



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Italianistica
ciclo XXXI

Tesi di Ricerca

**Il testo permeabile.
Metalessi e altre questioni.**

SSD: L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E
LETTERATURE COMPARATE

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Tiziano Zanato

Supervisore

ch. prof. Riccardo Drusi

Dottorando

Armando Mollica Bonivento
815358

INDICE

Premessa	p. 3
Introduzione	pp. 5-6
Per un minimo lessico tecnico	pp. 7-9
Cap. 1	
1. Teoria modale e posizione dell'autore: Platone, Genette e un lungo percorso	pp. 11-25
1.1 <i>La forma mista e la distinzione delle voci fra autore e personaggi</i>	p. 11
1.2 <i>Incisi narrativi e didascalie come esempio della forma mista platonica tra due libri che parlano in forma drammatica: Goddodin e Sposa</i>	pp. 12-13
1.3 <i>La forma mista come presenza dell'autore in incisi e didascalie</i>	p. 14
1.3 <i>La posizione assente di Platone nei dialoghi: la verità della parola riferita e il tentativo di restituire l'oralità al testo nel Teeteto e nel Simposio</i>	pp. 15-18
1.5 <i>Genette: Figure III, l'analisi strutturalista della teoria modale platonica</i>	pp. 19-20
1.6 <i>Aristotele: Poetica, l'evoluzione della teoria modale dal rapsodo all'attore</i>	pp. 21-22
1.7 <i>Riferimenti modali inconsapevoli: la confusione con lo stile e la nascita della teoria del punto di vista</i>	pp. 23-25
1.8 <i>Un lungo percorso: più possibilità di analisi consapevoli della teoria modale</i>	pp. 25
2. I generi dicendi attestati nell'esperienza medievale: il riscontro nell'egloga	pp. 27-48
2.1 <i>Probo: primo testimone nel commento alle Bucoliche di Virgilio</i>	p. 27
2.2 <i>Accenni d'intertestualità e questioni aperte nelle attestazioni dei generi dicendi fra Ars versificatorie e Poetrie medievali</i>	pp. 28-30
2.3 <i>Richiamo dei generi dicendi nelle due Egloghe responsive di Dante a Giovanni Del Virgilio</i>	pp. 31-39
2.4 <i>Egloga drammatica senza i problemi di voce di Dante: Petrarca e Boccaccio</i>	pp. 40-43
2.5 <i>Indizi di longue durée: Pericle Prince of Tyre</i>	pp. 44-48

Cap. 2

3. Genette, la metalessi, la ricezione della teoria modale in età moderna	pp. 49-55
3.1 <i>Tipi di metalessi d'autore e personaggio: consapevolezza o meno della metalessi</i>	p. 50
3.2 <i>Michela Murgia e Chirù: il personaggio vissuto prima e dopo la carta</i>	pp. 51-53
3.3 <i>Metalessi come infrazione della teoria modale fra testi, cinema, teatro</i>	pp. 54-55
4. Il romanzo: entrate e uscite dell'autore e del personaggio rispetto al testo	pp. 57-123
4.1 <i>Gli esordi e l'affermazione del contatto fra autore e personaggio</i>	pp. 58-94
4.2 <i>Le motivazioni e le tipologie del contatto</i>	pp. 95-117
4.3 <i>Romanzi fantasy: il personaggio dell'autore e i personaggi fra Ende, Fforde, Funke</i>	pp. 118-123
5. Una lettura trasversale dei primi due libri di Fforde fra Allen e Funke	pp. 125-163
6. Una lettura permeabile della trilogia fantasy di Funke	pp. 165-229
7. Elenco dell'attraversamento "reale" rispetto al testo di autore e personaggi	pp. 231-235
Conclusioni	pp. 237-239
Bibliografia	pp. 241-261

Alle persone con cui ho attraversato questa tesi

è il poeta stesso che parla e non cerca affatto di sviare la nostra mente per farci credere che chi parla sia qualcun altro e non lui. Ma nei versi seguenti parla come se lui fosse Crise e compie ogni sforzo per farci sembrare che non sia Omero a parlare bensì quel vecchio sacerdote. E così ha composto quasi tutto il resto della narrazione delle vicende accadute sia a Ilio, sia in Itaca e nell'intera *Odissea*.

[Platone, *La Repubblica*, 393 a-b, Vegetti, p. 459.]

Schema della fabula: uno scrittore, lavorando a un romanzo, scopre la sparizione di un personaggio. Gli è scivolato da sotto la penna, ecco. Il lavoro si ferma. Casualmente, un giorno, sbirciando in un libro di letteratura, lo stupefatto scrittore va a sbattere il naso contro al suo personaggio. Quello è già quasi fuori dalla porta, ma lo scrittore – pare sia andata così – lo prende per la spalla e il gomito – ecco, così – e: “Sentite, detto fra noi, voi mica siete un uomo, siete...” Infine decidono entrambi di non danneggiarsi a vicenda in futuro e di dedicarsi completamente alla loro causa comune: il romanzo.

[Kržičanovskij, *Il segnalibro*, Niero, pp. 23-24.]

Premessa

Il lavoro esamina casi particolari del rapporto dell'autore con il suo testo e del personaggio con la sua opera. L'autore può prendere la voce nel suo testo con un'imprevedibilità che infrange la norma in cui ci si aspetterebbe che il testo rimanesse autonomo nella sua voce. Mentre accade esattamente il contrario con l'autore che entra nel suo testo e parla come fosse un personaggio. E altrettanto accade col personaggio che esce dal suo testo. La situazione appena prospettata sembrerebbe avere corpo solo nel contemporaneo ma in realtà non è così perché le teorie che inquadrano questi fenomeni non sono solo recenti, ma sembrano ricollegarsi alla teoria modale espressa da Platone nel III libro della *Repubblica* nel dialogo fra Socrate e Adimanto, nel quale si discute come esprimere un contenuto a proposito del quale l'autore può parlare da solo, i personaggi possono parlare da soli, autore e personaggi possono parlare insieme.

Scopo di questa tesi è indagare le connessioni fra premesse antiche (l'autore che non deve parlare facendo finta di essere il personaggio) ed esiti recenti (l'autore che parla come personaggio di se stesso che si fa riconoscere come autore dai personaggi), cercando di evidenziare come quest'ultimi, pur infrangendo le prescrizioni platoniche (autore e personaggio parlano "realmente" tra loro rispetto al testo), si possano considerare in perfetto rispetto di queste perché non avviene la confusione fra la voce dell'autore e la voce dei personaggi. Questa tesi si divide in due: nella prima parte si discute la nascita e l'evoluzione della teoria modale ripercorrendo esigenze e finalità della teoria antica (con essa inizia la riflessione teorica sul rapporto fra autore e personaggio e quella fra oralità e scrittura) e nella seconda parte si discute la ricezione della teoria in età moderna e il concetto della metalessi (un'infrazione che collega due opposti livelli dall'autore che parla al lettore all'autore che parla coi "vivi personaggi"), analizzando nel romanzo alcune tipologie e modalità ricorrenti dell'entrata e dell'uscita rispetto al testo dell'autore e dei personaggi e indagando diverse e intrecciate questioni. L'interesse per la teoria modale è nato in tesi magistrale grazie al dialogo rassicurante e fiducioso con il professor Pier Mario Vescovo e con il professor Riccardo Drusi, senza i cui preziosi consigli e le generose indicazioni questa tesi non sarebbe stata possibile.

Introduzione

1. Inizialmente si ripercorre la nascita della teoria modale (definizione delle tre possibilità di presa di parola: l'autore, i soli personaggi, entrambi) nel dialogo fra Socrate e Adimanto nel III libro della *Repubblica* di Platone, nel quale si esprime il tentativo di distinguere la voce dell'autore dalla voce del personaggio affidata all'esecuzione del rapsodo: prescrive Platone, tramite Socrate, che Omero nell'*Iliade* non deve parlare facendo finta di essere Crise, ma deve esporre come un autore in prima persona che riferisce il discorso di Crise come di tutti gli altri personaggi.

Si discute il paradosso della prescrizione di Platone affidata a Socrate (il personaggio parla al posto dell'autore) e il problema di Platone della restituzione all'oralità di un racconto scritto con la soppressione (*Teeteto*) o il mantenimento (*Simposio*) degli incisi narrativi, che interessa la questione filosofica della fedeltà della parola riportata.

Segue la discussione di *Figure III* di Genette che riabilita lo studio della teoria modale identificando due principali categorie di modo in cui può avvenire la *regolazione dell'informazione narrativa* nella *distanza* (chi vede) e nella *prospettiva* (chi parla).

Si discute la ricezione della teoria nella *Poetica* di Aristotele, che coinvolge oltre al testo limitatamente inteso da Platone, anche il teatro, la danza, la citarsitica; e si discute la probabile influenza della teoria nella nascita della "teoria dei punti di vista".

Si presentano i *genera dicendi*, una formula che condensa la teoria nel medioevo nella testimonianza di retori e di grammatici, riportando alcune attestazioni che evidenziano l'ingresso e il permanere della teoria nel canone scolastico. Si presenta l'egloga per esemplificare le tre forme modali; il riferimento di Probo alla forma mista nella confusione della voce dell'autore nella voce del personaggio; la lettura di questa "confusione" nelle due *Egloghe* responsive di Dante a Giovanni del Virgilio; l'utilizzo di Dante dell'egloga per evidenziare la differenza e la compresenza fra l'autore che scrive e il personaggio che parla in un'egloga drammatica che si dichiara anche mista.

Si discute il proseguo dell'egloga solamente drammatica di Petrarca e di Boccaccio; e Boiardo come primo autore che parla nell'egloga da personaggio avendo il nome bucolico *Poeman* che identifica chiaramente l'autore che scrive fra i suoi personaggi.

Si discute il *Pericle* di Shakespeare che costituisce il primo esempio in un testo teatrale della compresenza sul palcoscenico di un personaggio (Gower) che svolge la funzione di autore e di personaggio per otto interventi rivolti al pubblico, ma ignoti agli attori.

2. La metalessi dell'autore e del personaggio, che rappresenta una chiara infrazione alla teoria modale mettendo in contatto l'autore e i personaggi, è ripercorsa nella definizione di Genette e nella classificazione delle diverse modalità e tipologie.

Si offre un inquadramento generale delle possibili tipologie della metalessi dell'autore, del personaggio, dei lettori che possono entrare o uscire “nella voce” e “nel corpo” rispetto al testo; si discute nel *Retrato de la Lozana andalusa* di Francisco Delicado del 1528 quello che sembra essere il primo esempio nel romanzo di un autore che entra nel “corpo” nel suo libro per dialogare come autore coi suoi personaggi, il primo esempio di un personaggio che esce dal suo libro per parlare col suo autore e il primo esempio di un personaggio che sembra consapevole della narrazione del “suo” testo.

La questione del “vivo personaggio”, ben nota nell'opera di Pirandello, è osservata nel suo esito attuale col romanzo *Chirù* di Murgia in cui il personaggio Chirù apre un profilo Facebook scrivendo ai lettori – che rappresenta il primo caso di un personaggio che interagisce “davvero” coi suoi lettori seppur a livello virtuale – ed è osservata nelle premesse con Pirandello nel riscontro con Capuana e Carducci, nel tentativo di definire le probabili fonti del percorso di Pirandello dal pensare ai “vivi personaggi” nella sua mente al “parlarci fisicamente”, al parlarci adombrato da autore nei personaggi.

La questione dell'importanza del lettore, ben nota con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, è osservata nel suo esito attuale con Calvino e nelle premesse con Sterne in *The Life and Opinions of Tristram Shandy*: Sterne sembra parlare al lettore esterno, mentre Tristram ha un indubbio dialogo con una lettrice interna.

Si discutono alcune motivazioni del contatto tra autore e personaggi (accusa, curiosità, riflessione) ricorrenti nel romanzo e una serie di questioni (dall'accusa del personaggio all'autore per la trama, all'incontro “reale” dentro o fuori rispetto al libro tra autore e personaggi) relazionando lo stesso o contrario esempio testuale di due o più autori.

Si analizzano infine alcuni romanzi fantasy (libro di Ende, primi due libri di Fforde, intera trilogia di Funke) che si possono considerare, ad oggi, come i testi più lunghi ad avere per tema centrale l'entrata e l'uscita di autore e di personaggi rispetto al testo.

A conclusione si riporta un elenco di una trentina di testi (novelle, romanzi) in cui si è verificata una tipologia d'attraversamento “nella voce o nel corpo” rispetto al testo dell'autore e dei personaggi: aprono questo elenco le *Egloghe* di Dante in cui è anche possibile leggere un esempio di un personaggio (Iolla) in dialogo con l'autore (Dante) per farsi scrivere la storia (il dialogo dell'autore come personaggio). Questo complesso e delicato esempio è il primo che in questa tesi apre alla strada dei “vivi personaggi”.

Per un minimo lessico tecnico

Si offrono in ordine alfabetico dei chiarimenti sulle categorie narratologiche presenti in tesi e il circoscritto significato che si intende attribuire ad alcune di esse.

AUTORE

Si intende autore, in questa tesi, chi scrive il testo dei personaggi (autore reale) e chi è creduto scrivere il testo dai personaggi (il personaggio dell'autore). Entrambi o uno solo, per essere qui considerati, devono interagire nel livello della storia dei personaggi o dell'autore ed esserne riconosciuti o meno gli autori (reali, creduti) nel testo e/o fuori rispetto ad esso nella "voce" (dialogo) e/o nel "corpo" (presenza nel testo dell'autore).

DRAMMATICO-MIMETICO

Per Platone è la forma in cui i personaggi devono parlare senza la voce dell'autore.

METALESSI

È il punto di contatto fra due opposti livelli nel testo, nel teatro, nel cinema, nell'arte.. Riguardo al testo è di quattro possibili tipi: l'autore entra/esce nella "voce" (indicazioni, giudizi per i lettori) e nel "corpo" (entra "fisicamente" come personaggio di se stesso riconosciuto o meno come autore dai personaggi), il personaggio entra/esce, il lettore entra/esce, il testo racconta se stesso. Ampissima la casistica: dal lettore interno che parla con il personaggio dell'autore (una signora parla con Tristram nel libro di Sterne *Vita e opinioni*) ai "vivi personaggi" di Pirandello che si recano dall'autore in udienza.

METAROMANZO

Romanzo nel quale l'argomento è un romanzo, chi scrive il romanzo o i processi dello scrivere il romanzo. Ad esso si riconducono tutti i romanzi in cui si verifica un contatto di qualsiasi tipo fra l'autore (reale, creduto) che scrive e il personaggio che è scritto.

MISTO

Per Platone è la forma, che va evitata, in cui autore e personaggi parlano assieme.

NARRATIVO-DIEGETICO

Per Platone è la forma in cui l'autore deve parlare riferendo la voce dei personaggi.

MODO¹

Teoria di Platone esposta nel III libro della *Repubblica* da Socrate e Adimanto sulle tre forme modale in cui è possibile esporre un contenuto: l'autore parla in prima persona riferendo la parola dei personaggi (narrazione semplice), oppure, all'opposto, l'autore non parla perché sono i soli personaggi a parlare (discorso imitativo), verificandosi, nel mezzo, la compresenza dell'autore e dei personaggi che parlano (misto).

MODO²

La categoria del MODO si divide in DISTANZA e PROSPETTIVA:

DISTANZA: RACCONTO DI PAROLE in cui parla solo l'autore.
(narrazione semplice).

RACCONTO DI AVVENIMENTI in cui parlano solo i personaggi.
(discorso semplice).

PROSPETTIVA:

RACCONTO NON FOCALIZZATO:

l'autore conosce tutto dei personaggi più di loro stessi.

RACCONTO A FOCALIZZAZIONE INTERNA:

l'autore conosce quanto detto dai personaggi.

RACCONTO A FOCALIZZAZIONE ESTERNA:

l'autore conosce meno dei personaggi.

RACCONTO A FOCALIZZAZIONE MULTIPLA:

lo stesso evento è narrato da più punti di vista.

¹ Platone, *La Repubblica*, a c. di Mario Vegetti, Milano, Bur, 2007. L'esposizione della teoria modale è contenuta alle pp. 456-477, (393a-398a).

² Gérard Genette, *Figure III, Discorsi sul racconto*, trad. ita Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. L'articolazione strutturalista della teoria modale di Platone è contenuta alle pp. 208-258.

VOCE

LIVELLI NARRATIVI:

EXTRADIEGETICO: il narratore è esterno al racconto.

INTRADIEGETICO: il narratore è interno al racconto.

METADIEGETICO: il personaggio di una storia può diventare narratore narrando una storia.

PERSONA: ETERODIEGETICO: il narratore interno o esterno al racconto narra una storia della quale non fa parte.

OMODIEGETICO: il narratore interno o esterno al racconto narra una storia della quale fa parte.

TEMPO: racconto ulteriore: al passato dell'azione.

racconto predittivo: al futuro dell'azione.

racconto simultaneo: al presente dell'azione.

racconto intercalato: fra i momenti dell'azione.

STILE

Lo stile col quale si caratterizza un contenuto si differenzia dal modo in cui ci si rapporta rispetto ad un contenuto. La confusione fra stile e modo trova una possibile origine nel fraintendimento della prescrizione nella *rota vergilii* di uno stile basso, medio, alto, che l'autore era chiamato ad osservare in rapporto alla scelta del contenuto.

TESTO

Per la critica strutturalista il testo è caratterizzato dall'assenza dell'autore e dalla presenza del narratore inteso da Barthes come "un essere di carta", mentre in questa tesi si discute la metalessi dell'autore come "un essere di carta dell'autore (reale, creduto)."

VOCE

Per Platone la voce dell'autore non va confusa con la voce dei suoi personaggi, mentre, per Genette, la voce non è più assimilabile a questioni della teoria di modo platonica, ma a questioni di voce intese come *espressione dell'istanza narrativa*. In questa tesi si discute la confusione della voce dell'autore nella voce dei personaggi (Platone, Dante) e il contatto delle "voci" (al telefono) quando l'autore non entra "fisicamente" nel testo.

