nell'alto castello cui allude il titolo). Si tratta insomma di un'ucronia dentro un'altra ucronia (intendendo con questo termine una versione alternativa del passato, che incide sul presente, come del resto il romanzo provvede a chiarire in una sorta di *mise en abyme*, segnandone il confine ma al tempo stesso la contiguità rispetto alla *science fiction*),²² che sembrerebbe corri-

¹⁸ JOHN BARTH, *La letteratura dell'esaurimento* [1967], in *Postmoderno e letteratura*, a c. di P. Carravetta e P. Spedicato, Milano, Bompiani 1984, p. 58.

¹⁹ Su questo cfr. ORVIETO, *Pseudobibbia* ..., cit., pp. 630-631.

²⁰ VINCENZO CONSOLO, *Le epigrafi*, in Id., *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori 1999, pp. 199-200.

²¹ Da Romolo Minelli (1965), Roberta Rambelli (1977), Riccardo Valla e Luca Signorelli (1993), Maurizio Nati (1997), Marinella Magri (2022).

²² «“Oh no”, Betty disagreed. “No science in it. Nor set in future. Science fiction deals with future, in particular future where science has advanced over how. Book fits neither premise”. “But”, Paul said, “it deals with alternate present. Many well-known science fiction novels of that sort”» (PHILIP K. DICK, *The Man in the High Castle*, Boston-New York, Mariner Books 2011 [1 ed. 1962], p. 114).

spondere alla realtà di chi legge, ma si rivela progressivamente caratterizzato da scarti più o meno accentuati nel romanzo di Abendsen Roosevelt cede il passo nel 1940 a un nuovo presidente, Hitler sopravvive alla fine del conflitto ed è sottoposto a un processo che si tiene a Monaco, l'Inghilterra e gli USA si contrappongono in una sorta di guerra fredda, ecc.) con il risultato di configurare nella vicenda almeno tre livelli storiografici (quello reale e i due ucronici) e di trasformare *The Grasshopper* in «una sorta di parodico rispecchiamento metanarrativo» del romanzo principale.²³ Si aggiunga la rivelazione finale che anche *The Grasshopper* è stato steso da Abdensen compulsando gli esagrammi dell'*I Ching* (secondo un meccanismo degno dei principi dell'*Ouvroir de Littérature Potentielle*, l'*OuLiPo*, fondato nel 1960), e si avrà un congegno metaromanzesco tipicamente 'post-moderno'.

Che il titolo dell'enigmatico *pseudobiblion* contenga un riferimento alla Bibbia è rivelato da un personaggio del romanzo, che lo precisa a un perplesso interlocutore: «*The Grasshopper Lies Heavy*. That's a quote from the Bible» (ed. cit., p. 70). In effetti, esso sembra richiamare un passo del libro dell'*Ecclesiaste* o *Qohelet*, 12, 5, che la *King James Version*, la più diffusa nei Paesi anglosassoni, nella revisione americana della *American Standard Version* del 1901, reca così: «the grasshopper shall be a burden» ('la cavalletta sarà un peso'); mentre la *Revised Standard Version* del 1952 riporta: «the grasshopper drags itself along» ('la cavalletta si trascina'). Si tratta di un passo improntato allo spirito del *Vanitas Vanitatum*, sintagma scandito poco oltre (12, 8), con l'invito a godere delle età della vita, accogliendo anche la vecchiaia e la morte (la frase comporterebbe del resto uno specifico riferimento al declino della sessualità). Non sembra tuttavia di potervi scorgere un rimando diretto ai contenuti dello *pseudobiblion*, e si opinerà semmai che il titolo serva a evocarne l'alone apocalittico e profetico.²⁴ Ma si attirerà l'attenzione sul fatto che il titolo/citazione non coincide in modo puntuale con alcuna versione del passo biblico in inglese. Ora, se si confrontano le due principali versioni italiane oggi circolanti, ci si trova dinanzi a una diffrazione tra *La cavalletta non si alzerà più* (versione di Maurizio Nati, 1997) e *La locusta si trascinerà a stento* (Marinella Magrì, 2022). Si noterà come quest'ultima, secondo una raccomandazione largamente diffusa nella prassi traduttiva moderna (consistente nell'adeguare la traduzione di una citazione del testo originale tratta da un classico alla sua edizione più au-

