

MONICA FARNETTI

IL DOPPIO DEL TESTO

ABSTRACT - In the twentieth century, fantastic literature renounces to embody the very important theme of the double in its traditional figures: mirrors, shadows, twins, portraits and so on. The theme is rather transferred from the level of the object of the discourse to the one of the linguistic act, and played as the double of the text itself. Frameworks, links between text and commentary, twice-written tales, fictive manuscripts, paratexts and metafictional texts, parodies, *pastiches*, *mises en abyme* and other techniques like these convince us about the linguistic nature of the fantastic literature, and about its necessity to test the limits of the language in itself.

KEY WORDS - Author/Editor, Double, Fantastic (Literature), Intertextuality, Language, Metafiction, *Mise En Abyme*, Re-writing.

RIASSUNTO - La letteratura fantastica del Novecento non traduce più il tema del doppio nelle figure tradizionali – sosia, specchi, ombre, gemelli, ritratti somiglianti – ma piuttosto, trasferendolo dal livello dell'enunciato a quello dell'enunciazione, lo mette direttamente in scena come doppio del testo stesso. Racconti a cornice, raccordi fra testo e commento, riscritture, manoscritti ritrovati, metatesti, paratesti, parodie, *pastiches*, *mises en abyme* e altre simili sono le pratiche che ci persuadono della natura linguistica del fantastico, ovvero del suo essere esperienza dei limiti del linguaggio stesso.

PAROLE CHIAVE - Autore/Editore, Doppio, Enunciazione/Enunciato, Fantastico, Intertestualità, Linguaggio, Metanarrativa, *Mise En Abyme*, Riscrittura.

I

Non vi è dubbio ormai che l'invenzione occidentale del moderno «coincid[a] con la scoperta, triste e grandiosa, che mette in moto il *Don Chisciotte*», dove il linguaggio rivela di colpo gli straordinari poteri che gli sono propri e la letteratura mostra, sui destini degli individui, pretese assai più potenti di quelle dell'esistenza stessa ⁽¹⁾. «Nella seconda

⁽¹⁾ Cfr. L. KOCH, *Abitare fra gli archetipi*, in *Al di qua o al di là dell'umano*, Roma 1997, p. 145.

parte del romanzo infatti Don Chisciotte incontra personaggi che hanno letto la prima parte del testo e che riconoscono in lui, uomo reale, l'eroe del libro. Il testo di Cervantes – commenta Foucault – si ripiega su se medesimo, sprofonda nel proprio spessore, diventa per sé oggetto della propria narrazione» (2). Inizia così, per continuare notoriamente con Sterne, Borges e altri maggiori e massimi dei secoli a seguire, la lunga deriva del tema dell'autoriflessività della scrittura narrativa, che a fine millennio giunge doverosamente a maturare un'idea di letteratura come «totalità linguistica», leggibile tutta insieme come «grande apologo in cui il protagonista è il significant» (3).

Nemmeno il fantastico poteva esimersi ovviamente dal fare i conti con questa temperie: cosicché constatare oggi il suo avvenuto trasferimento sul piano del linguaggio, la sua identificazione come modello linguistico (4), e il suo porsi come nient'altro che esperienza dei limiti del linguaggio stesso e specificamente di quello letterario («ovvero l'amplificazione di proprietà e attitudini» di norma «riscontrabili nell'opera di finzione» (5) – segnatamente l'invenzione, la menzogna, la decostruzione e la negazione della realtà), non può stupire nessuno. Si precisa così, del resto, l'intuizione giusta ma generica di Calvino che, nella celebre prefazione alla sua antologia di *Racconti fantastici*, vedeva il fantastico nel corso del Novecento scaturire sempre meno da una «vena visionaria e spettacolare», come era stato nel paradigma ottocentesco, e sempre più farsi «mentale», 'interiorizzarsi', rendersi «invisibile»: dal momento in cui effettivamente esso veniva configurandosi via via come struttura spoglia, intellettualizzata, astratta dal suo tradizionale repertorio di figure, e piuttosto che la messa in scena sensibile preferiva la messa in scena teorica, astratta e concettuale dei suoi stessi temi e *topoi* (6).