1. *Teoria modale e posizione dell'autore: Platone, Genette e un lungo percorso*

Platone è il primo a discutere la teoria modale nel dialogo fra il maestro Socrate e l'allievo Adimanto nel III libro della *Repubblica*: l'autore parla in prima persona riferendo anche la voce dei personaggi (narrazione semplice), oppure, all'opposto, l'autore non parla perché parlano i soli personaggi (discorso imitativo). Nel mezzo si trova la compresenza della voce dell'autore e dei personaggi che parlano (misto). Queste sono le uniche possibilità di presa di parola nel testo per esporre un contenuto:

E penso ormai di poterti chiarire quel che prima non mi riusciva: c'è una parte della narrativa poetica interamente costruita mediante l'imitazione – come tu dici, la tragedia e la commedia – un'altra attraverso l'allocuzione del poeta stesso (la puoi trovare forse soprattutto nei ditirambi); ce n'è infine una che si vale di entrambi i mezzi, nella poesia epica e spesso anche altrove, se mi sono spiegato.³

Nella tragedia e nella commedia parla il personaggio, mentre nell'allocuzione (discorsi solenni, ditirambi) l'autore parla da solo. La compresenza della voce dell'autore e della voce dei personaggi si riscontra nell'epica.

1.1 *La forma mista e la distinzione delle voci fra autore e personaggi*

Per Platone chi narra (autore) e chi agisce (personaggio) sul piano mimetico dell'epica – Platone pensa ad una esecuzione del testo affidata ad un rapsodo – non devono confondersi nella voce:⁴ un rapsodo, dunque, non può far credere di parlare come fosse un personaggio. Per risolvere il problema Platone nella *Repubblica* affida a Socrate la messa al bando dalla città ideale di ogni fraintendimento della voce dell'autore nella voce del personaggio, facendogli riscrivere in terza persona un passo dell'*Illiad*e in cui Omero fa parlare in discorso diretto Crise. La teoria modale nasce dunque per rispondere al problema della trasmissione orale dei testi che ingenera confusione di voci nella forma che dovrebbe essere solo drammatica o solo narrativa e che diventa mista per la loro compresenza. Platone prescrive così la separazione delle voci senza poter immaginare un "vero" e "fisico" dialogo fra autore e personaggi, che rappresenta ad oggi una possibilità narrativa sempre più presente e sempre più accettata dai lettori.

³ Platone, *La Repubblica*, 394 a-b, Vegetti, p. 461.

⁴ Per una comprensione del rapporto dei greci con la voce divina, voce oracolo, voce interiore Sabina Crippa, *La voce, Sonorità e pensiero alle origini della cultura europea*, Milano, Edizioni Unicopli, 2015.

1.2 *Incisi narrativi e didascalie come esempio della forma mista platonica tra due libri che parlano in forma drammatica: Gododdin e Sposa*

La forma mista nel testo è di due tipi: l'autore utilizza *incisi narrativi* (egli disse, lei rispose...) per introdurre i discorsi dei personaggi e/o inserisce informazioni all'interno del testo in cui parlano solo i personaggi note col nome di *didascalia*.⁵ Dei due tipi il secondo ha ricevuto grande attenzione dalla critica nella vastità del suo riscontro (testi, teatro, cinema...), mentre il primo è considerato più fra i filosofi che si occupano delle questioni platoniche legate alla presenza o all'assenza degli *incisi* rispetto ai dialoghi.⁶

La forma mista può anche sembrare quella di “un libro che parla coi personaggi”. Riportiamo l'interessante caso del *Gododdin*, poema eroico gallese del VI secolo:

«La mia interpretazione del passo, grammaticalmente inattaccabile, è che il *Gododdin* stia parlando in prima persona; i precedenti editori, con qualche forzatura sintattica, identificano la prima persona verbale con Aneurin, e traducono ‘Gododdin, alla tua presenza, io...’».⁷

Per Benozzo il *Gododdin* parla nel prologo introducendo la narrazione di Aneurin, il poeta che narra in prima persona il resto del poema, anche se occorre tener ben presente che nel genere epico il passaggio da un testo eseguito oralmente ad uno messo successivamente per iscritto può aver suscitato questa confusione di soggetti. Tuttavia il risultato è quello di un libro che introduce chiaramente a parlare il suo personaggio.⁸ Un altro caso in cui un libro parla assieme al personaggio invece per tutta la narrazione si verifica nel racconto *La sposa delle spose* che precede la raccolta *Le Mille e una notte*: un narratore anonimo espone delle storie, fra cui quella di Sposa, che a un certo punto assume la narrazione come personaggio alternandosi – eccezionalmente – con lo stesso racconto che parla in prima persona della storia di Sposa. Precisa Salvaneschi:

⁵ Si riportano i più recenti e interessanti studi sul teatro. Uno studio linguistico sulla didascalia teatrale, in particolare Goldoni e Pirandello di Ilaria Mingioni, *A parte, Per una storia della didascalia teatrale in Italia*, Roma, Società Editrice Romana, 2013. E uno studio narratologico in cui l'autrice discute, oltre Pirandello, i più recenti autori contemporanei che se ne sono avvalsi, offrendo una lettura consapevole della didascalia come espressione della presenza narrativa dell'autore nel drammatico dei personaggi di Silvia de Min, *Leggere le didascalie, Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, Archetipo Libri, 2013.

⁶ Platone al contempo mantiene ed elimina gli *incisi narrativi* dai suoi dialoghi offrendo la duplice opzione della scelta per riferire l'esattezza delle parole altrui. Vedi *La posizione assente di Platone nei dialoghi: la verità della parola riferita e l'oralità della sua esecuzione nel Teeteto e nel Simposio*, p. 15.

⁷ *Il Gododdin, Poema eroico antico-gallese*, a c. di Francesco Benozzo, Milano, Luni, 2000, p. 108.

⁸ Stevenson in un racconto fantastico del 1887 fa “davvero” parlare il libro con un lettore che lo sta leggendo. Vedi *La riflessione senza accusa sullo statuto di autore e personaggi: Stevenson*, p. 109.

Ché è il racconto, in fondo a parlare di sé, e talora Sposa si rivela davvero un'entità a due facce: quanto più esecutrice feroce e fredda di quella che più sopra si è definita una missione di male, tanto più potenza quasi astratta che incarna e attua ciò che mannianamente potremmo definire «lo spirito del racconto». Il termine *ḥadīṭ* è certo quello che più frequentemente ritorna nel testo a definire il «racconto», la «storia». È una storia che si organizza secondo il consueto modello a inclusione progressiva, ben noto da *Le mille e una notte* e assai diffuso anche nella letteratura moderna: la storia narrata dal carceriere contiene la storia narrata dall'orbo che contiene la storia narrata da Sposa che contiene la storia narrata del ragazzo [...] Accanto a questa dimensione verticale sussiste poi una dimensione secondaria, orizzontale: delle storie già narrate si dice spesso che vengono rinarrate a un altro personaggio, sì che il racconto si moltiplica e si rifrange in una serie aperta e visuale di repliche. Di tutte, Sposa è protagonista: ora come personaggio di cui si narra, ora come io narrante – sempre, appunto come spirito del racconto.⁹

Se dunque il *Gododdin* può definirsi un primo esempio di “libro che parla al suo personaggio” perché il testo indica così da un punto di vista grammaticale – per quanto, come precisato, è plausibile un'originaria attribuzione di tutto il racconto ad Aneirin – il racconto *Sposa*, come nota Salveneschi, può definirsi un esempio di “un personaggio e di un libro che alternano la voce nella narrazione”. *Sposa*, ad una lettura completa del testo, si presenta effettivamente come un racconto di tre voci: narratore anonimo, Sposa personaggio, Sposa libro. Anche questo, come il *Gododdin*, ha una tradizione orale precedente alla fissazione del testo, ma non presenta un solo punto grammaticale frainteso, bensì diversi punti in cui la narrazione di *Sposa* sembra “davvero” condotta dal libro: il testo è così narrato al contempo dal personaggio e dal libro, rendendo questa modalità, che si potrebbe dire solo contemporanea, ben più antica.¹⁰ Si noti infine che la narrazione del libro *Gododdin* e del libro *Sposa* non caratterizza i due testi all'interno della forma mista bensì nell'esclusiva forma drammatica perché i due libri “parlano da personaggi” senza intervento alcuno nel testo della voce dell'autore reale. È dunque solo la presenza di quest'ultimo a rendere un testo di forma mista. Questa precisazione, che può sembrare scontata, è, invece, doverosa, perché *Gododdin* e *Sposa* – come altri libri che parlano nel loro stesso libro – presentano la duplicità di un ruolo che può dirsi narrativo (il libro narra se stesso) e drammatico (il libro è un personaggio che parla).

⁹ *Arūs al- 'Arā'is, La Sposa delle spose*, intr. Enrica Salveneschi, trad. e note Roberto Rossi Testa e Younis Tawfik, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 12.

¹⁰ Si noti che nella favolistica antica (Esopo, Fedro, Aviano) parlano oggetti, piante, animali ma non libri. Almeno nei tre autori esaminati. *Gododdin* e *Sposa* sono così due testi interessanti per notare il caso di un libro che introduce la voce del personaggio (*Gododdin*) – per quanto plausibile svista grammaticale – e quello di un libro – forse intenzionale – che alterna la sua voce con quella del personaggio (*Sposa*).

1.3 La forma mista come presenza dell'autore in incisi e didascalie

La forma mista nel testo si può inoltre dividere rispetto alla conoscenza o meno che l'autore ha della presenza del personaggio e viceversa, e rispetto al verificarsi o meno di un dialogo fra autore e personaggio, presentando un grado minimo e un grado massimo, in cui il primo è rappresentato dalla "semplice" presenza di incisi narrativi e didascalie, mentre il secondo dal "vero" dialogo fra un personaggio e il suo autore.¹¹ Riportiamo per il grado minimo (il grado massimo è oggetto del 2 capitolo) l'esempio di un testo nel genere dei *Carmina* in cui la forma mista dell'autore che introduce e distingue le battute dei personaggi è maggioritaria rispetto alla forma drammatica dei personaggi che dialogano tra di loro: Alcuino nel *Conflictus veri set hiemis* introduce vicenda e personificazioni, chiarisce che per prima parla la *Primavera*, caratterizza appena finita la battuta il tono di voce di *Inverno* e al suo termine precisa la voce di *Palemone* che auspica l'arrivo-ritorno del Cuculo. Questo stesso auspicio è ribadito nel poemetto invece esclusivamente drammatico *Versus de Cuculo*, in cui solo i due personaggi (Menalca-Alcuino e Dafni-altro allievo) dialogano (sulla partenza di un uccello sotto al quale si cela Dodo, un allievo di Alcuino), non intervenendo Alcuino con la sua voce.¹² Questi due testi, *Conflictus* (misto), *Versus* (drammatico), esemplificano, fra molti altri, l'alternanza di modo rispetto alla presenza o all'assenza della voce dell'autore nel testo.

¹¹ La forma mista nel testo comprende gli incisi narrativi, le didascalie, l'attraversamento dell'autore e dei personaggi rispetto al testo in entrata e in uscita nella "voce" e nel "corpo".

¹² In Alcuino, *Carmi dalla corte e dal convento*, a c. di Carlo Carena, Firenze, Le lettere, 1995. Il *Conflictus* è a pp. 28-31, il *Versus* a pp. 34-39, la *Nota* sullo svelamento dei nomi n VII, p. 68. Per lo studio del genere contrastivo Paul Gerhard Schmidt, *I Conflictus*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, I *Il medioevo latino*, vol. I, *La produzione del testo*, tomo II, 1993, pp. 157-169. I *Carmina*, dunque, si presentano spesso come prevalentemente misti, con l'autore che introduce e distingue le voci dei personaggi, ma possono, in casi minori, essere prevalentemente narrativi, con appena qualche battuta dei personaggi. Bonvesin de la Riva presenta entrambi i modi: la *Disputatio rosae cum Viola* appartiene al primo tipo, perché interamente dialogica, mentre la *Disputatio musce cum formica* al secondo tipo, perché presenta due battute dei personaggi (una ciascuno) su ventotto versi in cui il dialogo è riassunto narrativamente dalla voce dell'autore. Nel medioevo esempi di testi a prevalenza drammatica sono i drammi e le passioni in cui solitamente due personaggi si alternano nella voce, mentre le omelie e i sermoni sono esempi di testi a prevalenza narrativa. Si noti anche la presenza in alcune passioni che dovrebbero essere solo drammatiche di brevi inserti narrativi: nella bizantina *Passione di Cristo* attribuita a Gregorio di Nazianzo, nel *Miracolo di Nicola* di Jean Bodel, nel *Miracolo di Teofilo* di Rutebeuf, nei *dialoghi drammatici* di Rosvita. Va inoltre ricordata la presenza di brevi inserti narrativi nella tradizione dell'*Ordo prophetarum*, una forma di dramma liturgico in dialogo cantato, in cui si canta la processione dei profeti per l'arrivo del messia. I testi citati, ad eccezione dei *Dialoghi* di Rosvita e delle due *Disputatio* di Bonvesin de la Riva, sono presenti in *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia, Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, a c. di Gianfranco Contini, Milano, Bompiani, 1949.

1.4 *La posizione assente di Platone nei dialoghi: la verità della parola riferita e il tentativo di restituire l'oralità al testo nel Teeteto e nel Simposio*

Platone è un autore assente nei confronti del suo contenuto nei dialoghi e nelle lettere¹³ perché non parla mai in prima persona, affidando quanto ha da dire all'esposizione dei suoi personaggi come Socrate e Adimanto nella *Repubblica*. In questo dialogo Platone fa affermare a Socrate la necessità che la voce dell'autore non si confonda nella voce dei personaggi, dovendo l'autore far parlare in discorso diretto i personaggi. Tuttavia tale prescrizione è disattesa nella stessa *Repubblica*, perché Platone, fingendo di parlare come Socrate, di fatto si contraddice esponendo un contenuto (l'utilizzo della prima persona) per voce del personaggio (Socrate) e non per voce dell'autore (Platone).¹⁴

Come fa dunque Platone ad assicurare che quanto dice Socrate e quanto dicono i suoi personaggi esponendo le sue teorie corrisponda al vero in considerazione del fatto che a parlare è sempre il personaggio e mai l'autore, ingenerando questo, nei suoi dialoghi, un'inevitabile confusione di voci? Vi sono, per risolvere il problema, due soluzioni: l'eliminazione degli incisi (egli disse, lui rispose..) e la loro conservazione, scelte entrambe, contraddittoriamente, da Platone: nel *Teeteto* elimina gli incisi, mentre nel *Simposio* li conserva, offrendo un'opposta soluzione a due complessi problemi, ossia il bisogno di garantire la verità di quanto detto dai personaggi dei discorsi riferiti e il tentativo di rendere il testo scritto il più possibile simile ad un'esecuzione orale.

¹³ Già Fedone precisa l'assenza di Platone all'ascolto dell'ultimo discorso di Socrate prima del suicidio: «ECHECRATE – Eri vicino a Socrate tu stesso, Fedone, il giorno in cui bevve il veleno nel carcere o ne hai avuto notizia da altri? / FEDONE C'ero io stesso Echecrate [...] ECHECRATE – Chi erano i presenti, Fedone? / FEDONE – Del posto c'erano appunto Apollodoro, Critobulo e suo padre e inoltre Ermogene, Epigene, Eschine ed Antistene; c'erano anche Ctesippo del demo di Peania, Menessero e alcuni altri del posto. Platone, credo, era malato». In Platone, Protagora, Menone, Fedone, a c. di Giuseppe Cambiano, Milano, Mondadori, 1983, 57 a-59 b, pp. 192-195. Il primo autore a testimoniare l'assenza di Platone è Luciano nel II secolo nella *Storia vera*. Luciano racconta di aver raggiunto l'isola dei beati in cui sono presenti tutte le anime dei filosofi eccetto quella di Platone: «Ora voglio parlare degl'illustri che ci vidi [...] Il solo Platone non c'era, ma dicevasi abitare una città che egli stesso aveva fatta, con quel governo e leggi che egli le aveva dato». In Luciano di Samosata, *Di una Storia vera* in *Tutti gli scritti*, a c. di Diego Fusaro, Luigi Settembrini, Milano, Bompiani, 2007, p. 777. Si noti, infine, in un romanzo di Jostein Gaarder, che Platone è fra i pochi filosofi citati nel libro a non parlare, ma ad aver riportate le sue idee tramite lettera: Gaarder scrive la storia di Albert Knag che scrive un libro su Sofia – all'interno del quale ci sono le lettere di Platone – che dona a sua figlia Hilde per insegnarle la filosofia. In Jostein Gaarder, *Sofies Verden, Roman om filosofiens historie*, Oslo, Aschehoug, 1991. Ed. ita *Il mondo di Sofia, Romanzo sulla storia della filosofia*, trad. Margherita Podestà Heir, Milano, Longanesi, 1994.

¹⁴ Per le questioni platoniche Mario Vegetti, *Il potere della verità*, Saggi platonici, Roma, Carocci, 2018.

Vediamo allora nel *Teeteto* la soluzione di un doppio livello di personaggi dialoganti: Euclide racconta a Terpsione di aver udito un trentennio prima una discussione riportata da Socrate, nella quale Socrate gli aveva raccontato di un dialogo che aveva sostenuto con Teodoro e Teeteto, che Euclide aveva scritto eliminando tutti gli incisi. Quando Terpsione, un trentennio dopo, chiede a Euclide il contenuto del racconto, quest'ultimo prende il libro sul quale se lo era annotato e lo consegna a un giovane che incarica di leggerlo a voce. La lettura di questo giovane ricrea così il dialogo davanti a Euclide e a Terpsione, riferendolo nelle esatte parole udite da Socrate trent'anni prima:

Euclide: Questo è il dunque il libro, Terpsione. Ho trascritto la conversazione in questo modo, ossia non come se Socrate me la riportasse come in effetti ha fatto, bensì come se egli dialogasse direttamente con quelli con i quali diceva di avere tenuto la conversazione, ossia con il geometra Teodoro e con Teeteto. Dunque, affinché nel testo scritto non recassero disturbo le indicazioni narrative nelle quali Socrate di se stesso dice, ad esempio, “e io dissi”, oppure “e io affermai”, o in riferimento all'interlocutore che “egli confermò” o “non era d'accordo”, per questi motivi trascrissi il testo come se egli dialogasse direttamente con loro, eliminando le indicazioni narrative. Terpsione: E non c'è nulla di fuori luogo, Euclide.