²³ Per tutti questi aspetti, cfr. CARLO PAGETTI, già nell'*Introduzione* all'ed. 1977, poi nel suo *Il mondo secondo Philip K. Dick*, Milano, Mondadori 2022, e VALERIO M. DE ANGELIS, *Storiografie multiple in L'uomo nell'alto castello*, in *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K. Dick*, a c. di V. M. De Angelis e U. Rossi, Firenze, Le Monnier 2006, pp. 168-177.

²⁴ Su questo, cfr. DE ANGELIS, *Storiografie multiple*, cit., p. 174.

torevole nella lingua di arrivo), coincida alla lettera con la versione italiana del passo nella Bibbia CEI.²⁵ Nonostante la liceità dell'operazione, viene a obliterarsi in tal modo quel sottile scarto che separava nell'originale il titolo dello *pseudobiblion* dal passo biblico in inglese. Uno scarto probabilmente non casuale, ma mirato a rispecchiare la non completa sovrapposibilità del libro di Abendsen rispetto alla realtà del lettore, per cui il mondo possibile che *The Grasshopper* prospetta un'ondivaga dialettica di adesione e distanza rispetto a quello reale in cui vive il lettore, con conseguenze interpretative dalla portata 'abissale' (per semplificare, la negazione di qualunque forma di verità attingibile da parte di ogni libro e dell'intera letteratura).

5. Un caso di particolare complessità (e per molti versi affine a quello appena descritto) è rappresentato da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, un testo che si presenta come un romanzo, o meglio iper-romanzo, all'interno del quale sono inseriti dieci *incipit* di altrettanti sotto-romanzi. A connetterli interviene l'espedito di una cornice: il Lettore protagonista a cui la voce narrante si rivolge alla seconda persona (ben presto affiancato in questa operazione dalla Lettrice Ludmilla) inizia infatti a leggere ogni volta ciascuna di queste opere, ma non riesce mai a proseguire la lettura oltre poche pagine per varie interruzioni. Ognuno di questi sotto-romanzi o romanzi intercalari, sviluppati per alcune pagine ma inevitabilmente interrotti, risulta attribuito a un autore ed è caratterizzato da uno specifico titolo, frutto dell'invenzione di Calvino.²⁶ I dieci titoli, letti in sequenza, forniscono infine (con l'aggiunta della frase finale: «chiede, ansioso d'ascoltare il racconto») un nuovo, estremo *super-incipit* di senso compiuto, l'inizio dell'ultimo romanzo evocato nel testo, teso a proiettarlo oltre la sua conclusione.

Per ammissione dello stesso autore, le dieci storie rappresentano, ricalcando dichiaratamente gli *Exercices de styles* di Raymond Queneau (1947), un medesimo nucleo o «situazione romanzesca tipica»,²⁷ declinati secondo stili, ambientazioni e, più che generi, 'atmosfera' peculiari. Si tratta insomma di un romanzo incentrato sul motivo dell'*incipit* (considerato

²⁵ *La Sacra Bibbia. Testo Ufficiale CEI 2008*, Roma, Conferenza Episcopale Italiana 2008, p. 1735 (identica versione nell'edizione del 1974).

²⁶ *Se una notte d'inverno un viaggiatore* / Fuori dell'abitato di Malbork / Sporgendosi dalla costa scoscesa / Senza temere il vento e la vertigine / Guarda in basso dove l'ombra s'addensa / In una rete di linee che s'allacciano / In una rete di linee che s'intersecano / Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna / Intorno a una fossa vuota / Quale storia laggiù attende la fine?.