Fra tutte le obbligate «trasgressioni» che resero celebre il genere, fra tutte le sue connotanti e tematiche infrazioni una, quella perpetuata ai danni della categoria dell'identità – al tema, cioè, dell'uno e medesimo tradizionalmente minacciato dal doppio – si presta particolarmente

(2) M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, trad. it. Milano 1967, p. 63.

(3) Per un'idea generale del problema cfr. M. CORTI, *Neosperimentalismo*, in *Il viaggio testuale*, Torino 1978, e W. PEDULLA, *Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia*, Cosenza 1975.

(4) Cfr. la tesi su cui si sostiene il volume di AA. VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. Farnetti, Firenze, 1995.

(5) F. SECCHIERI, *Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria*, ivi, pp. 145-164, p. 150.

(6) Cfr. I. CALVINO, *Introduzione a Racconti fantastici dell'ottocento*, a cura dello stesso, Milano 1983, 2 voll., I, pp. 5-14.

a illustrare il processo. Il motivo del doppio, infatti, si osserva esemplarmente passare, nella letteratura fantastica di questo secolo, dal livello dell'enunciato al livello dell'enunciazione, ovvero convertirsi da *topos* a categoria (o da «tema» a «rema», come direbbe Genette): cosicché ad avere un *double* e a veder minacciata la propria identità a ben guardare non è più il personaggio, o il lettore che in lui si identifichi, ma il testo stesso e di conseguenza, come si avrà modo di verificare, l'autore. Non più sosia, infatti, né specchi, ombre o gemelli o ritratti insidiosamente somiglianti né altro del genere nei racconti fantastici del Novecento: ma piuttosto 'cornici' che raddoppiano i racconti e viceversa, commenti che moltiplicano i testi, riscritture che rinviano all'infinito l'atto dello scrivere, manoscritti ritrovati che producono mostruosamente due libri in uno, metatesti e ipertesti, *pastiches*, parodie e altre insidiose pratiche citazionali, racconti speculari, *mises en abyme*.

«Il doppio non è un tema caratterizzante della letteratura novecentesca», asserisce frettolosamente un antichista, autore di una recente e ambiziosa «teoria e storia del doppio»; non lo è, continua, «come lo è stato invece di quella ottocentesca, dal primo romanticismo fino alle propaggini estetiche e modernistiche di fine secolo, o ancor prima di quella barocca o del mondo antico» (7). Lo è invece, si obietterà, eccome, a condizione di inquadralo nella prospettiva teorica che si è indicata e nell'orbita, in particolare, di quell'espedito individuabile come il più formalizzato, e insieme il più fortunato, fra quelli deputati a mettere in crisi l'identità-integrità del testo, al contempo mobilitando – sia pure a suo modo e in base a leggi proprie – il famigerato paradigma di realtà: il *topos*, vale a dire, del manoscritto ritrovato.

Antico come la letteratura, ripreso e diffuso a ogni sua latitudine, l'espedito si usa collocare fra le strategie che tendono – per finzione e per paradosso – a legittimare e autenticare l'atto, per sua natura falso, bugiardo e gratuito, del narrare, responsabile di produrre fatue repliche della realtà votate al fallimento nel loro intento di sostituirsi ad essa. Tecnicamente si tratta, come è noto, della situazione per cui l'autore di un libro afferma di esserne non l'artefice ma semplicemente l'editore: intervenendo sul lettore che, in base a consuetudine, dedurrebbe dal frontespizio di quel libro stesso la sua paternità. Nel momento di consegnare l'opera al lettore, l'autore dunque si riserva uno spazio (uno spazio paratestuale, che coincide in genere con la prefazione) per indicare i limiti della propria responsabilità e precisare le proprie competenze:

(7) M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1998, p. 314.

raccontando in quali circostanze egli abbia ritrovata quell'opera (tradicionalmente manoscritta) e come, ritenutala meritevole di pubblicazione, l'abbia approntata per le stampe. Se ne deduce in essenza, come si diceva, la necessità da parte dell'autore di legittimare come vera, appoggiandola a un preteso documento, la propria opera, o quantomeno di attribuire ad altri – si chiami egli Turpino, Zeno Cosini o semplicemente l'Anonimo – la responsabilità del fatto che vera essa non sia ⁽⁸⁾.