Euclide: Orsù, ragazzo, prendi il libro e leggi.¹⁵

Se il *Teeteto* riporta il dialogo fra Euclide e Terpsione che introduce quello riportato fra Socrate, Teodoro, Teeteto, dividendo il testo in due blocchi temporali di due dialoghi in cui sono eliminati gli incisi, il *Simposio* – noto dialogo sulle teorie dell'amore – invece li conserva, offrendo un'opposta soluzione al problema della verità della parola riferita (di Socrate da Terpsione nei suoi appunti letti da un giovane) e alla restituzione orale di un dialogo scritto, ricorrendo all'incrocio di ben tre blocchi di dialoghi:

il primo, nell'esordio, nel quale Apollodoro passeggia di notte per le vie di Atene con Glaucone e altri rispondendo loro ad una domanda che gli era stata rivolta – non riportata a testo – che sarà esplicitata nel secondo dialogo nel desiderio «*di sapere della conversazione a cui parteciparono Agatone, Socrate, Alcibiade e altri (Pausania, Fedro, Erissimaco, Aristofane, Aristodemo) che furono presenti a quel banchetto, e dei loro discorsi sull'amore*».¹⁶ Apollodoro precisa in questo primo dialogo di sapere quello che gli domandano, chiarendo a tal proposito di aver avuto una conversazione «*l'altro giorno*» con un conoscente che gli aveva fatto la stessa richiesta, che si esplicita nel secondo dialogo nel quale Apollodoro riporta anche il contenuto del dialogo sostenuto:

¹⁵ Platone, *Teeteto*, a c. di Franco Ferrari, Milano, Bur, 2011, 143 c, p. 207.

¹⁶ Platone, *Simposio*, intr. di Umberto Galimberti, trad. e note Fabio Zanatta, Milano, Feltrinelli, 1995, 172 a-b, p. 33.

Apollodoro – [172a] Su quello che mi chiedete credo di essere ben preparato. Infatti, l'altro giorno mi trovavo a salire verso la città venendo da casa mia, dal Falero, quando uno dei miei conoscenti da dietro mi riconobbe e mi chiamò da lontano con piglio scherzoso: “Ehi tu falereo,” egli disse, “vero Apollodoro, non mi aspetti?”. Mi fermai e lo attesi; e lui: “Ti stavo proprio cercando Apollodoro, perché desideravo sapere della conversazione a cui parteciparono Agatone, [b] Socrate, Alcibiade e altri che furono presenti a quel banchetto, e dei loro discorsi sull'amore. Me ne aveva parlato già un altro che a sua volta aveva ascoltato il racconto fatto da Fenice figlio di Filippo e mi disse che anche tu ne sei informato. Ma sfortunatamente, non sapeva raccontarmi nulla di preciso. Narrami tu, allora, ciò che in quell'occasione si disse, perché nessuno meglio di te può riferire i discorsi del tuo amico Socrate. E prima di tutto,” continuò, “dimmi: eri presente anche tu a quell'incontro, o no? “È chiaro,” gli risposi [c] “che chi ti ha informato non ti ha riferito nulla di preciso se pensi che l'incontro su cui mi interroghi possa essere accaduto così di recente da avervi potuto partecipare anch'io”. “Lo credevo proprio”.¹⁷

Infine, nel terzo dialogo, avvenuto – senza precisazione – anni prima, Apollodoro riporta a Glaucone e agli altri per sua voce le esatte parole udite da Aristodemo che gli aveva riferito il contenuto dei discorsi uditi.¹⁸ Così i primi due dialoghi si presentano intrecciati nell'esordio, mentre il terzo è introdotto dal secondo col quale si conclude il *Simposio*: nel secondo, dunque, il riferimento dell'esattezza delle parole udite da Apollodoro è unicamente garantita dal mantenimento degli *incisi*, nel ricorso, quindi, ad una modalità diametralmente opposta a quella adoperata nel *Teeteto* che li elimina del tutto dal dialogo riportato. Riportiamo l'inizio del racconto:

[174a] Dunque, Aristodemo mi raccontò di aver incontrato Socrate ben lavato e che aveva calzato i sandali, cosa che faceva raramente, e di avergli chiesto dove fosse diretto così bello. *Ed egli rispose*: “A cena da Agatone. Ieri, nella celebrazione della vittoria, l'ho evitato temendo la folla: ma ho promesso che oggi non sarei mancato. Per questo mi sono fatto così bello, per andare bello da uno che è bello. Ma tu”, *disse*, “saresti disposto a venire a [b] cena non invitato?. “Come tu desideri”, *risposi*...¹⁹

¹⁷ Platone, *Simposio*, Zanatta, 172 a-b-c, p. 33.

¹⁸ «il racconto riferito da Apollodoro deve essere collocato prima del 399 a. C., anno della morte di Socrate, e qualche tempo dopo il 410 a. C., anno in cui Agatone lasciò la città di Atene. Quindi, verosimilmente, tra il 405 e il 400 a. C.». In Platone, *Simposio*, p. 147.

¹⁹ Ivi, 174 a-b, p. 37. Corsivo mio. Anche il *Protagora* – dialogo sull'insegnamento delle virtù – riporta tre temporalità condividendo col *Simposio* la conservazione degli incisi a garanzia della parola riferita: «Il *Protagora* è un dialogo narrato, non rappresentato direttamente. È il racconto – ambientato in un luogo di incontro pubblico, forse una palestra – che Socrate fa a un amico di una conversazione avvenuta a casa dello stesso Socrate tra questi e un giovane conoscente, Ippocrate, nonché della successiva discussione dei due con Protagora e con il suo pubblico di uditori, colleghi (Ippia e Prodico) e simpatizzanti (Crizia) in casa del ricco Callia, in seguito al desiderio espresso dal giovane di farsi istruire da Protagora». In Platone, *Protagora*, a c. di Maria Lorenza Chiesara, Milano, Bur, 2010, p. 13. La modalità dell'incontro di due conoscenti con uno che espone all'altro ciò che ha sentito tempo prima ricorre in molti altri dialoghi di Platone interessando sempre il problema della verità della parola riferita.

Se dunque l'utilizzo degli incisi dovrebbe assicurare la verità della parola riferita, questa non dovrebbe intendersi nel *Simposio* "vera" al pari della parola "forse più vera" nel *Teeteto*, perché quest'ultima è riferita da un supporto in cui è stata annotata, mentre nel *Simposio* Apollodoro riferisce solo ciò che ha ritenuto importante ricordare dei discorsi. Tuttavia anche in questa "selezione" e nell'assenza di un testo scritto di riferimento, la verità delle parole riferite da Apollodoro deve intendersi perfettamente affermata:

[178a] Ma Aristodemo non aveva un ricordo preciso di tutto quello che ciascuno disse e nemmeno io [Apollodoro] ho ben presente tutto ciò che egli mi raccontò, ma solamente le cose più importanti. Perciò di quei discorsi vi riferirò [a Glaucone e altri] quanto mi sembrò più degno di ricordo.

Raccontò dunque Aristodemo – come ho detto –²⁰ che Fedro iniziò per primo, proclamando che "Eros è un dio grande e meraviglioso, tanto tra gli uomini quanto fra gli dèi, per molte e diverse ragioni tra cui, non ultima, le sue origini. Poiché," egli disse, "può vantarsi di essere [b] il più antico tra gli dèi."²¹

Si dichiara così la complessa questione filosofica dell'asserzione di verità mediata dalla forma studiata fra gli ultimi dal filosofo Giorgio Agamben²² che si domanda l'esistenza di una scrittura filosofica intesa come spazio testuale del filosofo che mentre parla deve dar conto del fatto stesso di parlare dovendo così porsi le opportune domande in merito al mezzo utilizzato per legittimare la verità delle sue parole. Se dunque Platone aveva posto il problema dell'aderenza all'oralità²³ rispetto alla scrittura, Agamben discute come la presenza degli incisi nel *Simposio* e in altri dialoghi garantisca appieno la fedeltà della parola riportata, pur non considerando l'altrettanta fedeltà nel *Teeteto* nella loro soppressione.²⁴ La questione, nota Agamben, originatasi dalla forma, torna al contenuto, all'essenza della filosofia, nella constatazione che la fallacia della memoria non possa garantire un ricordo perfetto delle parole udite, che sarebbero meglio conservate e riferite tra incisi. Agamben inoltre afferma l'esistenza, affianco a mimesi, diegesi, forma mista, di una quarta forma che le «*compenetra*» tutte e tre nell'opera di Platone, formulando un'ipotesi modale che di fatto si allontana dall'originaria divisione.

²⁰ Platone, *Simposio*, Zanatta, 178 a, p. 45.

²¹ Ivi, 180 c, p. 51.

²² Giorgio Agamben, *Platone e la scrittura filosofica*, in *Oltre le righe, Usi e infrazioni dello spazio testuale*, Pisa, 19-20 ottobre 2017. Atti in attesa di pubblicazione. Si riportano appunti da frequentante.

²³ Presenta la questione in rapporto alla temperie culturale coeva di Platone, Franco Trabattoni, *La verità nascosta, Oralità e scrittura in Platone e nella Grecia classica*, Roma, Carocci, 2005. Presenta invece la questione da Omero all'avvento dei mezzi (radio-tv), che riferiscono la voce in assenza dell'autore Livio Sbardella, *Oralità, Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006.

²⁴ Discute invece del bisogno che vi sia sempre qualcuno in nome di cui si parla, come i profeti che parlano per voce di Dio, Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, pp. 67-80.

1.5 Genette: *Figure III, l'analisi strutturalista della teoria modale platonica*

Genette riporta all'attenzione della critica tutta una serie di questioni che gravitano attorno alle tre forme modali di Platone distinguendo due categorie di modo dell'autore-narratore:²⁵ *distanza* (chi vede) e *prospettiva* (chi parla):

Distanza e prospettiva, provvisoriamente chiamate e definite così, sono le due modalità essenziali della *regolazione dell'informazione narrativa*, costituita dal modo, esattamente come la mia visione di un quadro dipende, per la precisione, dalla distanza che mi separa da esso, e per l'estensione, dalla mia posizione nei confronti di un eventuale ostacolo parziale che gli faccia più o meno da schermo.²⁶

Nella *Repubblica* Platone si occupa di (chi vede) e tralascia (chi parla), facendo rientrare la teoria di modo nella categoria genettiana della *distanza*, che si suddivide nella categoria *del racconto di avvenimenti* in cui la narrazione è svolta dall'autore e nella categoria *del racconto di parole* in cui è presente la sola voce dei personaggi. È così evidente la prescrizione di Platone della prima (*racconto di avvenimenti*) che vuole "attenuare" la seconda (*racconto di parole*) nell'*Iliade*. Genette inoltre riconosce sottocategorie: *nel racconto di avvenimenti* si può "dire il più possibile con la sintesi maggiore" – centrale per Platone nella riscrittura dei testi drammatici – identificando *nel racconto di parole* quattro tipologie di discorsi narrativi:

discorso imitato: il passo dell'*Iliade* in cui Omero parla come fosse Crise.

discorso narrativizzato: la riscrittura del passo reso dalla prima alla terza persona.

discorso trasposto: l'autore trasforma un discorso diretto in discorso indiretto.

discorso immediato: l'autore affida la parola al personaggio dall'esordio evitando qualsiasi intromissione della sua voce, consentendo un'esposizione solo drammatica.²⁷

²⁵ Nella *Repubblica* (chi vede) e (chi parla) sono sempre i narratori Socrate e Adimanto, mai l'autore Platone. Genette condivide con Roland Barthes la visione strutturalista della necessità di distinguere l'autore dal narratore. Per approfondire Roland Barthes, *L'Analisi del racconto*, trad. Luigi del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, Milano, Bompini, 1969. In questa tesi, invece, si discute dell'autore reale e dell'autore creduto essere l'autore reale dai personaggi. Per il tentativo di definire una differenza tra autore e narratore Stefano Ballerio, *Sul conto dell'autore, Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013. Ballerio compara l'intendimento nella critica della categoria d'autore e di narratore dimostrando dopo un'attenta analisi la mancanza di chiarezza nella loro effettiva distinzione.

²⁶ Genette, *Figure III*, p. 209.

²⁷ I dialoghi di Platone sono di questo tipo senza presenza della voce dell'autore. Questi solitamente iniziano con un personaggio che rivolge una domanda o fornisce una risposta ad un altro personaggio.

Conclude Genette le riflessioni sul modo con la *focalizzazione* che interessa il punto di vista dell'azione e la conoscenza dell'autore dei pensieri e della vita dei personaggi:

racconto non focalizzato: l'autore conosce tutto dei personaggi più di loro stessi.

racconto a focalizzazione interna: l'autore conosce quanto detto dai personaggi.

racconto a focalizzazione esterna: l'autore conosce meno dei personaggi.

Si aggiungono, non considerati da Genette, due ulteriori aspetti di modo identificabili nell'*introduzione* dei personaggi e nella *distinzione delle loro voci*, che sono ben individuabili nel genere dell'egloga mediolatina, perché lo schema ricorrente dell'alternanza dialogica dimostra con evidenza l'immediata presenza della voce dell'autore fra la voce dei personaggi nell'esordio, fra le battute, nella conclusione.²⁸

Questo, molto sinteticamente, il nucleo delle categorie narratologiche originate dalla teoria modale, che offre dettagliate possibilità di analisi di aspetti riconducibili ad essa invero complicate dall'eccesso strutturalista nel definire ogni aspetto della narrazione che ha reso pressoché scontati, nella critica passata per Genette, i presupposti iniziali della teoria platonica nella dimenticanza della definizione di tre chiare e universali forme di presa di parola nei testi, oppure li ha fraintesi prima dello studio di Genette.²⁹

²⁸ Per l'esemplificazione dell'alternanza tra forma narrativa e forma drammatica Vedi *La forma mista come presenza dell'autore in incisi e didascalie*, p. 14.

²⁹ Vedi *Riferimenti modali inconsapevoli: la confusione con lo stile e la nascita della teoria del punto di vista*, p. 23.

1.6 Aristotele: *Poetica*, l'evoluzione della teoria modale dal rapsodo all'attore

Nella *Poetica* Aristotele riprende la teoria platonica espressa nella *Repubblica* da Socrate ad Adimanto superandone l'originaria limitatezza dell'esclusivo spazio narrativo dell'epica nell'esecuzione di un rapsodo, coinvolgendo oltre al testo lo spazio teatrale agito da attori e le forme prive di parole come la danza, l'auletica, la citaristica, nell'interesse di definire le possibilità del fare imitazione:³⁰

[1448a] Poiché quelli che imitano, imitano uomini che agiscono ed è necessario che questi siano persone o nobili o spregevoli (ed infatti quasi sempre i caratteri si riconducono a questi due soli, giacché tutti, quanto al carattere, differiscono per il vizio e la virtù), imiteranno uomini o migliori dell'ordinario o peggiori [5] o quali noi siamo, come fanno i pittori. Polignoto infatti rappresenta uomini migliori, Pausone peggiori, Dioniso simili. È chiaro dunque che ciascuna delle imitazioni suddette avrà queste differenze e pertanto l'una sarà diversa dall'altra per il fatto che imita oggetti diversi. Ed infatti perfino nella danza, nell'auletica e nella citaristica si possono dare queste dissomiglianze e così anche nelle opere in prosa o soltanto in versi, come ad esempio Omero imitò uomini migliori, Cleofonte simili, ma peggiori Egemone di Taso, che per primo compose parodie, e Nicorache, l'autore della *Deiliade*. Lo stesso vale per i ditirambi e per i [15] nòmi, giacché si potrebbero imitare personaggi al modo tenuto da Timoteo e Filosseno nei loro *Cicli*. In questa differenza sta anche il divario tra la tragedia e la commedia, giacché l'una tende ad imitare persone migliori, l'altra peggiori di quelle esistenti.

Divisione dell'imitazione rispetto al modo³¹

Vi è ancora di queste imitazioni una terza differenza, quella del come si possono [20] imitare i singoli oggetti. Ed è infatti possibile imitare con gli stessi materiali gli stessi oggetti, a volte narrando, *sia diventando un altro, come fa Omero, sia restando se stesso senza mutare, altre volte in modo che gli autori imitano persone che tutte agiscono e operano. L'imitazione avviene dunque con queste tre differenze, [25] come abbiamo detto dall'inizio: con quali materiali, quali oggetti e come.*³²

Riportiamo le note di Pesce integrate come spiegazione al nucleo della teoria platonica:

sia diventando un altro, come fa Omero [impersonando un'altra persona, perché è sempre Omero che parla, anche se mette il discorso in bocca a un personaggio], sia restando se stesso senza mutare [cioè parlando in persona propria], altre volte in modo che gli autori imitano persone che tutte agiscono e operano [Passo di difficile e controversa interpretazione, benché risulti chiaro il senso generale: Aristotele vuol parlare della forma drammatica che è quella in cui l'autore scompare del tutto e sono soltanto i personaggi che agiscono e parlano]³³

³⁰ Aristotele eredita per primo la teoria modale di Platone. Si segnalano qui le essenziali innovazioni e finalità della *Poetica* rispetto alla *Repubblica*, senza considerare le vaste questioni discusse dalla *Poetica*.

³¹ Pesce evidenzia con un titolo – assente in altre edizioni – la presenza della teoria modale di Platone.

³² Aristotele, *Poetica*, a c. di Domenico Pesce, 1448 a, Milano, Bompiani, 2000, pp. 55-57. Corsivo mio.

³³ Si integrano tra parentesi quadre nel testo di p. 57 le note di Pesce n° 41-42-43 a p. 148.

Aristotele non discute il modo in cui rapportarsi rispetto all'esposizione di un contenuto perseguendo le finalità platoniche – prescrizione delle polarità della teoria di modo narrativo e drammatico per cercare di escludere la commistione fra le due forme – bensì presenta un trattato in prima persona con cui afferma, pur non essendone interessato, le prescrizioni disattese dallo stesso Platone (l'autore deve parlare in persona propria). Aristotele dunque utilizza la teoria modale platonica per discutere i *caratteri* del personaggio della commedia (spregevoli-vizio) e della tragedia (nobili-virtù), che sono espressi al contempo nella *simulazione* e nella *rappresentazione*. La finzione della voce dell'autore nella voce del personaggio assume così con Aristotele due diversi ma inscindibili gradi di finzione: la *simulazione* «di chi sa far finta di essere altro da quello che in realtà è» e la *rappresentazione* «fabbricazione cioè di artifici simili ad un modello». Riportiamo le considerazioni di Lanza su questo duplice e fine intendimento:

Nella simulazione è implicita la connotazione dell'inganno, accettato e anche apprezzato, di chi sa far finta di essere altro da quello che in realtà è; nella rappresentazione è implicita la connotazione della riproduzione, della fabbricazione cioè di artifici simili ad un modello, ma che non pretendono di sostituirlo. [...] i due valori non sono mai effettivamente separabili l'uno dall'altro nell'uso greco del termine *mimēsis*, che è dunque volta a volta, ma anche simultaneamente, simulazione e/o rappresentazione. Simula il poeta che imita il canto degli uccelli o quello delle sirene, ma simula anche il rapsodo mutando voce quando nell'esecuzione di un canto omerico finge di essere volta a volta un vecchio o una ragazza.³⁴

Nella *simulazione* si riscontrerebbe quindi l'essenza del problema di Platone nell'evitare la confusione delle voci fra rapsodo, autore, personaggi «*simula anche il rapsodo mutando voce quando nell'esecuzione di un canto omerico finge di essere volta a volta un vecchio o una ragazza*», mentre nel complesso intendimento di *rappresentazione* si può forse intendere, per Platone, che questi *artifici* siano compiuti dal mezzo della voce. Per quanto un confronto più ampio sarebbe necessario – data la complessità di queste categorie e degli argomenti ad esse correlati – basti qui aver segnalato i punti essenziali della trasmissione della teoria di Platone nella *Poetica* di Aristotele.³⁵

³⁴ Aristotele, *Poetica*, a c. di Diego Lanza, Milano, Bur, 1987, p. 57.