²⁷ Così descritta dall'autore: «un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo» (Risposta a rec. di A. Guglielmi, 1980, in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, II, a c. di M. Barengi e B. Falcetto, Milano, Mondadori 2004, p. 1392).

quale «quintessenza delle potenzialità della letteratura»),²⁸ in cui «l'oggetto del racconto non è la realtà – in conoscibile ed imprevedibile – ma il racconto stesso», del quale si mettono in discussione le opzioni formali e la stessa ragion d'essere.²⁹ L'opera traduce così in chiave narrativa alcuni dei principali temi del dibattito teorico contemporaneo: dalla morte dell'autore all'estetica della ricezione (con la centralità del Lettore, e anzi nello specifico della Lettrice, che è colei che enuncia anticipatamente «il tipo di romanzo che seguirà»), sino all'ipertestualità e intertestualità, e, più stringentemente, al concetto di letteratura potenziale e di *contraintes* (regole o restrizioni formali cui i meccanismi strutturali del testo obbediscono) teorizzate dall'*Ou-LiPo* di cui Calvino faceva parte, e che, riguardo a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, egli illustrerà in una seduta dell'organizzazione nel 1981.³⁰ Tutti aspetti ampiamente sviscerati dalla critica; ma a esser stato forse trascurato è proprio il tema che qui più interessa, quello del paratesto e segnatamente del titolo, già in quegli anni al centro di un intenso dibattito.³¹

Che cosa ci dice dunque Calvino su questo? Illustrando i principi ordinatori dell'opera nella risposta a una recensione di Angelo Guglielmi, egli afferma apertamente che il titolo dei sotto-romanzi è «sempre letteralmente pertinente al tema della narrazione», motivo per il quale «ogni 'romanzo' risulterà dall'incontro del titolo con l'attesa della Lettrice, quale è stata formulata da lei nel corso del capitolo precedente».³² Proposizioni che sulle prime parrebbero dirigere verso la canonica 'funzione di rimando' dei titoli rispetto al contenuto dei testi di riferimento, sebbene la pertinenza si traduca in una più tenue (e al tempo stesso più profonda) corrispondenza con un motivo apparentemente marginale, un dato ambientale, un dettaglio. Così, per fare solo un esempio, il desiderio della Lettrice (cap. III) di un romanzo in cui «si senta intorno la presenza di qualcos'altro [*scil.*: rispetto alla 'cor-

²⁸ Lo spunto era già in un testo del 1975, *La squadratura* (cfr. BRUNO FALCETTO, *Nota a Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, pp. 1381-1382, da cui si cita), poi sviluppato nel cap. VIII (*Dal diario di Silas Flannery*), vero «nucleo generatore» di tutta l'opera, che non a caso ne contiene la *mise en abyme* (CESARE SEGRE, *Se una notte d'inverno un narratore sognasse un aleph di cento colori* [1979], in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi 1984, pp. 135-173, p. 157).

²⁹ Cfr. MARINA POLACCO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore: il testo e i suoi modelli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», S. III, XXI (1991), 3-4, pp. 995-1029, p. 995, da cui si cita.

³⁰ Poi pubblicate in CALVINO, *Comment j'ai écrit un des mes livres*, «La Bibliothèque Oulipienne», XX (1982), pp. 25-44; poi, con alcune difformità, in «Actes sémiotiques - Documents», VI (1984), 51, pp. 1-23.

³¹ Esso si era aperto già nel 1973 con l'uscita di CLAUDE DUCHET, *La fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque*, «Littérature», XII (1973), pp. 49-73, in contemporanea con interventi di Hoek, Grivel e poi di altri studiosi.