Più importante tuttavia del profilo estetico, diremo così, della questione si lascia rilevare, in questa sede, quello teorico, e il fatto che il *topos* del manoscritto attivi il funzionamento del testo in un elaborato assetto di livelli e relative soglie: dacché si tratta di un testo che si finge riscritto, esito dell'operare di una più o meno sofisticata macchina intertestuale e citatoria, calato entro una cornice ovvero introdotto da un metadiscorso; mentre l'opera nel suo complesso, quella di cui il manoscritto fittizio è parte, per analogia fra la parte e il tutto si configura, almeno in embrione, come lo spazio di una *mise en abyme*. È dunque nell'ambito di questa complessa configurazione del testo che l'esperienza del doppio, algebrizzata o, come si diceva, intellettualizzata, passata da soggetto a forma del racconto, agilmente penetra e si accampa, saldando la relazione per certi aspetti esemplare fra il *topos* del manoscritto e la letteratura fantastica.

Non occorre forse attendere il Novecento – secolo in cui non si riscontra quasi esempio di finzione che non sfidi l'idea stessa di opera, non manipoli la relazione fra testo e paratesto, non si candidi a meta- o iper-testo, non si faccia palinsesto di un manoscritto ritrovato e quant'altro ancora alla ricerca di una definizione di sé, e non sconvolga l'assetto tradizionale di un discorso soddisfacente *ab antiquo* lo schema testo-commento. Non occorre forse attendere il Novecento, né tantomeno la sua fine, per verificare l'attendibilità e la fortuna di quella relazione: stante la frequenza del *topos* nelle opere e nei capolavori stessi della storia del fantastico, i cui autori mostrarono ripetutamente di prediligerlo – da Lewis a Voss, Bierce, Hoffmann, da Nodier a Le Fanu, dagli autori del *gothic novel* a Poe, Hawthorne, James, dal citato Borges a Cortazar, Bioy Casares, Machado de Assis, per non citarne che alcuni. Che quindi uno dei *points de repère* del fantastico internazionale, il *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki, fondi sul *topos* il proprio

⁽⁸⁾ Cfr. di chi scrive *Prestigio e crisi del vescovo Turpino*, «Schifanoia», 17-18, 1997, pp. 49-62, dove si pongono i fondamenti storici e teorici di un'indagine complessiva sull'argomento. Nella scarsissima bibliografia sul tema, B. LEE, *Le roman à éditeur*, Berne 1989.

programma e ad esso addirittura si intitoli – aderendovi strettamente, in pratica drammatizzandolo, e sperimentando una coincidenza significativa quanto vertiginosa di enunciatazione ed enunciato – è un fatto tutt'altro che trascurabile. In quel libro infatti, dove «l'irruzione dell'insolito» e «la ripetizione dell'unico», considerati «i due poli dell'Inammissibile», si combinano in maniera così ardita da rasentare l'identificazione, qualcosa di fondamentale viene insinuato: l'idea, cioè, che il fantastico possa coincidere con il doppio, la ripetizione, la replica identica «di uno stesso avvenimento nell'irreversibile tempo umano», e che la specularità, anche del racconto, sia da riconoscersi come l'autentico nucleo o «cuore» del fantastico ⁽⁹⁾.

Con il *Manoscritto* di Potocki siamo al 1847 (stando almeno alla data della traduzione polacca dell'opera: ché come è noto il manoscritto originale francese, giusta la legge del contrappasso, è andato perduto): siamo dunque cronologicamente e culturalmente ancora ben lungi dalle possibilità che la linguistica avrebbe aperto sviluppando il concetto di paradosso, autoreferenza, «strano anello» ⁽¹⁰⁾ e altre simili amenità, nonché lungi dalle più sofisticate acquisizioni della teoria letteraria; e pur tuttavia siamo già in presenza dell'intuizione fondamentale, su cui gli autori fantastici del Novecento avrebbero lavorato con maggiore consapevolezza teorica e più avanzata tecnologia, mettendo gli studiosi nelle condizioni di trarne, fra innumerevoli *impasses*, le debite conseguenze. E l'intuizione è quella appunto cui si è già inizialmente accennato, relativa al fatto che il meccanismo del doppio possa convertirsi da figura a categoria, ovvero da soggetto dell'enunciato a forma o modo dell'enunciatazione, trasferendo i propri effetti dal primo livello al secondo: ciò che in pratica si verifica nel momento in cui l'autore ricerca e individua l'elemento da sottoporre a raddoppiamento, non tanto all'interno del racconto (a livello tematico), quanto ai suoi margini, *in limina*, lungo il perimetro sul quale insiste l'alternativa stessa fra realtà e finzione e dove anche la persona dell'autore, perno del raddoppiamento, appare contesa fra la propria realtà letteraria da un lato, extraletteraria dall'altro.