³⁵ Si segnala la possibilità di ampliare il confronto della ricezione della teoria platonica nella *Poetica* con l'ultima edizione Aristotele, *Poetica, Ad uso di sceneggiatori, scrittori e drammaturghi*, introdotta, commentata e annotata da Armando Fumagalli e Raffaele Chiarulli, Roma, Dino Audino, 2018.

1.7 Riferimenti modali inconsapevoli: la confusione con lo stile e la nascita della teoria del punto di vista

Nonostante lo stile in cui si scrive sia ben altro rispetto alla forma in cui si scrive in rapporto a un contenuto, questa sola suddivisione, invece di favorire la distinzione fra una teoria del modo e una teoria dello stile, ha finito col privilegiare lo studio dello stile indubbiamente a discapito del modo. Questa evidente trascuratezza della critica sembra spiegarsi nell'ovvietà dell'alternanza di voci in un testo di autore e personaggi, non permettendo così di notare la dipendenza alla teoria modale di questioni narrative moderne che sovente si ritengono sviluppate indipendentemente da premesse antiche. In questo senso non sembra notata l'importanza della teoria modale come sottotraccia della nascita della teoria del punto di vista, che sembra invero abbastanza evidente.

Quando Lubbock descrive le possibilità dell'autore e del personaggio di narrare la storia non distinguendoli opportunamente, da un lato contraddice la teoria di Platone nella mancata distinzione delle voci, mentre dall'altro utilizza espressamente la teoria, anche se delle tre forme ne cita solo due escludendo l'esistenza della forma mista:

Nel corso del suo saggio, egli usa in modo intercambiabile narrator, author e novelist; inoltre, sostiene che l'autore abbia tre possibilità, tecnicamente: raccontare la storia «come egli la vede» (177) e dunque esserne il narrator; affidare il racconto a un personaggio, che quindi sarà il narratore; o lasciare che la storia si presenti come apparirebbe su un palcoscenico, cosicché un narratore non ci sarà: «nessuno espone o spiega; la storia è rappresentata proprio dal suo [its, ovvero dalla storia, N.d.R.] aspetto e dal suo [its] comportamento in momento particolari» (178).³⁶

Il narratore è sia l'autore che racconta in prima persona come vede la storia, che il personaggio al quale l'autore affida il racconto della storia. La storia che invece si presenta da sola su un palcoscenico, evidentemente tutta drammatica, non prevede la presenza di un narratore, bensì quella dei soli personaggi. Assente, fra le possibilità, quella mista di una narrazione fra la voce dell'autore e la voce dei soli personaggi.

Risulta così evidente come la recente teoria di Lubbock derivi i suoi elementi dalla teoria del modo platonico, che utilizza, più o meno consapevolmente, come traccia adattata alle sue esigenze. Si verifica dunque, per autori e critica, una conoscenza della teoria, una sua non conoscenza, un utilizzo consapevole, un utilizzo inconsapevole.

³⁶ Ballerio, *Sul conto dell'autore*, p.118.

Questi aspetti tuttavia non sono sempre distinguibili. Seguiamo la ricezione della teoria modale con Anna Barbauld, una scrittrice e critica inglese (1743-1825) che Donata Meneghelli nell'esordio alla curatela di importanti saggi sul punto di vista definisce fra i possibili antecedenti alla nascita della teoria di Henry James:

Nel 1805 – per fare solo un esempio – la scrittrice e critica inglese Anna Barbauld, nel suo *A biographical Account of Samuel Richardson*, affermava che ci sono «tre modi di raccontare una storia»: «il modo epico o narrativo», in cui è l'autore a raccontare l'intera vicenda, come accade in *Tom Jones*; le «memorie» dove il protagonista delle avventure racconta la propria storia e l'autore è confinato «ai presunti talenti e alle presunte capacità dell'immaginario narratore», di cui un esempio è costituito dalla *Vita di Mariana* di Marivaux; «la corrispondenza epistolare», le lettere scambiate tra i personaggi di un romanzo, «il modo più drammatico poiché tutti i personaggi parlano in prima persona» (in M. Allott, *Novelists on the Novel*, London, Routledge and Kegan Paul, 1959, pp. 258-259).³⁷

La teoria del punto di vista, per come ne discute Barbauld, non sembrerebbe altro, nelle sue origini, che la teoria modale di Platone declinata non rispetto a chi parla nel testo, ma a chi vede nel testo. E tale sarebbe la formula di Lubbock laddove il rapporto che il narratore stabilisce con la sua storia risponde alla sua presenza o meno nel testo. Per Barbauld, dunque, una storia può essere raccontata in tre modi: l'epico o narrativo in cui parla l'autore, le memorie, in cui parla il protagonista-personaggio, le lettere, in cui parlano solo i personaggi. Solo la prima forma risponde precisamente ad una delle tre forme platoniche, come si riscontra in *Tom Jones* (1749) con l'autore Henry Fielding che riferisce i dialoghi dei personaggi. Mentre la seconda forma, in cui parla solo il personaggio-protagonista che racconta la propria storia, si riconduce alla forma drammatica per quanto Barbauld non ne precisi l'appartenenza, come si riscontra nella *Vita di Mariana* di Marivaux (1731), che presenta la narrazione condotta per voce del personaggio di Mariana, senza registrare la presenza della voce dell'autore Marivaux. La terza forma, invece, che ci si aspetterebbe di compresenza fra voce dell'autore e voce del personaggio – per come intesa da Platone che neanche Lubbock considera, come se non esistesse una compresenza di voci – è una forma che Barbauld definisce «il modo più drammatico poiché tutti i personaggi parlano in prima persona».

³⁷ Donata Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, Scandicci-Firenze, La nuova Italia, 1998, p. IX. Per chiarire l'importanza di James riportiamo le prime righe dell'introduzione a p. IX: «Se la storia del «punto di vista» ha un inizio porta sicuramente il «nome» (la firma) di Henry James. Già altri prima di lui – per lo meno fra i romanzieri – si erano interrogati su ciò che, prendendo a prestito una sintetica formula di Percy Lubbock, possiamo definire «il rapporto che il narratore stabilisce con la storia».

Appare a questo punto evidente come la teoria di Platone sulle tre forme per esporre un contenuto (autore, personaggi, entrambi) si riscontri come antecedente all'origine delle teorie narratologiche del punto di vista in cui tuttavia la questione cardine di Platone del contatto fra autore e personaggio, ossia la forma mista, non è affatto considerata da Barbauld e da Lubbock. Risulta così possibile intendere queste discussioni come un dichiarato ampliamento della teoria modale e dei presupposti, nel bisogno di capire, oltre a chi parla rispetto a un contenuto (Platone), anche come chi parla è venuto a conoscenza di quel contenuto (Genette). Quest'ultimo essenziale aspetto è spiegato da Genette nelle possibili tipologie di focalizzazione del racconto:³⁸

Racconto non focalizzato: l'autore conosce tutto dei personaggi più di loro stessi.

Racconto a focalizzazione interna: l'autore conosce quanto detto dai personaggi.

Racconto a focalizzazione esterna: l'autore conosce meno dei personaggi.³⁹

1.8 Un lungo percorso: più possibilità di analisi consapevoli della teoria modale

I paragrafi (1.1-1.7) – fra loro tutti connessi – hanno permesso di osservare questioni che interessano spesso la critica (il rapporto fra autore e personaggio, quello fra oralità e scrittura) che sembrano essere riconducibili alla teoria modale di Platone.

Fra le questioni moderne che dichiarerebbero la dipendenza da premesse antiche vi è la metalessi dell'autore che entra all'interno del suo libro per parlare e farsi riconoscere dai suoi personaggi o l'uscita dei personaggi dal libro.⁴⁰ Queste possibilità non sono naturalmente esposte nella teoria modale perché assenti al tempo di Platone, ma si possono intendere, per gli autori che le utilizzano, in opposizione a quanto dichiarato da Platone sulla necessità di distinguere la voce dell'autore dalla voce dei personaggi.

³⁸ Sarebbe interessante approfondire la ricezione e l'evoluzione dei riferimenti modali platonici come sottotraccia alla teoria con James e oltre, ma basti qui aver presentato le premesse con Barbauld e Lubbock nell'interesse a segnalare l'evidente sussistenza della teoria modale di Platone all'inizio delle formulazioni che precedono la nascita della nota teoria del punto di vista con James.

³⁹ L'articolazione dei tipi di focalizzazione è spiegata in Genette, *Figure III*, pp. 237-242. Segue la spiegazione di quelle che Genette identifica «Alterazioni», pp. 242-258, ossia «le variazioni di «punto di vista» che si producono lungo un racconto».

⁴⁰ Utile per comprendere la graduale entrata della voce dell'autore nel testo drammatico dal proemio e dal paratesto lo studio di incipit ed explicit del genere romanzo dall'esordio greco al postmoderno in Giuliana Adamo, *L'inizio e la fine, I confini del romanzo nel canone occidentale*, Ravenna, Longo, 2013.

2. I generi dicendi attestati nell'esperienza medievale: il riscontro nell'egloga

2.1 Probo: primo testimone nel commento alle Bucoliche di Virgilio

Nelle grammatiche tardo-antiche medievali si testimonia un'ulteriore trasmissione oltre Aristotele della teoria modale nello schema di una formula tripartita definita *genera dicendi* che riassume nei “secoli di mezzo” le tre forme possibili della presa di parola testimoniata per primo da Probo nel suo *Commento alle Bucoliche* di Virgilio:⁴¹

Omne carmen in tres characteres dividitur: dramaticon, in quo personae tantummodo loquuntur; diegematicon, in quo solus poeta; micton, ubi promiscue et poeta et persona. Omnium specierum eclogas in Bucolicis posuit. Dramatici erit prima E I 1: “Tityre, tu patulae”; diegematici erit E IV 1: “Sicelides Musae, paulo maiora canamus”; mixti E VI 1: “Prima Syracusio dignata est ludere versu”.⁴²

Precisiamo un aspetto che sembra qui essenziale. Probo ricorre al termine *promiscue* per definire la forma mista nella certa confusione della voce dell'autore nella voce del personaggio esattamente come la intende Platone. Tuttavia occorre precisare che nelle *Bucoliche* virgiliane citate da Probo e nelle egloghe tardo-antiche seguenti (Calpurnio Siculo, Nemesiano, Teodulo) caratterizzate anch'esse dalla forma mista, la voce dell'autore non è mai confusa nella voce dei personaggi come sarà, invece, per Dante. Così Probo nel dare origine ai *genera dicendi* dichiara il problema centrale che aveva portato Platone a definire la teoria modale, che ancora non si verifica nell'egloga. Dopo Probo, la trasmissione dalla teoria è testimoniata nei grammatici e retori che ereditano lo schema della tripartizione riportando spesso volte l'esemplificazione delle *Bucoliche* in cui sono presenti le tre forme modali, oppure testi a loro contemporanei. È così possibile seguire la ricezione della teoria dal I sec d. C al '500.⁴³

⁴¹ Risulta indispensabile approcciarsi all'ampio e complesso terreno dell'egloga medievale avendo noti alcuni riferimenti bibliografici senza i quali sarebbe infruttuoso osservare le sole particolarità dei testi. Fra gli ultimi *Le poëtriae del Medioevo latino, modelli, fortuna, commenti*, a c. di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio, Venezia, Ca' Foscari Digital Publishing, 2018. In particolare, vista la menzione dei *genera dicendi*, il capitolo *Le poëtrie e la bucolica medievale latina* di Elisabetta Bartoli, pp. 15-44.

⁴² Ogni poesia si può dividere in tre caratteri: *Dramaticon* in cui parlano solo i personaggi, *Diegematicon* in cui il poeta è solo, *Micton* dove si confondono poeta e personaggio. Nelle *Bucoliche* (Virgilio) inserì componimenti di ogni tipologia... [Probus, *Vergilii Bucolica et Georgica commentarium*, a c. di Georg Thilo, Hermann Hagen, Leipzig, 1902, p. 329.]

⁴³ Le principali attestazioni (Beda, Diomede, Isidoro) sono discusse in Pier Mario Vescovo, *Dante e il genere drammatico*, in *Dante e il teatro*, vol I, 2014. Una bibliografia abbastanza rarefatta è presente sull'argomento. Si distingue Piermario Vescovo, *A viva voce, Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, che fa riferimento a Platone e ai *genera dicendi* come perno di un'ampia riflessione per discutere questioni del rapporto fra narrativo e drammatico nel romanzo e nel teatro.

2.2 Accenni d'intertestualità e questioni aperte nelle attestazioni dei generi dicendi fra *Ars versificatorie* e *Poetrie medievali*

Diomede, *Ars Grammatica*, fine IV sec:

Poematos genera sunt tria. aut enim activum est vel imitativum, quod Graeci dramaticon vel mimeticon, aut enarrativum vel enuntiativum, quod Graeci exegeticon vel apangelticon dicunt, aut commune vel mixtum, quod Graeci κοιῶν [Koinon] vel μικτόν [mikton] appellant. dramaticon est vel activum in quo personae agunt solae sine ullius poetae interlocuzione, ut se habent tragicae et comicae fabulae; quo genere scripta est prima bucolico nec ea cuius initium est 'quo te, Moeri, pedes?' exegeticon est vel enarrativum in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocuzione, ut se habent tres georgici et prima pars quarti, item Lucreti carmina et cetera his similia. κοιῶν est vel commune in quo poeta ipse loquitur et personae eloquente introducuntur, ut est scripta Ilias et Odyssea tota Homeri et Aeneis Vergilii et cetera his similia.⁴⁴

Se Probo utilizza esclusivamente le *Bucoliche* per esemplificare le tre forme modali, Diomede per la forma drammatica cita la nona bucolica virgiliana «*Quo te, Moeri, pedes?*» in cui Licida e Meri si alternano nel canto senza presenza della voce di Virgilio (non la prima egloga «*Tityre, tu patulae*» citata da Probo), ricorrendo – sempre diversamente da Probo (Egloga IV, «*Sicelides Musae, paulo maiora canamus*») – ancora ad un testo di Virgilio per la forma narrativa nei tre libri delle *Georgiche* e nella prima parte del quarto libro, alla quale segue la seconda parte in cui Virgilio introduce i discorsi dei personaggi caratterizzando il quarto libro all'interno della forma mista. Anche Lucrezio, continua a esemplificare Diomede, nei *Carmina* ricorre alla stessa forma narrativa, mentre la forma in cui poeta e personaggi parlano assieme è nell'*Iliade* – oggetto di riscrittura di Platone tramite Socrate il passo in cui Omero fa parlare Crise facendo credere di essere Crise – e nell'*Odisea* di Omero e nell'*Eneide* di Virgilio.

Questa comparazione fra gli esempi utilizzati da Probo (solo le *Bucoliche*) e quelli di Diomede (*Bucoliche*, *Georgiche*, *Carmina* di Lucano, *Iliade*, *Odisea*, *Eneide*) mostra l'adattamento dello schema della teoria all'esemplificazione di testi che la gran parte dei retori e grammatici considerano rientranti o meno in uno dei tre modi, mostrando di aver applicato la teoria ai testi, mentre altri, come Dositeo, riportano esempi precedenti.

⁴⁴ Heinrich Keil, *Grammatici latini*, I, Hildesheim, Georg Olms, 1961, p. 482. Prima edizione del 1857. Si segnalano alcune attestazioni rilevando le sole differenze fra i testi utilizzati dai retori e dai grammatici per l'esemplificazione delle tre forme della teoria modale, tralasciando le considerazioni finanche del complesso e delicato intendimento di commedia e tragedia prospettato dalle attestazioni di Dositeo, Isidoro, Trevet rispetto a quelle di Probo e Diomede che non le menzionano affatto come esempi. Il potenziale di queste attestazioni è evidente come la loro esaustiva trattazione negli studi di Vescovo.

Dositeo, *Ars Grammatica* (IV sec):

Poematos genera sunt tria. aut activum est imitativum, quod Graeci dramaticon vel mimeticon appellant, in quo personae loquentes introducuntur, ut se habent tragoedia et comicae fabulae et prima bucolicon: aut enarrativum, quod Graeci exegematicon vel apaggelticon appellant, in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres libris georgici et pars prima quarti, item Lucretii carmina: aut commune vel mixtum (appellant), quod graece χοιρόν vel μιχτόν dicitur, in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odissia Homeri et Aeneis Virgili.⁴⁵

Parte degli esempi di Diomede si riscontrano nell'*Ars Grammatica* di Dositeo, che sembra riportare alla lettera il riferimento ai *Carmina* di Lucrezio, eliminando però quello alle *Bucoliche* registrato in Probo e in Diomede, ma tenendo quello all'*Iliade*, *Odisea*, *Eneide* per definire la forma mista in cui poeta e personaggi parlano assieme. Isidoro, invece, sarebbe il primo a testimoniare la forma drammatica eliminando gli esempi testuali, che sostituisce con la precisazione del genere (tragedia e commedia):

Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* 8, 7, 11 (fine VII):

Apud poetas autem tres characteres esse dicendi: unum, in quo tantum poeta loquitur, ut est in libris Vergilii Georgicorum; alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis; tertium mixtum, ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquuntur.⁴⁶

Con Nicola Trevet nel *Commentum al Thyesteis* di Seneca ('300) si nota una riflessione sul carattere tragico originata dal ritrovamento delle tragedie di Seneca:

Scripserunt autem poete triplici caractere, quia vel modo narrativo, in quo solus poeta loquitur, ut in Georgicis, vel dragmatico, ubi nusquam poeta loquitur, sed tantum persone introducte, et iste modus convenit proprie tragedis et comedis; tercius modus mixtus ex duobus est, ubi et quandoque poeta loquitur et quandoque persone introducte, sicut Virgiluis in Eneidos, cuius materia licet sit tragica tamen liber ipse more tragico non scribitur propter hoc quod poeta ibi aliquando loquitur cum personis introductis. Virgilius ergo in Eneydos, Lucano et Ovidius de trasformatis poete tragici dici possunt quia de materia tragica, scilicet de casu regum et magnorum virorum et de rebus publicis scripserunt, sed tamen minus proprie. Seneca autem in libro, qui pre manibus habetur, non solum de materia tragica sed etiam scripsit more tragico; et ideo merito liber iste liber tragediarum dicitur; continet enim luctuosa carmina de casibus magnorum in quibus nusquam poeta loquitur, sed tantum persone introducte.⁴⁷

⁴⁵ Dosithei, *Ars Grammatica*, I, 482, a c. di Ionnes Tolkiehn, Lipsiae, Dieterichianis, 1913, pp. 92-93.