³² CALVINO, *Risposta*, cit., p. 1392.

posità degli oggetti' del precedente], che ancora non si sa cos'è, il segno di non so cosa» (ovvero di un 'approccio introspettivo'), si traduce nel cap. IV nel romanzo *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, il cui titolo si addice ai luoghi in cui si svolge il racconto, ma metaforicamente anche allo 'sporgersi' verso i contenuti oscuri che le cose sembrano evocare al protagonista.

Ma a rendere ancor più complessa l'interpretazione della posizione espressa da Calvino sono vari elementi. Anzitutto la *contrainte*, enunciata nella stessa sede, per la quale, come si è già detto, «tutti i titoli letti di seguito costituiranno anche loro un *incipit*», ciò che già in sé li rende funzionali a un'istanza che va al di là del mero rimando al rispettivo testo. Ma c'è di più: a una più attenta rilettura, l'affermazione dell'autore (che «ogni 'romanzo' risulterà dall'incontro del titolo con l'attesa della Lettrice») sembra, se non ribaltare il verso del rapporto referenziale tra titolo e contenuto, per lo meno caricare il primo di una responsabilità più ampia nel meccanismo generativo del racconto, che trova l'altro polo fondamentale nella ricezione e cooperazione interpretativa del Lettore. Più che adattarsi a una servile funzione 'descrittiva', il titolo riacquista così il valore di 'soglia' che interagisce attivamente con la percezione e con la generazione dei significati del testo.

Rimarrebbe tuttavia ancora in sospeso l'individuazione, se esiste, del criterio a cui il conio dei titoli obbedisce da un punto di vista onomaturgico. Si potrebbe ipotizzare che ognuno di essi corrisponda alla volontà di alludere alla 'maniera' dell'autore o del 'genere' simulato, o per lo meno alla 'tipologia' di libro auspicata dalla Lettrice. La critica ha tuttavia stentato a trovare irreversibili correlazioni di questo tipo, fatta eccezione per più vaghe somiglianze, come quella del titolo complessivo dell'iper-romanzo con l'*incipit* montaliano *Forse un mattino andando*, entrambi caratterizzati da «un senso di sospensione che porta a precipitare nel vuoto»,³³ o il quasi ovvio richiamo al borgesiano *Giardino dei sentieri che si biforcano*, che si sprigiona dalla coppia *In una rete di linee che s'allacciano* e *In una rete di linee che s'intersecano*, con riferimento alla logica combinatoria che governa il gioco letterario. Per aggiungere qualche più impressionistica analogia riguardo alla struttura morfosintattica dei titoli e la loro lunghezza inusitata rispetto agli *standard* del romanzo contemporaneo (in genere limitata a parole isolate o combinazioni sintagmatiche meno estese, il più delle volte in frasi senza verbo)³⁴ si potrebbero ricordare i titoli di uno scrittore come il ceco Bohumil Hrabal (si pensi a *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare*,

³³ LAURA DE NICOLA, *Italo Calvino: il titolo e i testi possibili*, Roma, Università «La Sapienza» 2001, p. 87.

³⁴ Cfr. RAINIER GRUTMAN, *Titre*, in *Le Dictionnaire du littéraire*, dir. par P. Aron, D. Saint-Jacques & A. Viala, Paris, PUF 2002, p. 599, e HOEK, *Pour une sémiotique du titre*, Urbino, Centro Inter-

1966, tradotto con questo titolo in italiano nel 1968, o a *Vuoi vedere Praga d'oro?* tradotto nel 1973), il cui suffisso cognominale coincide del resto con quello dell'autore di uno degli intercalari, anch'egli dell'Est Europa, il polacco Tazio Bazakbal. Anche nei nomi degli altri autori si possono del resto rintracciare tracce di marcature diatopiche, per così dire, che evocano, se non individualità distinte, provenienze geograficamente connotate: lo stesso Tazio richiamerebbe la pronuncia dell'ipocoristico dell'efebo della *Morte a Venezia* manniana (Tazio); i due autori di mitiche nazioni nordiche, il 'cimmerio' Ukko Athi e il 'cimbri' Vorts Viljandi, presentano tratti onomastici rispettivamente finlandesi e neerlandesi; il belga Bertrand Vandervelde ha il cognome del celebre connazionale Émile, fondatore del Partito Operaio; e plausibile è l'onomastica dell'irlandese Silas Flannery, che già Segre opinava fosse calco di Flanny O'Brien,³⁵ per tacere del giapponese Takakumi Ikoka, del messicano Calixto Bandera e del dissidente russo Anatoly Anatolin, le cui connotazioni geolinguistiche sono particolarmente evidenti.³⁶