Si conferma efficacemente per questa via la fortunata definizione del fantastico come problema di livelli ⁽¹¹⁾, e si profila in più un'identi-

⁽⁹⁾ Si è citato dalla *Prefazione* di R. Caillois a J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, trad. it. Milano 1991², p. XXIX.

⁽¹⁰⁾ Cfr. il paradigmatico R. HOFSTAEDTER, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, trad. it. Milano 1984.

⁽¹¹⁾ Oltre a I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura* [1978], in *Una pietra sopra*, Torino 1980, pp. 310-323, dove la definizione viene avanzata, si veda A. SCARSELLA,

ficazione – inedita, a quanto mi risulta, fino alla monografia su Borges di Michel Lafon, *Borges ou la réécriture* ⁽¹²⁾ – tra fantastico e pratica della riscrittura, conseguenza logica di chi individua nella riscrittura, e nella ripetizione in genere, lo scandalo per eccellenza della ragione e l'origine stessa del mostruoso.

Prima di passare a qualche veloce esemplificazione, in ambito italiano, di quanto esposto fin qui, resta un ultimo aspetto teorico da esplicitare, riguardante il predicato primario della situazione indicata come 'il doppio del testo': la figura, vale a dire, dell'autore. Il quale, nell'intento di autenticare la propria opera fingendosi editore, anziché fruire a sua volta di un incremento di verità ottiene, per paradosso, l'effetto contrario: giacché raccontando nel paratesto di come abbia ritrovato il manoscritto e ne abbia approntata l'edizione, di fatto egli stesso si cala nel racconto, si presenta come personaggio e si consegna come *fiction*, mettendosi in scena come cardine di una trasposizione mimetica bidirezionale tra reale e fittizio: come figura dunque caduta nella finzione nell'intento di autenticare la quale, per ironia della sorte, provoca e subisce il contraccolpo della finzializzazione (e irrealizzazione) di sé.

II

Che riservarsi il ruolo di editore, rinunciando a quello ufficiale di autore, fosse scelta gravida di insidie, operante per l'autore stesso nel senso di una abolizione di sé come figura reale, e insistente su una efficace quanto inquietante rappresentazione della propria eclissi, si poteva prevedere con buona approssimazione pressoché dalle origini della storia del *topos*. Meno prevedibile era forse che tale situazione di «crisi dell'enunciato» (ché di ciò, in sostanza, è questione) potesse aderire senza scarti a quella profonda crisi epistemologica ovvero «crisi del soggetto» caratteristica della koinè filosofica e culturale del Novecento, e aderirvi così perfettamente da divenirne addirittura la divisa e il principale paradigma. Soggetto vacante infatti, segnato da una fondamentale «mancanza a essere», è quello a cui fa segno la psicoanalisi, che lo fornisce di un *identikit* straordinariamente collimante con quello del soggetto della scrittura: il quale, scegliendo di inventare un narratore fittizio (l'autore del manoscritto), non fa che togliere spessore a se stesso, dissi-

Fantastico e Immaginario, in AA. VV., *Fantastico e Immaginario*, a cura dello stesso, Chieti 1988, pp. 99-109, dove essa viene debitamente valorizzata e diffusa.

⁽¹²⁾ Cfr. M. LAFON, *Borges ou la réécriture*, Paris 1990.

mularsi come soggetto, appunto, e come *auctor*, e porre la propria «persona» fra virgolette, quasi dissolvendosi nella, e a dispetto e in forza della, vitalità del linguaggio e del proprio discorso.