⁴⁶ Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini, Libri I-IX*, a c. di Angelo Valastro Canale, Torino, Einaudi, 2004, p. 660.

⁴⁷ Ezio Franceschini, *Il commento di Nicola Trevet al Thyesteis di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, 1938. Per l'analisi dei complessi punti di quest'attestazione Vescovo, *Dante e il genere drammatico*, p. 54.

Mentre nel *Commentum bucolicam* (1300) sempre di Trevet si nota l'assenza della designazione di commedia e tragedia – per come intesa da Isidoro – nell'utilizzo della teoria modale interamente citata da Dositeo o da chi l'ha testimoniata uguale a Dositeo, che ne data la probabile scrittura prima della scoperta del corpus senecano di tragedie:

Secundum genus poetati est quod grece dicitur “exegematicon”, latine est enarrativum; quo genere constat omne poema in quo poeta loquitur solus sine interposizione alicuius persone alterius; quo genere constant tres libri Georgicorum et prima pars quarti. Tertia dicitur “cenon” vel “micton” grece, latine autem mixtum, in quo poeta sic loquitur ut etiam alie persone introducantur eloquente; quo genere constat Eneis liber Virgillii et Ilias et Odissea Homeri.⁴⁸

Giovanni di Garlandia, invece, testimonia la permanenza nelle *Poetrie* della teoria modale legando alla forma in cui l'autore parla da solo il significato riconosciuto da alcuni di «*ermeneticon, idest interpretatium*», che dichiara l'intendimento della forma narrativa in cui parla solo l'autore come forma dell'ermeneutica e dell'interpretazione:

Giovanni di Garlandia, *Poetria* V, vv. 303-316 (1180-1258):

De Speciebus Narrationum. Qvia uero narratio communis est prose et metro, dicendum est quot sunt genera narrationum, et quot genera carminum. Notandum igitur quod est triplex genus sermonis. Primum est dragmaticon uel dicticon, idest imitatum uel interrogatum. Secundum est exagematicon uel apageticon, idest enarratum, quod a quibusdam dicitur ermeneticon, idest interpretatum. Tercium est micticon uel chelion, idest mixtum uel commune, et dicitur didascalicon, idest doctrinale. Aliquo istorum trium utitur quicumque loquitur. Sub secundo cadit narratio, que diuiditur secundum Tullium sic. Est genus narrationis alienum et remotum a causis ciuilibus, et illud duplex. Vnum est quod in negociis est, aliud quod in personis. Sed quod positum est in negociis tres habet species siue partes, scilicet Fabulam, Hystoriam, Argumentum.⁴⁹

Questo breve elenco, che dichiara vaste e complesse questioni, consente di affermare la conservazione della teoria modale nei *genera dicendi* attraverso retori e grammatici. Ciascuna attestazione, che si comprende in relazione a quelle che anticipa e prosegue, presenta lo schema della forma tripartita (narrativo, drammatico, misto), dichiarando nel loro insieme l'esistenza di una teoria modale parallela ad una nota teoria stilistica spesso considerata la sola e unica teoria ad aver attraversato così lungamente i secoli.

⁴⁸ Nicolas Trivet Anglico, *Comentario a las bucolicas de Virgilio, Estudio y edición crítica por Aires Augusto Nascimento y José Manuel Díaz de Bustamante*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1984, pp. 73-74.

⁴⁹ John of Garland, *The Parisiana poetria, edited with introduction, translation, and notes by Traugott Lawler*, London, Yale University Press, 1974, pp. 99-100.

2.3 Richiamo dei genera dicendi nelle due Egloghe responsive di Dante a Giovanni Del Virgilio

Si può dunque affermare che la teoria modale ha premesse antiche (Platone e Aristotele), prosecuzioni medievali (*genera dicendi*), studi narratologici e strutturalisti (Genette), possibilità di riscontro nell'evidenza della forma mista all'interno di un genere che esaurisce le tre possibilità del canone modale rappresentando il terreno d'elezione primario per l'immediato riscontro di aspetti evidenti della teoria di modo.

Un approfondimento merita quindi l'utilizzo della voce dell'autore nell'egloga che vede Teocrito, Virgilio, Calpurnio Siculo, Nemesiano, Teodulo, utilizzare la propria voce per introdurre e distinguere le voci dei personaggi, mentre Dante, nella corrispondenza bucolica col maestro Giovanni del Virgilio, sarebbe il primo autore a scrivere un'egloga drammatica nella quale dichiarerebbe anche la possibile presenza della forma mista. Sul punto Manlio Pastore Stocchi nel suo commento della corrispondenza segnala all'inizio della prima egloga responsiva la possibilità offerta dalla forma mista a Dante di poter ricorrere sia al ruolo di autore che al ruolo di personaggio cui Virgilio non è ricorso perché si è solo adombrato nel personaggio Tiro nella prima *Bucolica*, che si presenta nell'esclusiva forma drammatica dell'alternanza di voci tra Tiro e Melibeo:

A proposito della terza ecloga virgiliana, che «drammatico characteres scripta est», cioè è tutta dialogica, SERVIO, *In Buc.*, III 1, distingue «tres characteres hoc dicendi, unum, in quo tantum poeta loquitur ut est in tribus libris georgicorum; alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur ut est in comoediis et in tragediis; tertium, mixtum, ut est in Aeneide: nam et poeta illic et introductae personae loquuntur»; aggiungendo che «hos autem omnes characteres in bucolico esse convenit carmine». Dante privilegia il terzo carattere, o carattere misto, che gli consente di sostenere insieme il ruolo che era stato di Virgilio narratore e quello del Virgilio personaggio che il poeta latino ha rappresentato, per esempio, sotto le sembianze di Tiro nella bucolica prima.⁵⁰

Pastore Stocchi ha così il merito di aver confrontato la duplice posizione dell'autore nel ruolo di se stesso (Dante) e nel ruolo di personaggio (Tiro) nelle *Egloghe* nel riscontro della forma mista cui nessun altro commentatore prima di lui sembra aver dato rilievo. Questa possibilità di confronto non dichiara, pare evidente, una diretta conoscenza di Dante della teoria modale, che non si può tuttavia né escludere né affermare.

⁵⁰ Dante Alighieri, *Epistole, Ecloghe, Questio de situ et forma aque et terre*, a c. di Manlio Pastore Stocchi, Padova, Antenore, 2012, p. 166. Corsivo nel testo. La citazione riportata da Pastore Stocchi della teoria è di Isidoro (*Etymologiae* 11) e non di Servio che non cita l'*Eneide* ma solo le *Bucoliche*.

Precisiamo, prima di riportare i versi della prima *Egloga* di Dante, la differenza che pare essenziale tra la forma mista nelle *Egloghe* e la forma mista nell'*Eneide* di Virgilio.⁵¹ In quest'ultima l'autore introduce i dialoghi dei personaggi ma non parla con loro assicurando così la forma mista per come è intesa da Platone, mentre nelle *Egloghe* Dante è al contempo un autore e un personaggio⁵² che dialoga nella forma drammatica (Titiro e Melibeo parlano senza presenza alcuna della voce dell'autore) e nella forma mista (l'autore Dante parla col suo personaggio Iolla). Questo dunque il discrimine fra un autore (Virgilio) che introduce e alterna le voci dei personaggi (misto) e un autore (Dante) che parla come autore e come personaggio (misto-drammatico). Riportiamo ora i versi della prima *Egloga* di Dante che si dichiarano al contempo misti e drammatici:

Vidimus in nigris albo patiente lituris
 Pyerio demulsa sinu modula mina nobis.
 Forte recensentes pastas de more capellas
 Tunc ego sub querce meus et Melibeus eramus.
 Ille quidem, cupiebat enim conscienscere cantum,
 «Tytyre, quid Mopsus? Quid vult? Edissere» dixit.⁵³

La duplice forma drammatica e mista nelle *Egloghe* è segnalata anche da Pastore Stocchi che prosegue il pensiero di Cecchini.⁵⁴ I versi iniziali della prima egloga responsiva di Dante a Giovanni del Virgilio sembrano una didascalia di Dante nel ruolo di autore reale che riceve il carme di Giovanni del Virgilio, che introduce se stesso (Titiro) in qualità di personaggio, sembrando ipotizzabile che la forma drammatica sia proprio concessa dall'introduttiva forma mista nell'esordio. Pastore Stocchi, di contro, offre anche le ragioni per ritenerle entrambe due egloghe esclusivamente drammatiche:

⁵¹ L'incipit dell'*Eneide* «*Arma virumque cano*» dichiara il genere epico dell'autore che canta le gesta dei suoi personaggi. L'*Eneide* può dunque definirsi un chiaro esempio di forma mista con autore e personaggi che utilizzano le rispettive voci nel testo, come è testimoniato da alcune attestazioni dei *genera dicendi*.

⁵² Riferimento ineludibile Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976.

⁵³ «Abbiamo veduto nei neri caratteri recati dal foglio bianco le ispirate melodie stillate per noi dal seno delle Muse. Proprio allora io e il mio Melibeo stavamo sotto a una quercia noverando come al solito le caprette dopo il pascolo; e lui, che voleva conoscere quel canto, disse: «Titiro, che novità da Mopso? Che chiede? Fammelo sapere». In Dante Alighieri, *Ecloge*, Pastore Stocchi, p. 166.

⁵⁴ Enzo Cecchini, *Le epistole metriche del Mussato sulla poesia*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica*, per Alessandro Perosa, a c. di Roberto Cardini, Eugenio Garin, Luca Cesarini Martinelli, Giovanni Pascucci, Roma, Bulzoni, 1985, 2 voll., pp. 95-119.

la generalità degli interpreti considera le forme *vidimus* e *nobis* quali pluralia modestiae (e molti tra i più autorevoli adottano senz'altro, traducendo, il singolare «io vidi»), con cui si esprimerebbe un Dante ancora, per così dire, storico e non investito dell'identità bucolica di Titiro, il quale a mo' di premessa, informa Giovanni del Virgilio circa il felice recapito della sua epistola. Perciò, secondo CECCHINI, *Eg.*, i due primi versi costituirebbero «una sorta di didascalia, ancora fuori dall'ecloga vera e propria». In contrario giova osservare che subito dopo, e poi in tutta l'ecloga, Dante usa il plurale per sé e Melibeo congiunti, cosicché *Vidimus* è assai più plausibilmente omologo di *eramus* al v. 4 (vd. *infra* la nota *ad loc.*), mentre di sé parla sempre in prima persona singolare (v. 7, ecc.). Inoltre la circostanza in cui la lettera giunge è ricondotta entro la cornice pastorale dagli avverbi *Forte* e *tunc* (vv. 2-4: «Forte [...] / tunc ego sub quercu meus et Melibeus eramus»), che sottolineano, nell'agile relazione paratattica che lega i vv. 1-2 e 3-4, la concomitanza dei due momenti, con una articolazione sintattica e narrativa riecheggiante quella di Virgilio, *Buc.*, VII 1-7. (vd. anche *Ecl.*, IV 1 e nota).⁵⁵

Petoletti, invece, citando come Pastore Stocchi da Cecchini il carattere didascalico dei due versi, ne discute l'interpretazione come distici proemiali che compaiono in lettere poetiche coeve da intendersi una forma di saluto all'interlocutore. Di contro, come Pastore Stocchi, Petoletti riporta le ragioni per ritenerli parte drammatica dell'*Egloga*:

1-2 I primi due versi della risposta di Dante a Giovanni del Virgilio sono stati considerati «una specie di didascalia, ancora fuori dall'egloga vera e propria» [...] Effettivamente potrebbero essere assimilati a quei distici proemiali che spesso accompagnano le lettere poetiche nel Medioevo latino, come una sorta di saluto incipitario, in lode all'interlocutore [...] In questo caso si tratterebbe di un gentile omaggio di Dante che, prima di stupire l'interlocutore e i posteri vestendo la sua risposta di panni bucolici, con immagine ormai divenuta topica, descrive l'arrivo della lettera di Giovanni del Virgilio, di cui riconosce l'appartenenza alla sequela delle Muse, vergata su un foglio bianco con neri caratteri. Contro questa possibilità altri interpreti hanno sottolineato come i due versi si integrino nel dettato dell'egloga di cui sarebbero parte costitutiva [...] Il fatto che il v. 3 si apra con l'avverbio *Forte*, che in posizione incipitaria si ricollega vigorosamente alle egloghe virgiliane, da cui è volutamente ripreso (vd. Il commento *ad I.*), mi induce a preferire l'interpretazione tradizionale, pur senza escludere categoricamente l'altra possibilità: ritengo dunque i due versi una sorta di introduzione che nella pergamena effettivamente spedita da Dante a Giovanni addirittura potevano stare sul lato su cui erano tracciate *inscriptio* e *intitulatio*. A conferma di questa proposta sta inoltre il fatto che Giovanni del Virgilio, nella sua risposta, esordisca con lo stesso avverbio *Forte*.⁵⁶

⁵⁵ Dante, *Ecloga*, Pastore Stocchi, p. 166. Corsivo nel testo.

⁵⁶ Dante Alighieri, *Egloga*, pp. 491-650, a c. di Marco Petoletti, in *Le opere*, vol. V, a. c. di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, Roma, Salerno, 2016, pp. 540-541. Corsivo nel testo.

È così preferibile sostenere ugualmente la possibilità nelle *Egloghe* di Dante che parla coi suoi personaggi come autore (misto) e di Dante che parla coi suoi personaggi come personaggio di se stesso (drammatico), risultando utile, più che decidere se propendere per la forma mista o per la forma drammatica, valutando le ragioni dell'una e dell'altra, ritenerle entrambe usate da Dante nelle due *Egloghe*. Occorre dunque interessarsi più al collegamento di questi primi versi con quelli finali della seconda egloga responsiva in cui Dante, per la prima volta nel genere eglogistico, dichiara un problema di attribuzione di voci precisando chi ha parlato come personaggio (Titiro) e chi ha scritto come autore (Dante), nella apparente divisione fra chi è scritto e chi scrive mai precisata prima di lui nell'egloga: Iolla (Guido Novello da Polenta, il signore che offre protezione a Dante a Verona) ascolta il dialogo fra i personaggi Titiro e Melibeeo e lo riferisce a Dante autore che lo scrive per inviarlo a Giovanni del Virgilio, fingendo che questo "suo" dialogo riferito non lo riceva e lo legga Giovanni, ma ne ascolti il canto Mopso:

Callidus interea iuxta latitavit Iollas,
omnia qui didicit, qui retulit omnia nobis:
ille quidem nobis; et nos tibi, Mopse, poymus.⁵⁷

Riportiamo le considerazioni di Pastore Stocchi sullo stupore rappresentato dalla presenza di questi versi nel richiamo alla possibile realtà di Dante dietro alla finzione:

mentre sembrerebbe naturale che Titiro avesse fin qui riportato ciò che a lui era accaduto, il lettore scopre solo a questo punto, non senza meraviglia, che Dante si sdoppia nella persona di un Titiro (che lo ha rappresentato parlando e agendo nella cornice pastorale delle ecloghe) e in quella del poeta che degli atti e delle parole di Titiro viene informato da Iolla (come se, in un certo senso, gli fosse narrato ciò che ha detto e fatto in sogno altrui), e ora ne riferisce nei propri versi solo per cognizione indiretta [...] riesce molto più naturale pensare che per Dante si tratti di un modo, in verità non del tutto felice, per congedarsi definitivamente dalla fantasticheria bucolica e per tornare alla realtà della propria schietta identità storica e artistica.⁵⁸

⁵⁷ «Fratantanto si tenne nascosto lì presso l'astuto Iolla, che apprese ogni cosa, che ogni cosa a noi riferì; egli a noi, e noi a te, Mopso, cantiamo». In Dante Alighieri, *Ecloghe*, Pastore Stocchi, pp. 178-179. Sono state formulate varie ipotesi sulla non paternità dantesca di questi versi, come l'attribuzione dell'intera corrispondenza bucolica a Boccaccio – che l'ha invero solo ricopiata – in Aldo Rossi, *Boccaccio autore della corrispondenza Dante-Giovanni del Virgilio*, Firenze, Baccini & Chiappi, 1963.

⁵⁸ Dante Alighieri, *Ecloghe*, Pastore Stocchi, pp. 209-211.

Petoletti, inoltre, nel riportare le considerazioni di Pastore Stocchi sull'addio alla poesia bucolica e di Albanese⁵⁹ nella lettura di questi versi come cornice storica con quelli della prima egloga di Dante, aggiunge, riprendendo considerazioni di Vallone riprese da Cecchini, l'intendimento di questi versi finali come la fine di una tenzone poetica:

Sono considerabili come una sorta di addio definitivo al mondo bucolico da PASTORE STOCCHI, in *EEQ*, pp. 210-211: «riesce molto più naturale pensare che per Dante si tratti di un modo, in verità non del tutto felice, per congedarsi definitivamente dalla fantasticheria bucolica e per tornare alla realtà della propria schietta identità storica e artistica»; oppure il corrispettivo finale dei due versi incipitari di *Egl.*, II, da ALBANESE, in *Opere* 2014, p. 1782: [POYMUS: didascalia extradiegetica parallela alla cornice epistolare di *Eg* II 1-2]: le due cornici "storiche" fungono rispettivamente da introito e congedo per la fictio bucolica nella quale l'autore è virgilianamente figurato nel personaggio del pastore-poeta Titiro, e designato Dante come interlocutore storico della *Corrispondenza poetica* (*Eg* II) e scrittore delle due egloghe-epistole (*Eg* IV); il che determina il pluralis modestiae autoriale (usato anche in *Eg* II 1-2 «Vidimus ... nobis» di v. 97 «ille ... nobis ... nos tibi ...poymus»). Sono considerazioni interessanti cui, forse, solo si oppone la postulata idea che con questa egloga la tenzone sia definitivamente chiusa.⁶⁰

Appare allora evidente come in questi due versi il passaggio di voci fra Iolla e Dante si leghi alla complessità di stabilire la sussistenza di un contatto fra il livello dell'autore che scrive e quello del personaggio che è scritto, che si può intendere tale, con la connessione di questi due opposti livelli, soltanto se Iolla è considerato un personaggio e non una persona (Guido Novello da Polenta) che si riferisce a Dante persona reale. Cerchiamo di spiegare. Se Iolla personaggio ha riferito a Dante autore il dialogo fra il personaggio Titiro e Melibeo come personaggio Iolla, siamo qui davanti ad un caso di metalessi d'autore, in cui Dante autore è contattato da un suo personaggio (Iolla) che gli riferisce il contenuto di un dialogo fra due personaggi, che l'autore Dante scrive. Se, invece, Iolla è da intendersi solo come Guido Novello da Polenta in quanto persona reale al pari di Dante, quanto Guido riferisce a Dante è partogenesi della mente di Guido che immagina il dialogo fra due personaggi che Dante autore scrive avendo il solo ruolo di riportare le "sue" esatte parole che Guido gli ha riferito, non verificandosi così nessun contatto fisico fra il livello del personaggio scritto e quello dell'autore che scrive.