Tuttavia, è lo stesso Calvino a ridimensionare la possibilità di individuare riscontri diretti per titoli e autori della versione definitiva (come del resto per lo sviluppo tematico e stilistico dei sotto-romanzi), sottolineando come, più che mirare a imitare precisi modelli, egli vi avesse condensato «un'impostazione stilistica e di rapporto col mondo (attorno alla quale poi lascio che naturalmente s'addensino echi di memoria di tanti libri letti)».³⁷ Più che ispirarsi a modelli preesistenti, l'onomaturgia titologica, per così dire, di Calvino ha in realtà a sua volta creato modelli nuovi, assai produttivi nel discorso mediatico, come notava egli stesso in un'intervista, citando il calco giornalistico *Se un giorno d'estate un deputato*,³⁸ e come sarebbe agevole confermare con una semplice ricerca in rete di titoli fondato su variazioni di quel tipo di sintagma.

Indizi interessanti si ricavano tuttavia dall'avantesto e dall'epistolario che accompagna la gestazione dell'opera. Da questi apprendiamo anzitutto che il titolo originariamente prescelto per l'intero metaromanzo era un altro, esplicitamente didascalico ('tematico', nella terminologia genettiana) rispet-

nazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino 1973, p. 21, per il quale «le titre est la Structure a-verbale par Excellence!».

³⁵ SEGRE, *Se una notte d'inverno un narratore*, cit., pp. 156-157.

³⁶ Si ricorderà come uno schema stilato da Calvino in fase di elaborazione dell'opera riportasse un elenco di generi romanzeschi, definiti in base alla nazionalità (accompagnati talora da nomi di scrittori reali): «1) polacco [Gombrovicz]; 2) giapponese; 3) sudamericano (argentino [Onetti]; 4) nabokoviano; 6) russo del dissenso; 8) austriaco [Roth, Schnitzler, Bernhard!]; 11) inglese [G. Green]; 12) italiano [Landolfi?]]» (*Romanzi e racconti*, cit., p. 1387).

³⁷ Ivi, p. 1389. Per altre sue simili proteste, POLACCO, *Se una notte*, cit., pp. 997-998, nota 7.

³⁸ CALVINO, *Un catalogo di possibilità narrative*, in Id., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a c. di L. Baranelli, Milano, Mondadori 2022.

to al motivo capitale per la struttura e i significati del libro: *Incipit*.³⁹ Soprattutto, l'autore, commentando le sue scelte *in fieri* in una lettera del 3 luglio 1978 a Daniele Ponchiroli (al quale poi sarà dedicata l'opera), ci consegna una dichiarazione di metodo che non sarà improprio valutare quale paradigma utile per l'interpretazione anche dei titoli intercalari: «invece di *Incipit* potrei dare come titolo al libro *una frase da incipit di romanzo tradizionale ottocentesco*, per esempio: *Se un viaggiatore al calar della notte*». ⁴⁰ Si tratta della prima comparsa del nucleo che evolverà nel titolo definitivo; ma ciò che qui importa rilevare è che esso venga descritto non quale '*titolo da romanzo*', come pure talora si è inteso, ma, più precisamente, quale '*frase da incipit di romanzo*'.