Fra gli autori del fantastico italiano del Novecento, è Buzzati quello che io valorizzerei per primo nella prospettiva qui in esame, in virtù di una produzione narrativa lunga e breve, quale la sua, compattamente espressiva del turbamento riguardante la propria identità di scrittore: laddove il disagio derivante dalla coscienza di essere un creatore di equivoci mondi inesistenti, dunque il malcapitato *trait-d'union* tra la realtà e i suoi opposti, si esprime narrativamente in una serie omogenea di variazioni sul tema. La messa in scena della dimensione della scrittura, l'insinuazione e dissimulazione di frammenti di vita scritta fra quelli di vita vissuta e viceversa, la pratica del salto di livello dal metaracconto al racconto e ancora viceversa, l'uso frequente di titoli metanarrativi e rematici (*Storia interrotta*, *Lettera difficile*, *Lettera noiosa* ecc.), il gusto della digressione vertiginosa sul tema del segno linguistico e della sua autonomia, la narrativizzazione e relativa *mise en abyme* del tema dello scrittore, infine il ricorso a pseudo-documenti che, nella loro ironica autorità testimoniale, autentifichino per quel che possono la finzione, sono tutti i sintomi di quel «male della carta» di cui Buzzati si dichiara affetto, ma dal quale altresì egli deriva il rilevante spessore teorico della sua opera e poetica, nonché la sua fisionomia di autore fantastico perfettamente in linea con i sopradescritti caratteri del fantastico novecentesco.

Il segreto dello scrittore, un racconto de *Il colombre* piuttosto complesso da inquadrare narratologicamente, può forse bastare a dare un riscontro di quanto affermato. Innanzitutto andrà notato come il racconto costituisca di per sé, presentandosi come la confessione postuma dello scrittore eponimo, un esempio di manoscritto ritrovato, ovvero come il testo reciti per così dire in diretta, sulla scena stessa del racconto, la parte del manoscritto ritrovato: ciò che, congiuntamente alla potenza autoreferenziale del tema dello scrittore, procura l'immediata vertigine della *mise en abyme*. Se si considera poi che tale manoscritto rinvia al ritrovamento di altri manoscritti, i «dodici grossi plichi» di «centinaia di fogli» ciascuno cui gli eredi del protagonista accedono *post mortem* (scoprendoli peraltro interamente bianchi)⁽¹³⁾, la vertigine si fa irreparabile e non lascia adito se non a meste conclusioni teoriche: la

⁽¹³⁾ Cfr. D. BUZZATI, *Il segreto dello scrittore*, in *Il colombre*, Milano 1966, pp. 131-136. Su Buzzati in questa prospettiva teorica cfr. almeno C. AMBROISE, *Profession: narrateur*, in AA. VV., *Cahiers Dino Buzzati n. 7*, Paris 1988, pp. 232-250, e P. DE MARCHI, *L'ultima carta. Il 'racconto' di Barnabo e la 'pregbiera' di Drogo*, in AA. VV., *Il pianeta Buzzati*, a cura di N. Giannetto, Milano 1992, pp. 457-474.

dissoluzione del testo, e insieme dell'autore di esso responsabile, è l'esito paradossale e insieme verificabile della messa in scena autoriale e scritturale di Buzzati, il *plot* «filosofico» e «mentale», come lo voleva Calvino, del suo racconto fantastico sul tema-rema del doppio. In linea con le acquisizioni culturali del secolo, fatte proprie e messe al servizio della propria poetica, Buzzati realizza dunque, a molti anni dal *Deserto dei Tartari* ovvero dal 'poema' della dissoluzione dell'altro, la dissoluzione di sé: questo l'eponimo «segreto» dello scrittore, questa l'unica, abnorme 'verità' del Grande Mentitore che, nell'elenco delle «cose inesistenti» di cui è composta la sua letteratura, ha tentato non senza successo di includere se stesso.