⁵⁹ Dante Alighieri, *Egloghe*, pp. 1595-1783, a. c. di Gabriella Albanese, in *Opere*, vol. II, *Convivio, Monarchia, Lettere, Egloghe*, a. c. di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Milano, Mondadori, 2014.

⁶⁰ Dante, *Ecloghe*, Petoletti, p. 630.

Fra le due opzioni, come per la scelta fra forma mista e forma drammatica, non si può accettarne una ed escluderne un'altra, dovendole parimenti ritenere ugualmente valide. Si può allora forse ritenere questa compresenza motivata da due giustificazioni fra loro non separabili: Dante non può solo giustificare (forma mista) l'incontro che ha come autore reale con un personaggio (Iolla) di una storia (la loro) che lo contatta per fargliela scrivere separatamente dal giustificare (forma drammatica) anche il suo ruolo da autore che si limita "solo" a scrivere "le sue stesse parole" riferite da un suo personaggio.

Unendo quindi il ruolo di Dante-Titiro e di Guido Novello da Polente-Iolla, queste due posizioni, diametralmente opposte, si giustificerebbero entrambe con piena efficacia.

È dunque necessario intendere Dante al contempo autore e personaggio nelle *Egloghe* (come nella *Commedia*), ma occorre considerare prima di ciò come questa duplicità sia il frutto di un delicato e complesso mescolamento della forma narrativa con la forma drammatica nella compresenza di entrambe, che origina l'esito ben noto alla critica.

Dante ha così il merito di aver riattivato il genere eglogistico⁶¹ caratterizzandolo da una forma drammatica che si dichiara anche mista, che non è possibile identificare con certezza come solo mista o drammatica, dovendosi intendere entrambe reciprocamente affermate con Dante che sembra offrire così la duplice giustificazione del far parlare i personaggi e del suo parlare coi personaggi. Si può quindi affermare per Dante, nelle *Egloghe*, la messa in pratica, si potrebbe dire alla lettera, di quella *confusione* che Probo aveva "solo" indicato per la forma mista trasmettendo la teoria modale nel medioevo.

Ma occorre tuttavia precisare che Platone non fa discutere a Socrate e Adimanto nella *Repubblica* il problema dell'autore che parla adombrato come personaggio con altri personaggi come fa Dante, bensì fa discutere loro del rischio di confondere nell'ascolto della voce dell'autore mediata dal rapsodo la voce dell'autore con quella dei personaggi.

⁶¹ Si noti che Albertino Mussato riattiva il genere della tragedia nel medioevo con la sua *Ecerinis* caratterizzando la sua tragedia come forma mista perché è presente un'unica didascalia d'autore: «Sic fatus ima parte secessit domus / Petens latebras, luce et exclusa caput / Tellure pronus sternit in faciem cadens / Tunditque solidam denti bus frendens humum / Patremque saeva voce Luciferum ciet», «Così detto, si ritirò nella parte più profonda della casa cercando le solitudini prive di luce, e prono al suolo, cadendo sulla faccia, prosterna il capo, e percuote la dura terra digrignando i denti, e con terribile voce chiama il padre suo Lucifero». In Silvia Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo: l'Ecerinis di Albertino Mussato*, Firenze, Franco Cesati, 2006, pp. 163-164. La presenza di questa didascalia dichiara il mancato rispetto delle prescrizioni di Platone per il genere della commedia e della tragedia in cui la voce dell'autore deve essere assente, altrettanto non rispettate da Dante che alla forma drammatica associa la forma mista dichiarata nei versi che aprono e chiudono le due *Egloghe* responsive.

Se dunque nelle *Egloghe* si può leggere una “giustificazione finale” della compresenza della voce dell’autore e dei personaggi, forse una “giustificazione iniziale” è possibile intenderla in *Vita Nova* nel chiarimento di Dante sulla personificazione di Amore:⁶²

16 [1] Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle ogni dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò ch’io dico d’Amore come se fosse una cosa per sé: e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale. La qual cosa, secondo verità, è falsa, ché Amore non è sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia. [2] E che io dica di lui come se fosse corpo (ancora: sì come se fosse uomo) appare per tre cose che dico di lui. Dico che lo vidi venire, onde, con ciò sia cosa che venire dica lo moto locale (e localmente mobile per sé, secondo lo Filosofo, sia solamente corpo), appare che io ponga Amore essere corpo. Dico anche, di lui, che ridea e anche che parlava, le quali cose paiono essere proprie de l’uomo e specialmente essere risibili, e però appare ch’io ponga lui essere uomo.⁶³

In questo passo – che dichiara una notevole complessità intrecciando il trattamento filosofico e poetico di Amore di Cavalcanti ma anche di Guinizzelli e di Guittone – Dante sembra chiarire come Amore, parafrasa Carrai: «...*non esiste di per sé, ma si attua nel momento in cui qualcuno si innamora*». ⁶⁴ Sulle contrapposizioni col trattamento d’amore di Cavalcanti la critica si è più volte espressa.⁶⁵ Manca solo, forse, il tentativo di riflettere, con cautela, sul paradosso dell’assunto di Dante riassunto da Carrai. La non esistenza “fisica” di Amore si scontra con il fatto che Dante parli con Amore come si parla ad una persona che esiste, per quanto Dante sembri parlarne in sogno: *Avvenne, quasi nel mezzo del mio dormire, che mi parve vedere nella mia camera lungo me sedere un giovane vestito di bianchissime vestimenta*.⁶⁶

⁶² L’intendimento di Amore di Dante dichiara un’intrecciata relazione con Aristotele e Cavalcanti, presentando la possibilità di discutere un aspetto forse non ben considerato dalla critica rispetto al luogo in cui si verifica il dialogo fra Dante e Amore, che risulta certamente “mentale” ma anche “vero e fisico”.

⁶³ Dante Alighieri, *Vita Nova*, a c. di Stefano Carrai, Milano, Bur, 2009, p. 121. Carrai utilizza il titolo dell’edizione Guglielmo Gorni, *Vita Nova*, Torino, Einaudi, 1996. Anziché quello dell’edizione Michele Barbi, *Vita Nuova*, Firenze, Bemporad & figli, 1932.

⁶⁴ Ivi, p. 121.

⁶⁵ La ricchezza e la complessità del rapporto fra Dante e Cavalcanti è affrontata ampiamente dalla critica. Fra i principali studi si segnalano Gianfranco Contini, *Cavalcante in Dante in Un’idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976. Maria Corti, *La felicità mentale, Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983. Ripubblicato con aggiunte (come l’interessante *La penna alla prima persona*, pp. 42-49) in *Scritti su Cavalcanti e Dante, La felicità mentale, Percorsi dell’invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003. Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti, Il Dissidio per la Vita Nuova e il «disdegno» di Guido*, Salerno, Roma, 1997. Guglielmo Gorni, *Guido Cavalcanti, Dante e il suo «primo amico»*, Roma, Aracne, 2009.

⁶⁶ Dante, *Vita Nova*, Carrai, p. 65. Non si può qui discutere l’intreccio di sogno, visione, immaginazione. Comunque l’indeterminatezza tra veglia e sonno non altera il fatto che Dante parli con Amore nella sua “mente” o che ne parli “fisicamente” perché il luogo del dialogo non risente dello “stato” del dialogo.

Cerchiamo di spiegare. Se Dante chiarisce l'esistenza di Amore in relazione a chi è innamorato, questa esistenza dovrebbe intendersi "solo dentro al corpo di chi lo prova". Ma così non è perché i segni dell'innamoramento d'Amore sono visibili all'esterno, come indica nel *De Amore* Andrea Cappellano. Dunque, questa compresenza, che è nota a tutta la critica, dichiara al contempo la presenza di Amore dentro e fuori dal corpo, che sembra avvenire in uno stato (sogno) che non può definirsi realtà. Queste le premesse. Ma se Dante nella *Vita Nova* si sente (dentro) ed è visto (fuori) innamorato, in quale dei due luoghi parla con Amore? La risposta, che fa pensare alla canzone del *Convivio* *Amor che ne la mente mi ragiona*, non lascerebbe alcun dubbio: Dante ragiona di Amore nella sua mente, dunque (dentro), ma dichiara di parlare con Amore come si parla con una persona (fuori). Anche questo sembra scontato perché Dante finge di parlare con Amore "personificato" del quale ragiona nella sua mente. Tuttavia l'essere "dentro e fuori di Amore" dichiara il duplice luogo d'incontro tra autore e personaggi. Se Dante parla con Amore (dentro) nella mente, il dialogo fra autore e personaggio non avviene alla presenza dell'autore, come accade, per chiarire, con i personaggi in udienza da Pirandello. Mentre se Dante parla "fisicamente" con Amore, siamo davanti ad un autore reale-personaggio che parla con un personaggio che può anche essere considerato (dal lettore cui Dante si rivolge) una persona «*appare ch'io ponga lui essere uomo*».⁶⁷ Ecco perché, nonostante la delicatezza e complessità di questi punti, è importante per questo studio in cui si cercano di delineare schemi di rapporti fra gli autori che parlano con i personaggi presentandosi "fisicamente all'autore" segnalare la duplice possibilità del dialogo "mentale" e "forse fisico" fra Dante e Amore, oltre alla più nota duplicità – su cui la critica si è più interrogata – dell'autore che scrive e dell'autore-personaggio che scrive esattamente ciò che la persona-personaggio (Giudo Novello-Iolla) dice all'autore-personaggio (Dante-Titiro) di scrivere dei "suoi" dialoghi nelle *Egloghe*, la cui evidente complessità dei passaggi di voce e scrittura sembra sottrarre l'attenzione alla duplice presenza "fisica" e "mentale" di Amore, che non è affatto risolta intendendo Amore come personificazione, allogoria, prosopopea con la quale Dante ha un dialogo, né osservando il raffronto con l'intendimento di Amore di Aristotele e di Cavalcanti.

⁶⁷ Dante non sembra ricorrere al termine *persona* inteso da Ugucione nelle *Derivationes* col significato di *personaggio* per definire Amore, ma ad un sottile intendimento «*appare ch'io ponga lui essere uomo*». Resta così aperta la duplice possibilità di Amore, forse al pari di Dante, inteso persona e personaggio.

Se dunque un problema di voce è dichiarato nelle *Egloghe*, in *Vita Nova* è forse un problema di definizione del luogo del dialogo dell'autore-personaggio (Dante) col suo personaggio-persona (Amore) a creare quella duplicità (autore che parla dentro e fuori) intesa solo nelle *Egloghe* (autore che scrive ciò che gli ha riferito il suo personaggio).

Se quindi la critica ha ben presente la giustificazione in *Vita Nova* del perché Dante parli con Amore come con un personaggio inanimato – rassicurato Dante da Virgilio e Ovidio, i rimatori d'amore e i poeti greci citati a sua difesa –⁶⁸ avendo inoltre chiara nozione dei rapporti con Cavalcanti (fra *Donne ch'avete* e *Donna me prega*), manca forse la connessione di questa duplicità (Amore nella “mente” e “vero e fisico”) con la duplicità delle *Egloghe* (Dante-Titiro, Guido Novello-Iolla), come forse manca la considerazione, in quest'ottica, che meriterebbe qui un approfondimento, di Amore inteso come uomo – al pari di Dante – o come persona, ossia come personaggio. Anche questa duplicità ingenera problemi complessi, ma basti aver cercato di offrire una riflessione tramite il filtro modale del rapporto di Dante coi personaggi nella ricerca dapprima di un epilogo (*Egloghe*) e in seguito, forse, di una sua “origine” (*Vita Nova*).

⁶⁸ È interessante notare la “difesa” di Fedro e di Aviano. Fedro nel prologo giustifica di far parlare gli alberi – non preoccupandosi di giustificare la parola agli animali – perché il contenuto (favole) glielo consente, mentre Aviano, sempre nel prologo, presenta le *Favole* senza neanche giustificare la voci degli oggetti che è scontata al pari di quella di animali e alberi. È solo Fedro a cercare una “difesa” mentre Aviano non ne cerca alcuna: «Esopo è l'inventore. Fu lui a trovare gli argomenti che io ho elaborato artisticamente in versi senari. Due sono le doti di questo libretto: diverte e, se stai attento, consiglia come vivere. Se poi qualcuno avesse da ridire perché parlano gli alberi e non solo gli animali, si ricordi che noi scherziamo: le storie sono immaginarie. [...] [Aviano] «In particolare ho fatto parlare gli alberi, conversare le fiere con gli uomini, impegnarsi in dispute verbali gli uccelli, ridere gli animali, tanto che, secondo le necessità di ciascuno, persino gli stessi oggetti inanimati manifestino il loro pensiero». In Fedro e Aviano, *Favole*, a c. di Giannina Solimano, Torino, UTET, 2005, pp. 138-139 e pp. 344-345. Occorre tuttavia precisare che Esopo non offre alcuna giustificazione nelle sue *Favole* alla parola data agli animali, alle piante, alle personificazioni (solo la Morte che tuttavia non parla ma ha la sua parola riferita da Esopo). Va infine notato che Esopo è il personaggio di se stesso in una favola dal titolo *Esopo in un arsenale*. Lo schema dialogico è lo stesso degli *Idilli* di Teocrito e dell'egloga mediolatina di introduzione, distinzione delle voci, possibile conclusione d'autore, quest'ultima caratterizzata nelle *Favole* spesso da un breve inserto narrativo sull'insegnamento morale. Esopo in questa favola introduce se stesso in terza persona e riferisce in prima il suo unico dialogo tra incisi in risposta alle provocazioni di alcuni personaggi: «Esopo, il favolatore, un giorno che non aveva niente da fare, entrò in un arsenale. Gli operai cominciarono a canzonarlo e a stuzzicarlo perché rispondesse. Allora Esopo prese a raccontare: «Una volta c'erano soltanto il caos e l'acqua [...] Questa favola mostra come, a stuzzicare gente più fina di noi, ci si attirino imprudentemente risposte pepate». In Esopo, *Favole*, intr. Giorgio Manganelli, trad. Elena Ceva Valla, Milano, Bur, 1984, p. 57. Esopo quindi non è un autore che giustifica la parola data ai suoi personaggi che ne sono privi (animali, piante) ma è un autore che entra nel testo per parlare come personaggio di se stesso (autore reale) essendo con buona probabilità anche riconosciuto come autore.

2.4 Egloga drammatica senza problemi di voce di Dante: Petrarca e Boccaccio

Occorre a questo punto considerare che le questioni sollevate da Dante in merito alla giustificazione nell'egloga della "distinzione" della voce dell'autore e della voce dei personaggi non sono affatto percepite da Boccaccio e da Petrarca, che sono interessati, continuando il genere, a caratterizzarlo nella forma drammatica "stabilita da Dante". Si verifica quindi nell'egloga di Boccaccio e di Petrarca quello che si può ritenere come il tentativo di fermare la lunga tradizione mista dell'egloga che da Teocrito a Teodulo ammetteva l'oscillazione della forma narrativa, drammatica, mista.⁶⁹

Così Petrarca nel *Bucolicum Carmen* e Boccaccio nel *Buccolicum Carmen* realizzano egloghe esclusivamente drammatiche, come si vede nella seconda redazione dell'egloga *Faunus* in cui Boccaccio elimina tutti gli incisi:

Interessante esempio di duplice redazione d'autore, l'egloga [Faunus] ci permette di seguire da vicino e da una prospettiva privilegiata l'evolversi della scrittura bucolica di Boccaccio [...] Dal punto di vista strutturale, la differenza più evidente e significativa, già ampiamente sottolineata dalla critica precedente, perché rivelatrice dell'adozione di una fictio tradizionale, è data dalla sostituzione nel dialogo narrato con quello rappresentato: eliminati i *verba dicendi*, il testo risulta più scorrevole, più rapido, e naturale è lo scambio delle battute, le quali si succedono le une alle altre precedute dal nome dell'interlocutore fuori metro.⁷⁰

Mentre Petrarca nella prima egloga *Partenias, Virgilio* – in cui riveste la maschera pastorale di Silvio, corrispondendo al fratello quella di Monico – limita la presenza degli incisi ai pochi pronunciati dai personaggi (egli disse, lui rispose), proseguendo come Dante e Boccaccio l'adombrarsi della voce dell'autore nella voce del personaggio:

Dietro i nomi dei due interlocutori, il Petrarca adombra se stesso e suo fratello Gherardo (rispettivamente Silvio e Monico).⁷¹

⁶⁹ L'egloga seguente non è condizionata a tal punto da eliminare ogni presenza narrativa della voce dell'autore dal piano drammatico in cui parlano i soli personaggi. Uno studio esclusivo in questa prospettiva consentirebbe di notare all'interno del solo genere eglogistico (da Teocrito a Zanzotto) il permanere dello schema ricorrente nonché le sue alterazioni, dimostrando la percentuale d'egloga mista rispetto quella esclusivamente drammatica o narrativa a beneficio di un quadro esaustivo del genere.

⁷⁰ *La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi, L'egloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato*, Edizione critica, commento e introduzione, a c. di Simona Lorenzini, Firenze, Olschki, Firenze, Olschki, 2011, p. 30.

⁷¹ Francesco Petrarca, *Bucolicum carmen*, a c. di Luca Canali, S. Cesario di Lecce, Manni, 2005, p. 24.