La testimonianza trova una spiegazione più compiuta se incrociata con un altro elemento rintracciato tra gli appunti calviniani, ovvero l'elenco di quelli che sono parsi vari titoli alternativi per il libro nel suo complesso, che enfatizzano, ancora una volta, il tema incipitario: «Esordio, Preludio, Qui comincia l'avventura, Chi ben comincia, L'ingresso, Alfa, Tutto sta cominciare (cassato), Chi apre chiuda, L'Avvio, Levar l'ancora, Dar vela ai venti, Il bel giorno si vede dal mattino, Ouverture, L'iniziazione, Primordi». ⁴¹ In realtà, nel dattiloscritto originario dell'opera è rilevabile un indizio che getta una luce diversa su questo documento; il titolo *Esordio*, infatti, il primo della lista, in tale versione provvisoria era assegnato non al 'super-romanzo', ma semmai a uno degli intercalari, quello che nella redazione definitiva prenderà il nome di *Fuori dell'abitato di Malbork*. ⁴² L'elenco era dunque probabilmente destinato non al libro complessivo, ma ai suoi 'sotto-romanzi', la titolazione dei quali avrebbe dovuto anch'essa correlarsi, nelle intenzioni originarie, al tema dell'*incipit*, evocandolo ed enunciandolo direttamente. Ma nel corso della stesura era giunta un'intuizione, registrata dalla lettera a Ponchiroli: rinunciare ai titoli 'sintetici' in favore di soluzioni perifrastiche ('le frasi da *incipit* di romanzo tradizionale ottocentesco'), che tale tema riuscissero a realizzare concretamente, più che semplicemente descriverlo.

Una scelta che gli consente di tematizzare nella concreta materialità lin-

³⁹ Calvino lo aveva segnato in un appunto del 1977 (*Romanzi e racconti*, cit., p. 1383), e poi confermato nel 1978 in una lettera all'amico Guido Neri (CALVINO, *Lettere 1945-1985*, a c. di L. Baranelli, Milano, Mondadori 2000, p. 1359). Esso compare ancora nei primi capitoli della stesura dattiloscritta, pur se corretta manualmente nel titolo definitivo (ADA D'AGOSTINO, «*Scrivo, correggo e riscrivo*». Su alcuni aspetti del dattiloscritto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, «*Enthymema*», XXVI [2020], pp. 84-94, p. 90).

⁴⁰ CALVINO, *Lettere* ..., cit., p. 1374.

⁴¹ Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1386.

⁴² D'AGOSTINO, «*Scrivo, correggo e riscrivo*» ..., cit., p. 90.

guistica dei titoli il concetto centrale dell'opera, piuttosto che limitarsi ad enunciarne astrattamente la sostanza;⁴³ secondo il medesimo meccanismo, come si è detto, che informa la realizzazione metanarrativa di altri temi teorici intorno a cui ruota *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Un paradigma particolarmente significativo rispetto alle potenzialità dei 'titoli in cerca di un testo'.

Biodata: Leonardo Terrusi è professore associato di Linguistica italiana presso l'Università di Teramo. Tra le sue pubblicazioni, molte delle quali dedicate all'onomastica letteraria, i volumi Lelio Manfredi, *Philadelphia* (Bari 2003), *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano* (Bari 2005), *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005* (Pisa 2006, con Bruno Porcelli), *I nomi non importano* (Pisa 2012), *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio critico-bibliografico* (Pisa 2016), «*Secondo che Galieno pone*». *Testi e temi extraletterari da Guittone a Boccaccio al Casa* (Padova 2019), «*Onde convenne legge per fren porre*». *Dante e il diritto* (Bari 2021).

lterrusi@unite.it

⁴³ Lo intuiva VITTORIO COLETTI, *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti 1989, p. 31, che definiva *Se una notte d'inverno* «romanzo di inizi, di "segnali" d'esordio tipici, riconoscibili [...] elevati al rango, addirittura, di titolo (da quello stesso eponimo, a *Fuori dell'abitato di Malbork*)».