Analoga l'esperienza di un altro protagonista del fantastico italiano della prima metà del secolo quale Tommaso Landolfi, la cui opera appare a sua volta pressoché per intero informata, come è già stato validamente appurato (per esempio da Margherita Di Fazio ⁽¹⁴⁾), alla centralità dell'atto dello scrivere, unitamente alla pratica programmatica del «fare racconto mentre si afferma che è impossibile» e al conseguente alienarsi, e in definitiva dissolversi, della figura dell'autore. Anche per Landolfi si può facilmente compilare, come già per Buzzati, un elenco quantomai ricco e variato di tecniche mirate a ledere l'identità del testo, corrispondenti ad altrettanti sintomi del malessere connesso all'identità autoriale: stilizzazione, mimesi e *pastiche*, «differimento, elusione, parodia, smentita, saturazioni, dinieghi di atti», dissimulazioni, deleghe finzionali, certificazioni del falso, definizione e impiego sempre variati dello spazio peri- e para-testuale (segnatamente note in calce ed epigrafi), aperture metaletterarie di ogni guisa, abuso della citazione e citazione fittizia, mentite edizioni di testi allografi (ed in realtà propri), e inevitabilmente ricorsi al *topos* del manoscritto. È in quest'ultima occorrenza, per l'appunto, che l'autore per eccellenza di prodotti intertestuali, di libri addirittura sopraffatti dal regime citazionale in cui appaiono calati, sperimenta con maggior nitidezza il concetto di riscrittura e di 'doppio testuale', dimostrandosi a sua volta campione adeguatissimo di quel novecentesco fantastico «mentale» che Calvino, responsabile di averlo teorizzato, manca poi per primo di verificare nelle pagine landolfiane, pur generose in tal senso, da egli stesso antologizzate.

⁽¹⁴⁾ Cfr. M. DI FAZIO, *Ironia e gioco nel peritesto. Tommaso Landolfi* [1989], in *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, Parma 1994, pp. 231-242. Sull'autore si vedano almeno, in aggiunta, i volumi di AA. VV., *Una giornata per Landolfi*, a cura di S. Romagnoli, Firenze, 1981 (da cui sparsamente si è citato), e *Landolfiana*, numero speciale della rivista «Gradiva», a cura di L. Fontanella e A. Serrao, 1989, 7.

La finzione del manoscritto, oltre che presente all'interno della complessa «tabulazione» de *La bière du pecheur* e in numerosi racconti distribuiti fra la raccolta d'esordio (*Dialogo dei massimi sistemi*) e i *Racconti impossibili* almeno, si rinviene soprattutto in quel testo, *Cancroregina*, che segna uno degli apici del fantastico e dell'allegorismo di Landolfi, quel 'diario di un pazzo' steso in manicomio e pubblicato per iniziativa di un editore che, assai modestamente, dichiara di contare su un pubblico di «dodici lettori e mezzo» (la metà esatta, non si mancherà di notare, dei leggendari venticinque rivendicati dall'editore' dei *Pro-messi sposi*)⁽¹⁵⁾.

Grande riscrittore, o più precisamente polo, insieme attivo e passivo, di messaggi emessi e ricevuti in due tempi, riscritti e preletti⁽¹⁶⁾, Landolfi si rivela dunque particolarmente disponibile a esemplificare quella definizione del doppio rematico, o doppio del testo, che qui si è proposto di assumere fra gli indici del fantastico del Novecento. Definizione che, messa a profitto nell'arco della prima metà del secolo soltanto dagli scrittori dotati di più spiccata coscienza metaletteraria, nella seconda metà si riscontra più universalmente acquisita ed esplose addirittura, grazie soprattutto al contributo della neonata e presto dilagante scuola o genia dei cosiddetti critici-scrittori. Tre nomi, ciascuno dei quali a suo modo inevitabile – Giorgio Manganelli, il citato Italo Calvino e Umberto Eco –, ci accompagnano a questo punto verso la conclusione del discorso.

Non fosse altro che per evitare di cadere troppo esplicitamente a nostra volta in drammatici metadiscorsi, tautologiche glosse e riscritture di riscritture, si rinvia senz'altro alla fin troppo nutrita bibliografia zampillata a ridosso, e plausibilmente per contagio, del sedicente testo «uroborico» di Manganelli (le «macchine infernali» di *Nuovo commento*, o del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, «che si autodistruggono nel processo di auto-definizione e di auto-identificazione»⁽¹⁷⁾); del «romanzo metaromanzato»⁽¹⁸⁾ di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e

(15) Cfr. T. LANDOLFI, *Cancroregina* [1950], Milano 1993.

(16) Cfr. R. BARTHES, A. COMPAGNON, «Lettura», in AA. VV., *Enciclopedia*, Torino 1979, *ad vocem*.