Petrarca sarebbe forse adombrato per Mariotti nel personaggio di *Tranquillinus* nella perduta commedia *Philologia Philostrati*:

Dunque *Tranquillinus* era un nome parlante, e in una commedia scritta *adhuc tenera etate* il Petrarca aveva sentito il bisogno d'impersonare in una figura – non secondaria, come vedremo – quell'aspirazione all'*otium*, alla vita tranquilla e libera da passioni che sarà argomento di opere celebri della sua maturità [...] La *Philologia* era dunque una commedia moraleggiante e una commedia di carattere, se non addirittura allegorica (nel qual caso *Philologia* rappresenterebbe certo il sapere desiderato da *Tranquillinus*, l'uomo che aspira all'*otium* ed è avversato da *Philostratus*).⁷²

Mentre Boccaccio nel primo carme in apertura della corrispondenza bucolica con Checco di Meletto Rossi riveste la maschera pastorale di Menalca, corrispondendo a Checco quella di Meri e a Petrarca quella di Mopso:

La prima egloga di questa corrispondenza bucolica, un breve carme non dialogato, è un invito al canto pastorale rivolto da Boccaccio al suo corrispondente [...] Meri, Menalca, Mopso sono maschere pastorali rispettivamente per Checco, Boccaccio e Petrarca, a cui è tributato, nella corrispondenza, un sentito e partecipe omaggio letterario, che individua nel poeta aretino il modello più altro non solo della poesia epica ma anche di quella bucolica.⁷³

Prosegue invece la conservazione degli incisi nell'egloga, pur attenuandone l'uso, Giovanni del Virgilio (Meri) cercando di iniziare dopo la corrispondenza con Dante una corrispondenza con Albertino Mussato (Alfesibeo), che non gli risponde:

Sebbene ancora introdotte da fastidiosi *verba dicendi* che rallentano e appesantiscono il naturale svolgersi del dialogo, le battute degli interlocutori mostrano, nell'egloga al Mussato, un dinamismo maggiore, un procedere più scorrevole e agile. Merito delle egloghe dantesche, ma anche della lezione classica.⁷⁴

⁷² Scevola Mariotti, *La Philologia del Petrarca*, pp. 204-205, in «*Humanitas, Revista do Instituto de estudos de Faculdade de letras da Universidade de Coimbra*», 3, 1950-1951. Sull'adombrarsi di Petrarca nei miti classici Loredana Chines, *Di selva in selva ratto mi trasformo*, *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010. In particolare «*Doppi*» del Petrarca, *Perseo, Orfeo, Pigmalione*», pp. 31-41.

⁷³ Lorenzini, *La corrispondenza bucolica*, pp. 10-11. Si ricordi in questo adombrarsi di nomi di autori nei loro personaggi che Boccaccio chiosa il nome di Dino Perini, amico di Dante, nella prima egloga nel manoscritto in cui trascrive la corrispondenza, identificandolo in Melibeo che dialoga con Titiro-Dante.

⁷⁴ Ivi, p. 181.

Considerando che l'allegoria "inanimata"⁷⁵ fa il suo ingresso nel genere eglogistico come prosopopea nel dialogo fra Pseusti (menzogna) e Alitia (verità) di Teodulo, – nel quale l'autore introduce e alterna le rispettive voci – risulta evidente, con Dante, come l'allegoria diventi nell'egloga uno strumento per mascherare la voce dell'autore nella voce del personaggio, coinvolgendo oltre Petrarca e Boccaccio anche figure coeve minori come Giovanni Quatrario, discepolo di Barbato da Sulmona, che nella seconda delle sue sei egloghe dal titolo *Bucolicum Carmen*, si maschera da personaggio nascondendosi nel giovane *Puer*, attribuendo a Petrarca il personaggio del saggio *Senex*:

Oltre ad incentrare l'intera seconda egloga sul dialogo con Petrarca, Quatrario menziona esplicitamente quest'ultimo in conclusione dell'egloga terza e nelle vesti del personaggio *Silvanus* nella quinta.⁷⁶

La discussione del modo in cui l'autore si rapporta con la forma mista, nonché la sua presenza nei personaggi continua nell'egloga umanistica e seguente.⁷⁷

Boiardo, ad esempio, in alcune egloghe si adombra nei personaggi come Petrarca e Boccaccio, mentre in altre parla per sua voce come è precisato dalle didascalie:

A incrinare gli stretti confini di genere collabora anche la figura dell'autore, il quale, da un lato diventa personaggio con tanto di nome (o di nomi) pastorale, ma dall'altro parla in prima persona intonando due canti monodici (*PA* IV e IX) che le didascalie attribuiscono in modo esplicito al conte Maria Boiardo. Non mi risulta che altri bucolici estensi abbiano mai messo in pratica una simile alternanza [...] La stessa alternanza si risconterà nei *Pastorali*: Boiardo parlerà come autore («parla lo auctor») nelle egloghe II, III e X; sarà presente con il nome pastorale di Menalca nella V e, forse, con quello di Mopso nella I.⁷⁸

⁷⁵ L'allegoria dell'autore adombrato nel personaggio compare invece nel genere bucolico con Virgilio: «con lui di può dire che nasca l'egloga allegorica» in Francesco Macri Leone, *La Bucolica latina nella letteratura italiana del secolo XIV, con una introduzione Sulla bucolica latina del medioevo*, Torino, Ermanno Loescher, 1889, p. 15. Utile la lettura per seguire l'evoluzione dell'egloga latina e mediolatina. L'allegoria delle personificazioni compare invece nel medioevo nella *Psicomachia* di Prudenzio.

⁷⁶ L'edizione dell'egloga è presentata da Lisa Ciccone, *Petrarca personaggio in un'egloga di Giovanni Quatrario*, in «Studi Petrarcheschi», 2014, pp. 175-212. Citazione a p. 182.

⁷⁷ Riferimento per tale prosecuzione dello studio dell'egloga *La poesia pastorale nel rinascimento*, a c. di Stefano Carrai, Padova, Antenore, 1998.

⁷⁸ Marco Santagata, Boiardo, *Pastorale modenese, i poeti e la lotta politica*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 90. Per l'edizione Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a c. di Stefano Carrai, Francesco Tisconi, Novara, Interlinea, 2010. Si veda la ricca intertestualità delle egloghe in Matteo Maria Boiardo, *Pastorale, Carte dei Triomphi*, a. c. di Cristina Montagnani, Antonia Tisconi Benvenuti, Novara, Interlinea, 2015. Per l'ultima monografia Tiziano Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015.

Quest'alternanza di voci con Boiardo si può relazionare con la giustificazione di Dante negli ultimi versi della seconda egloga responsiva a Giovanni del Virgilio. Boiardo parlando come autore e come personaggio all'interno delle sue egloghe ripristina di fatto la duplicità prevista da Dante, che né Petrarca, né Boccaccio hanno ereditato, né la tradizione seguente fino a Boiardo dimostra di aver considerato. Boiardo quindi, nello stabilire un inequivocabile riferimento fra l'autore che scrive e il personaggio che è scritto – chiarito dalle didascalie attribuibili a Boiardo «*parla lo auttor*» – dimostra una chiara compresenza fra le due voci, al pari di quella dantesca, ma non presenta una chiusa simile a quella della corrispondenza tra Dante e Giovanni del Virgilio, mancando così di formulare una giustificazione alla presenza nelle egloghe di questo doppio ruolo. L'eccezionalità della presenza di Boiardo autore tra i personaggi nell'egloga si ravvisa dunque nella scelta di un nome (*Poeman*) che lo identifica come l'autore che scrive, che Santagata ricorda in omaggio allo zio Tito. Con Boiardo si ha così il primo caso nell'egloga di un autore che si definisce con chiarezza come colui che scrive e dialoga coi personaggi, che si può pure intendere, volendo proseguire un confronto con Dante, come un chiarimento di Boiardo che può sembrare “scontato” rispetto al complesso meccanismo misto e drammatico di Dante, ma che invero afferma, come precisato, la novità assoluta nell'egloga di un autore che si dichiara come autore tra i personaggi:

Quanto allo pseudonimo *Poeman*, sappiamo che esso è preso da un testo bucolico dello zio Tito, e che con esso, quindi, il nipote intende presentarsi come erede legittimo e continuatore dell'illustre perenne. Continuatore, perché, come già abbiamo rilevato, lo zio aveva abbandonato il genere bucolico. Come personaggio *Poeman-Boiardo* risulta fornito di una fisionomia autobiografica giocata su più piani. Nella prima egloga rivela, in una forma indiretta e scherzosa, quale sia la sua patria d'origine.⁷⁹

⁷⁹ Boiardo, *Pastorale*, Santagata, p. 90.

2.5 Indizi di *longue durée*: *Pericle Prince of Tyre*

Il *Pericle* di Shakesperare rappresenta un medioevo riflesso nel '600 elisabettiano inglese, dichiarandosi come un testo che presenta una complessa interazione fra autore e personaggi senza eguali nel genere del periodo. Inserito fra i drammi romanzeschi,⁸⁰ *Pericle principe di Tiro*, databile al 1607-8 e rappresentato al Globe theatre di Londra, è basato sull'opera *Confessio Amantis*⁸¹ del poeta inglese del XIV secolo John Gower, che si era ispirato all'*Historia Apollonii regis Tyri*, *Storia di Apollonio* composta nel III sec. d. C, di larghissima fortuna nelle letterature europee.⁸²

Nel *Pericle* un attore interpreta il poeta Gower sul palcoscenico assumendo il ruolo di narratore onnisciente omodiegetico. A Gower sono affidati da Shakespeare, come coro, otto interventi in cui anticipa e riassume al pubblico i contenuti del dramma quando gli attori non sono in scena all'inizio di ciascuno dei cinque atti, all'interno del IV atto scena IV, all'interno del V atto II scena, nell'epilogo per un totale di otto interventi. Inoltre, mentre parla Gower, per tre occasioni si registra la pantomina di alcuni attori all'inizio del II atto e del III atto, nella scena IV del IV atto.⁸³

⁸⁰ Giorgio Melchiori, *Shakespeare, I drammi romanzeschi*, Milano, Mondadori, 1987. Celebre espediente metateatrale di Shakespeare è l'*Amleto*, III atto, II scena. In seguito alla morte del padre, Amleto, visitato dal suo fantasma, fa rappresentare il suo assassinio in uno spettacolo osservato dagli attori che recitano sul palco e dagli spettatori che osservano entrambi gli spettacoli. L'*Amleto* si svolge nella sola forma drammatica, mentre gli interventi di Gower si realizzano nel *Pericle* nella duplice forma drammatica e narrativa perché Gower è al contempo autore (personaggio dell'autore) e personaggio, presentando così il problema per lo spettacolo della frattura narrativa continuata rispetto alla rappresentazione drammatica.

⁸¹ La *Confessio Amantis* è costituita da un prologo seguito da otto libri in cui sono articolati un centinaio di exempla d'amore sfociati nel peccato lungo un percorso immaginario che Amante, il narratore, percorre scortato da Venere e Cupido. Un'altra fonte del *Pericle* di Shakespeare è costituita dal romanzo di Lawrence Twine *The pattern of Parsifal adventures* scritto nel 1576 e ripubblicato nel 1607 ispirato: «da una traduzione francese dell'originale latino incluso nella raccolta medievale *Gesta Romanorum* risalente al quattordicesimo secolo e stampata per la prima volta nel 1472». In Shakespeare, *Pericle, principe di Tiro*, a c. di Alessandro Serpieri, Milano, Garzanti, 1991, p. XXXIX. Non una fonte ma una chiara emulazione del successo del dramma è il romanzo di George Wilkins *The Painful Adventures of Pericles, Prince of Tyre*. La pubblicazione del *Pericle* di Shakesperare avviene l'anno seguente nel 1609.

⁸² Si segnala come approfondimento Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, a c. di Renzo Rabboni, Bologna, Casa Carducci, 1996. E la discussione dei numerosi studi su questo testo ripercorsa da Filippo Conte, *Studi sull'Apollonio di Tiro, Un Excursus*, in «Critica del testo», XIX 2, 2016.

⁸³ Prima di Gower un autore in persona compare nel primo atto della sua opera: Baldassare Taccone nella *Commedia di Danae* di fine '400: «ACTO PRIMO Parla el Poeta: La forza del crudel fanciullo alato...». In *Teatro del quattrocento, Le corti padane*, a c. di Antonia Tissoni Benvenuti, Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, UTET, 1983, p. 298. Alla fine del monologo dell'autore Tassoni prendono la parola alcuni suoi personaggi come indica la didascalia: «ACRISIO padre de DANAE dimanda li soi baroni del reame e gli dice el pronostico de Apollo, poi fa la putta mettere in una torre e la dà in custodia a SIRO». Ivi, p. 299.

Al personaggio dell'autore Gower è affidato il prologo, l'epilogo, la discussione che anticipa quanto sarà rappresentato a seguito del suo intervento, il riepilogo di quanto gli spettatori hanno visto della scena recitata dagli attori e l'anticipo della scena seguente. Così fino all'ottavo e conclusivo intervento, portando a immaginare, volendo unire le parti di coro recitate da Gower – dimenticando l'azione scenica degli altri attori – come Gower realizzi un lungo monologo-sommario: gli spettatori apprendono in anticipo gli eventi che saranno rappresentati (prolessi ripetitive) e quelli precisati a posteriori di ogni scena con l'aggiunta di riepiloghi (analessi complete) che dissipano eventuali lacune nell'offerta di un anticipo della scena/e seguente/i. Ma la funzione di Gower non si esaurisce in questo perché egli riassume nelle ellissi quanto non si può rappresentare, facendo inoltre accettare agli spettatori lo spazio-tempo della fabula. Precisa Melchiori:

Esso diviene naturalmente elemento condizionante delle strutture esteriori del dramma scandendo con suoi interventi le dimensioni spazio-temporali dell'opera. [...] È a Gower che spetta indicare la divisione fondamentale dell'opera in due parti o grandi sequenze separate da quattordici anni l'una dall'altra, e all'interno di ciascuna di esse le ulteriori suddivisioni in termini di viaggi, ossia spostamenti nello spazio, ma anche di anni nella prima parte e di settimane nella seconda.⁸⁴

La complessità di Gower autore-personaggio è più che evidente rispetto ai testi coevi,⁸⁵ potendosi indubbiamente considerare senza eguali nel periodo, anche se va notata nel teatro quattrocentesco l'esposizione di alcuni personaggi del prologo della loro opera.⁸⁶

⁸⁴ Melchiori, *Pericle*, p. 11. Nel *Pericle* spetta a Gower appellarsi all'immaginazione degli spettatori per fargli accettare un'ellissi temporale di quattordici anni, mentre nel *Racconto d'Inverno* Shakespeare fa motivare direttamente al tempo personificato un'ellissi di sedici anni.

⁸⁵ Due banditori svolgono la stessa funzione di Gower in un *miracle play* del XV nel solo prologo spiegando un fatto accaduto a Parigi nel regno di Filippo IV il Bello col processo che vide un ebreo imputato di essersi procurato con l'astuzia un'ostia al solo scopo di torturarla. In *La Conversione di Ser Jonathas Giudeo, Miracle play del secolo XV*, a c. di Enrico Giaccherini, Roma, Carocci, 2013.

⁸⁶ «Entra Timone nel proscenio. Luciano è volto a li spettatori, dice li sequenti versi: LUCIANO: Io vengo a dimostrarvi, o spectatori... «Lo stesso Luciano recita il *Prologo* (e il seguente *Argumento*). In altri testi coevi autori antichi si presentano all'inizio dello spettacolo per autenticarne la classicità, per esempio Cecilio nella *Pasitea* di Gasparo Visconti, Seneca nella *Panfila* del Pistoia». In Matteo Maria Boiardo, *Timone, Orphei Tragoedia*, a c. di Marianonietta Acocella, Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2009, p. 87. Corsivo nel testo. Luciano e Cecilio sono personaggi dell'opera, mentre Cecilio e Socrate sono autori che presentano l'opera come personaggi: «Secondo la tradizione classica, ripresa poi dal teatro volgare, l'opera teatrale viene presentata al pubblico da un personaggio di solito estraneo allo svolgimento del dramma. In questo caso si tratta di Seneca che si dichiara autore egli stesso di un'opera con il medesimo contenuto di quella che va illustrando...». In Antonio Cammelli [Pistoia], *Panfila*, in *Teatro del quattrocento*, p. 403. Secoli dopo Pirandello, nella trilogia del teatro, fa recitare le didascalie ai personaggi con un'azione che la critica novecentesca recepisce spesso come del tutto innovativa.

<p>[I. CORO]</p> <p><i>Entra GOWER</i></p> <p>[Gower]</p> <p>A ricantarvi un canto già un tempo cantato, dalle sue ceneri l'antico Gower è tornato - rivestito del suo umano aspetto - perché agli occhi e agli orecchi n'abbiate voi diletto.</p> <p>Lo cantavano nei giorni di festa, nelle veglie notturne e nelle fiere: e dame e gentiluomini l'han letto per ingannare il tempo. Il suo effetto è esaltante, <i>et bonum quo antiquius eo melius.</i></p> <p>Se voi, nati in tempi nuovi, meno acerbi nell'ingegno, vi degnate d'ascoltare le mie rime, e trar diletto da quel che vi narra un vecchio, voglio ritornare in vita per poterla in questo canto consumare come un cero. C'era una volta dunque questa Antiochia,</p>	<p>[I. CHORUS]</p> <p><i>Enter GOWER</i></p> <p>[Gower]</p> <p>To sing a song that old was sung, From ashes ancient Gower is come, Assuming man's infirmities, To glad your ear and please your eyes; It hath been sung at festivals, On ember-eves and holy-ales, And lords and ladies in their lives Have read it for restoratives. The purchase i sto make men glorious, <i>Et bonum quo antiquius eo melius.</i> If you, born in these latter times When wit's more ripe, accept my rhymes, And that to hear an old man sing⁸⁷ May to your wishes pleasure bring, I life would wish, and that I might Waste it for you like taper-light. This Antioch, then. Antiochus the Great Built up this city for his chiefest seat, The fairest in all Syria - I tell you what mine authors say: This king unto him took a peer, Who died, and left a female heir,</p>
---	--

Se è dunque frequente che un altro autore (personaggio dell'autore) introduca lo spettacolo (Cecilio, Seneca), non lo è se a farlo sono i personaggi. Va comunque chiarito che i personaggi degli autori (Gower, Cecilio, Seneca, ai quali si aggiunge Mercurio, messaggero dell'*Orfeo* di Poliziano) introducono all'opera ma non ne fanno parte, mentre i personaggi (Luciano e Cecilio) introducono all'opera della quale fanno anche parte, essendo dunque consapevoli di far parte dell'opera in cui agiscono: Luciano pronuncia il prologo, che pare più una secca didascalia, auto-introducendosi a recitare il suo ruolo, potendosi anche plausibilmente ritenere di essere un "vivo personaggio" che ha coscienza di far parte di un'opera in cui si introduce. Vedi *L'affermazione del personaggio vivo: Pirandello, Capuana*, p. 59.