(17) Su Manganelli cfr. indicativamente W. KRYSINSKY, *Chiosare le chiose, commentare il commento, ovvero come il serpente Manganelli morde la coda della letteratura*, in AA. VV., *I tempi del rinnovamento*, atti del convegno internazionale (Leuven – Louvain-la-Neuve – Namur – Bruxelles, 3-8 maggio 1993), a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van den Bossche, Roma 1995, pp. 629-640, e la monografia di M. CAVADINI, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano 1997.

(18) Su cui cfr. almeno C. SEGRE, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un alesh di dieci colori* [1979], in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984, pp. 135-173; G. BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino

degli altri vertiginosi, algidi esercizi di Calvino sul tema della specularità e della riscrittura; infine del «romanzo dei romanzi», o formidabile macchina citatoria autoingerentesi, in cui consiste ogni prova narrativa di Eco, da *Il nome della rosa* a *L'isola del giorno prima* ⁽¹⁹⁾. Ci si limiterà qui a rilevare, nella prospettiva che ci interessa, come ciascuno di questi tre autori espliciti al massimo grado le valenze e le insidie del testo pensato, e compreso, come pluralità di livelli interagenti, irrimediabilmente intaccato nella sua unità e identità dalla coazione a citare (dunque a riscrivere altri testi, a farsi nodo intertestuale o palinsesto di altre scritture) e ad attivarsi, anche quando ciò non traspaia, grazie al funzionamento dell'organo interno della *mise en abyme*. Ciò che per intero è contenuto in embrione, come Eco più di tutti comprende e teorizza, nell'antico *topos* del manoscritto ritrovato, la cui tradizione spinge avanti nei secoli, fino a farla approdare alla contemporaneità che ne deriva tutte le opportune conclusioni, l'inquietudine del doppio della scrittura e del testo.

Dunque agli albori del nuovo millennio, nell'era in cui vige una nozione di 'realtà' irrecuperabile al di fuori del linguaggio, e domina un'intertestualità irrefrenabile nemica di ogni 'originale', il fantastico, utilizzando il paradigma di realtà ai fini di una definizione teorica del mondo finzionale, si converte *in toto* in fantastico linguistico, mentre individua la possibilità di continuare la tradizione di uno dei suoi argomenti privilegiati, quello del doppio, nell'ordine stesso del testo e della sua configurazione.

Il doppio del testo allora, che sulla scorta di alcune celebri pagine freudiane potremmo parafrasare come «il sosia» del testo, quale figura elettiva del fantastico del Novecento. Ciò che ci consente di immaginare, così come Freud postula che il soggetto incorpori nell'idea di sosia le «possibilità non realizzate che il destino potrebbe tener[gli] in serbo», «tutte le aspirazioni dell'Io che per sfavorevoli circostanze esterne non hanno potuto realizzarsi» ⁽²⁰⁾, che allo stesso modo il testo possa proiettare, nel suo doppio o sosia, le proprie virtualità non vissute, le possibilità non concretizzate, tutte le immagini di sé che ha abbandonato e a cui ha rinunciato per configurarsi ed essere quello che è. Sebbene, per

1994, pp. 165 sgg.; e A. DOLFI, *Il Calvino del «Viaggiatore», o il labirinto dell'identità*, in *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma 1990, pp. 252-262.

⁽¹⁹⁾ Per Eco si rimanda agli interventi di AA. VV., *Saggi su «Il nome della rosa»*, a cura di R. Giovannoli, Milano, 1985, e alla sezione *Testualità e interpretazione* di AA. VV., *Semiotica: storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, a cura di P. Magli, G. Manetti, P. Violi, Milano 1992.

⁽²⁰⁾ Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, trad. it. Roma-Napoli 1984, p. 45 e *passim*.

ironia della sorte, dopo tante rinunce si ritrovi, quale lo si è visto, non meno molteplice e scisso, preda del demone della ripetizione, e «infaticabilmente ulteriore a se stesso»⁽²¹⁾: in fuga verso orizzonti addirittura inconcepibili, dove anche la teoria del fantastico stenta oramai a raggiungerlo.

⁽²¹⁾ Così L. KOCH in *La palude definitiva*, splendido saggio su Manganelli in *Al di là o al di là dell'umano* cit., p. 165.