⁸⁷ Una traduzione differente comporta intendimenti differenti, come si può notare col v. 20 «*I tell you what mine authors say*» reso in Melchiori v. 26 «*Vi racconto / quello che riferiscono gli storici*» e in Serpieri v. 21 «*io vi racconto quel che dicono i miei autori*». Non discutendo la scelta stilistica di due termini "storici" e "autori" quali fonti che Shakespeare fa citare a Gower ad un pubblico che ben doveva conoscere almeno la ristampa coeva di Twine, si può ritenere che il termine "autore", rispetto a "storico", dichiara la linearità del primo autore della *Storia di Apollonio*, che ispira l'autore Gower e Twine, che ispira il secondo autore Shakespeare che ri-crea l'autore-narratore-attore. Forse il termine più appropriato potrebbe essere *auctoritas* che ingloba l'uno e l'altro evitando l'oscillazione tra autore e storico.

<p>bella, fra tutte le città di Siria la più bella, che Antioco il grande eresse, come sua capitale. Vi racconto quello che riferiscono gli storici: ebbe Antioco una sposa regina che morì presto, lasciandogli una figlia bella di forme e d'animo gentile, d'ogni grazia ricolma del cielo, a rispecchiarlo. Per lei s'accese il padre d'incestuoso amore, e la sedusse. Mala figlia e peggior padre che indusse la carne a colpa imperdonabile; la pratica continuata del male fece perdere ad entrambi ogni senso di peccato. La bellezza intanto alla corrotta dama attrasse stuolo di principi alla reggia, a pretenderla sposa, compagna di piaceri in alcove nuziali; re Antioco allora, per tenerli a bada e godersi da solo i favori di lei, promulgò una legge che chiunque la volesse in sposa un enigma prima sciogliesse – pena la vita. Di quanti spense la mortale sfida quei macabri teschi là vedete infissi. Sottopongo ora il caso al giudizio imparziale degli occhi vostri, chiedendovi indulgenza. <i>Esce</i></p>	<p>So buxom, blithe, and full of face As heaven had lent her all his grace; With whom the father liking took, And her to incest did provoke. Bad child, worse father, to entice his own To evil should be done by none; But custom what they did begin Was with long use account'd no sin. The beauty of this sinful dame Made many princes thither frame To seek her as a bedfellow, In marriage pleasures playfellow; Which to prevent, he made a law, To keep her still and men in awe, That whoso asked her for his wife, His riddle told not, lost his life. So for her many a wight did die, As yon grim looks do testify. What now ensues, to the judgement of your eye I give my cause, who best can justify. <i>Exit</i></p>
--	---

L'attore-poeta-autore Gower precisa che il suo agire non eccederà il tempo della fabula, facendo coincidere la sua azione in scena con quella di un cero che si consuma, dichiarando che il suo ruolo d'autore sarà ben confinato nell'esclusivo tempo della rappresentazione e che quanto gli spettatori vedranno e ascolteranno era già stato cantato nei giorni di festa e letto, con probabile riferimento al romanzo di Twine.⁸⁸

⁸⁸ Solo la lettura trova riscontro nell'episodio delle *Confessio Amantis* dallo stesso Gower e nel romanzo di Twine del 1570, che il pubblico può aver letto, non essendoci prove di esecuzioni e canti precedenti.

Gower presenta agli spettatori la trama iniziale dell'opera teatrale esplicitando una conoscenza dell'incesto nettamente superiore a quella che avranno gli spettatori dalla sola visione dello spettacolo, svelando loro addirittura la soluzione dell'enigma prima del suo scioglimento da parte di Pericle.⁸⁹ Chiarito ciò e mostrate le conseguenze del fallimento «*quei macabri teschi là vedete infissi*» Gower cede la parola ai personaggi per ritornare all'inizio del secondo atto e nei seguenti per offrire prolessi e analessi. La voce di Gower risulta dunque coincidere col narratore di I livello presente nella storia mentre la fabula viene narrata, perché è omodiegetico in quanto presente sulla scena coi suoi interventi tuttavia intradiegetici che ne introducono altri di II livello metadiegetico che si realizzano equamente, al contempo, su piano mimetico e diegetico. A ciò si potrebbe anche aggiungere che l'intera mimesi degli attori, Gower compreso, sia di II grado metadiegetico in quanto è Gower stesso, attore sul palco, ad introdurre la mimesi sua e degli altri personaggi con il suo livello intradiegetico, ma ciò non avviene per l'assenza di un dialogo con gli spettatori che interessi un'interazione nelle battute. Il *Pericle* presenta quindi la complessa figura di Gower autore e di Gower personaggio, che consente di definire questa rappresentazione come la prima nel teatro a registrare la presenza sul palcoscenico di un personaggio (Gower) che recita il ruolo dell'autore (Gower) dello spettacolo (*Pericle*) in cui Shakespeare scrive la presenza di un autore (personaggio dell'autore) che non parla con gli attori, separando l'azione dell'autore (che vede i personaggi) da quella dei personaggi (che non lo vedono), ma facendo abilmente coesistere sulla scena il piano narrativo (Gower) e drammatico (personaggi).

⁸⁹ Si può notare la diegesi di Gower contrapposta alla mimesi degli attori in una rappresentazione del *Pericle* inscenata in Inghilterra, al Plymouth Community Theatre's nel settembre del 2009, Atto I, scena I. Mentre Gower racconta della morte che ha atteso quanti hanno fallito nel cercare di risolvere l'enigma, tre attori incappucciati di nero con indosso una maschera bianca, fin poco prima voltati di spalle rispetto agli spettatori, si voltano di colpo con mezzo salto che produce volutamente rumore per mostrare con un rapido piegamento della testa in avanti il cappio legato loro al collo. Lo spettacolo è parte del progetto internazionale *Shakespeare On The Rock* per la celebrazione dei 450 anni dalla nascita del poeta, che prevede la rappresentazione ogni estate di un'opera allestita in un parco inglese. Il video è raggiungibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=I1qca9VBQpg> Consultato il 10 ottobre 2017.

Cap. 2

3. Genette, la *metalessi*, la ricezione della teoria modale in età moderna

Il concetto della *metalessi* nel testo⁹⁰ recuperato agli studi da Genette – ma sempre presente – rappresenta il punto di contatto con tutto ciò che appartiene ad un diverso piano narrativo rispetto ad un testo. Esso può essere di quattro tipi: l'autore entra/esce, il personaggio entra/esce, il lettore entra/esce, il testo racconta se stesso. Fra i casi di entrata nel testo rientra l'autore che infrange una sorta di "parete autoriale" utilizzando la voce nel luogo testuale che dovrebbe essere di esclusiva spettanza drammatica dei personaggi⁹¹ da un grado minimo (osservazioni a personaggi e lettori senza un dialogo) a uno massimo con l'autore che diviene il personaggio di se stesso riconosciuto o meno dai personaggi (autore reale) o con il personaggio che si crede ed è creduto essere l'autore reale, affermando così la possibilità di dialogo per secoli impensabile fra colui che scrive (l'autore) e colui che è scritto (il personaggio), o fra il personaggio che dialoga con colui che pensa lo abbia scritto. Tutto ciò rientra nella *metalessi narrativa*:

Il passaggio da un livello all'altro può teoricamente essere garantito esclusivamente dalla narrazione, atto che consiste precisamente nell'introdurre in una situazione, per mezzo di un discorso, la conoscenza di un'altra situazione. Qualunque altra forma di passaggio è, se non sempre impossibile, almeno trasgressiva. Cortázar racconta a un certo punto la storia di un uomo assassinato da uno dei personaggi del romanzo che sta leggendo: si tratta di una forma inversa (ed estrema) della figura narrativa chiamata dai classici *metalessi dell'autore*, consistente nel fingere che il poeta «operi egli stesso gli effetti che canta», come quando Virgilio «fa morire» Didone nel canto IV dell'*Eneide*, o quando Diderot, in maniera più equivoca, scrive in *Jacques le Fataliste*: «Chi mi potrebbe impedire di far sposare il Padrone e di renderlo becco?».⁹²

⁹⁰ Riferimento per lo studio della *metalessi* da un punto di vista testuale Gerard Genette, *Métalepse, De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004. Interessante inoltre John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *Métalepse, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS Édition, 2005.

⁹¹ Si osserva la presenza sempre più drammatica della voce dell'autore dal *Don Chisciotte* di Cervantes allo sperimentalismo grafico nelle *Opinioni* di Tristram Shandy in Gabriele Frasca, *Il rovescio d'autore, Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*, Napoli, Edizioni d'If, 2016.

⁹² Genette, *Figure III*, p. 282. Il breve racconto *Continuidad de los parques* è presente in Julio Cortázar, *Final del juego*, Buenos Aires, Los presentes, 1954. Ed ita. *Orientamento dei gatti*, in *Fine del gioco*, trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini e Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 2003. In un altro racconto Cortázar vede Alana, il suo personaggio, entrare in un dipinto, dal quale vede che lo osserva assieme ad un gatto. In Julio Cortázar, *Orientación de los gatos*, in *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Lo Oveja Negra, 1980. Ed. ita *Orientamento dei gatti*, in *Tanto amore per Glenda*, trad. Cesare Greppi, Parma, Guanda, 2000.

3.1 *Tipi di metalessi d'autore e personaggio: consapevolezza o meno della metalessi*

Fra i tipi più estremi di metalessi ve ne sono due abbastanza ricorrenti: l'entrata di un autore nel suo libro come personaggio di se stesso (o il personaggio dell'autore) e l'uscita di un personaggio che si ribella alla trama originaria scritta per lui dall'autore.

Il racconto di Cortázar appartiene al secondo tipo, col personaggio del lettore che esce dal libro che sta leggendo un lettore interno per assassinarlo. I due tipi (l'autore che entra nel libro e il personaggio che ne esce) si distinguono in base alla consapevolezza o meno del personaggio rispetto alla presenza dell'autore (reale, creduto) e dei lettori. Il personaggio-lettore del racconto che esce dal libro che sta leggendo il personaggio non conosce l'esistenza di Cortázar, né quella dei lettori esterni al suo racconto col lettore interno (narratorio intradiegetico) che si differenzia dal lettore esterno (narratorio extradiegetico) per la presenza di uno nel testo e dell'altro al suo esterno, col primo, il lettore nel libro, che non conosce l'esistenza del secondo, il lettore del libro di Cortázar. In questo breve racconto si verifica dunque una metalessi di questo tipo (l'uscita di un personaggio) nella mancata consapevolezza del personaggio che legge dell'esistenza dell'autore reale e del lettore esterno. Bisogna inoltre distinguere se l'uscita dal libro si verifichi rispetto l'interno del testo – nella maggior parte – o rispetto al suo esterno, perché questo è un aspetto tutt'altro che trascurabile: nel racconto di Cortázar il personaggio esce dal suo testo, ma non esce nel mondo del lettore esterno che sta leggendo il libro. Questa differenza fra finzione e realtà risulta da un lato semplice perché dichiara l'esistenza “solo su carta” di un personaggio, ma dall'altro è complessa perché porta ad interrogarsi sul possibile confine fra testo e realtà per intendere la “vera” fuga del personaggio dalla pagina scritta dal suo autore. Cerchiamo di spiegare. Quando il personaggio Icaro fugge dalle pagine del romanzo che sta scrivendo il personaggio dell'autore Hubert scritto da Queneau,⁹³ nessun lettore esterno vede “realmente” Icaro per la strada, ma ovviamente se lo immagina nella finzione narrativa perché Icaro rimane confinato su carta come il personaggio-lettore di Cortázar. Ma così non è quando l'autore fa di tutto per cercare di convincere il lettore esterno della “reale esistenza” da essere umano del suo personaggio come fa l'autrice Murgia con Chirù.⁹⁴

⁹³ Raymond Queneau, *Le Vol d'Icare*, Paris, Editions Gallimard, 1968. Ed. ita *Icaro involato*, trad. Clara Lusignoli, Torino, Einaudi, 1969.

⁹⁴ Vedi pagina seguente. Vedi anche *L'affermazione del personaggio vivo: Pirandello, Capuana*, p. 64.

3.2 Michela Murgia e Chirù: il personaggio vissuto prima e dopo la carta

A far dubitare di quella che si presenta come un'ovvietà (l'uscita del personaggio dal libro verso il mondo reale sempre scritto nel libro) vi è un particolare tipo di romanzo in cui il personaggio esce dal testo per condividere la realtà del lettore, come avviene nel romanzo *Chirù* di Michela Murgia,⁹⁵ in cui il protagonista Chirù apre un "reale" profilo Facebook prima della pubblicazione del libro – scritto dall'autrice che parla come il personaggio Chirù – invitando i potenziali lettori ad andare a comprarlo per leggervi la sua storia che lui integrerà nel profilo. Seguono chiarimenti, correzioni e fotografie che ritraggono Chirù (un giovane attore) mentre compie azioni inerenti la trama del libro o, svincolato da essa, discute di attualità. Si verifica così il caso di un personaggio che interagisce coi suoi lettori – tramite il suo autore che si finge il personaggio – sia per quanto riguarda l'evoluzione della trama del libro, che per quanto non vi fa parte, col personaggio che si crede di essere una persona che vive nella realtà del suo autore. Chirù scrive il primo post su Facebook il 9 ottobre 2015⁹⁶ utilizzando un profilo che dice di aver già avuto, facendo capire di "essere stato una persona" che è diventato un personaggio – interpretato da un attore – che dialogherà coi lettori che leggeranno il libro o che solo vorranno essere informati sulle sue opinioni e sugli aneddoti del libro. Chirù è dunque un personaggio consapevole di essere tale, che sa inoltre di essere stato scritto dall'autrice Murgia alla quale si rivolge pubblicando i primi post sul suo profilo Facebook il giorno della "ri-comparsa" in cui non afferma che Murgia lo ha creato, ma afferma che lei, in quanto autore, ha scritto di lui, intendendo un progresso, l'"essere stato una persona" che è "diventato un personaggio nella scrittura dell'autore":

...avevo una vita qui. Ok, non era granché, due foto sfuocate e pensieri sconnessi, ma era la mia. Ora ho una pagina vuota, tutta da rifare». Di questo libro su di me mi sono già rotto parecchio le palle! Adesso devo recuperare tutto, le foto di Anna, quella scattata all'Omodeo [lago provincia Oristano], il violino sul muro, l'effetto Gesugristu su Cagliari al tramonto ... Il prossimo terremoto della mia vita per scopi funzionali la vado a cercare a casa, quella che ha scritto di me.⁹⁷

⁹⁵ Michela Murgia, *Chirù*, Torino, Einaudi, 2015. Il romanzo tratta la storia d'amore fra Chirù, uno studente diciottenne e una professoressa quarantenne (Eleonora) narrata in prima persona da quest'ultima. Un'intervista sull'eccezionalità di questo nuovo modo di narrare "reale dell'autore nell'irreale della rete" è al link https://www.wired.it/play/libri/2015/11/12/murgia-libro-pagine-social-network/?refresh_ce= «*Michela Murgia, ecco come si fa vivere un libro fuori dalle sue pagine*», di Daniele Biaggi, 12 novembre 2015. Testo consultato il 28 aprile 2016.

⁹⁶ I post si interrompono il 9 gennaio 2017. Tutti gli interventi sono stati consultati il 18 ottobre 2018.

⁹⁷ Il link di questo e degli altri interventi: https://it.facebook.com/pg/chirucasti/posts/?ref=page_internal

Chirù discute anche lo statuto del suo personaggio⁹⁸ nella scelta che il social network fa compiere ai suoi iscritti nel definirsi come personaggio pubblico, inventato, privato. Nella prima categoria rientrano celebrità e volti noti, nella seconda i personaggi appunto inventati, nella terza rientrano tutte le persone che non fanno parte della prima.⁹⁹

Chirù dovrebbe essere inventato, ma afferma di essere privato, quindi una persona, in contrasto col primo post in cui aveva scritto il percorso da persona a personaggio:¹⁰⁰

Ho dovuto scegliere: personaggio pubblico o personaggio inventato? Ho scelto personaggio inventato, perché io non sono un personaggio pubblico. Sono privato. Di più: sono intimo. Sono inventato perché mi invento io ogni giorno e mi inventa chi frequento, e chi mi insulta, anche se non mi piace, mi inventa come chi mi ama. Le cose inventate alla fine sono le cose che dimostrano che dentro di noi c'è più mondo che fuori. E allora si fotta facebook e le sue pretese di verità. Io sono vero sia quando sono tondo che quando sono quadrato. La terza dimensione è di chi la sa vedere. 😊 Bentornati!¹⁰¹

Segue lo stesso giorno il terzo post in cui Chirù risponde a quanto scritto in un post da una lettrice esterna, precisando a lei e agli altri lettori esterni una serie di aspetti della trama del suo romanzo. Questa interazione, pur virtuale, rappresenta invero il primo caso “reale” di un “personaggio reale” col quale il lettore esterno interagisce non solo per avere chiarimenti sulla trama del libro, che è già stata scritta, ma per quanto riguarda argomenti attinenti o meno alla trama, che il personaggio discute “davvero” col lettore:

⁹⁸ Nel discutere il suo essere una persona Chirù non rivolge alcuna accusa per la sua trama a Murgia perché è convinto di poterla vivere liberamente. Invece Augusto Perez, il protagonista di *Niebla*, nel medesimo tentativo di discussione, ingaggia un confronto serrato col suo autore Miguel de Unamuno per cercare di convincerlo a non farlo morire, ma l'autore non vuole affatto saperne di riscrivere la sua trama. Vedi Miguel de Unamuno, *Niebla*, Sevilla, Renacimiento, 1914. Ed ita *Nebbia*, trad. Flaviarossi Rossini, intr. Antonio Castronuovo, postfazione Sara Poledrelli, Milano, Bur, 2008. L'interrogarsi dello statuto del personaggio trova così in Augusto Perez il suo probabile capostipite e in Chirù il suo – attuale – culmine, non potendosi forse immaginare un personaggio di un romanzo più “vivo” e “vero” di Chirù. Così quanto scrive Murgia sul carattere vivo del personaggio Chirù richiama le note richieste di vita che i personaggi rivolgono a Pirandello. La questione non si discute in relazione all'epilogo (Murgia), ma all'esordio (Capuana). Vedi *L'affermazione del personaggio vivo: Pirandello, Capuana*, p. 64.

⁹⁹ Il personaggio Ricardo Montero – nato come RiCcardo Montero nel romanzo *Dottor Pasavento* di Enrique Vila-Matas – discute il suo ruolo e quello dell'autore citando nell'esordio i profili di Facebook: «Mi chiamo Ricardo Montero. Un nome come tanti. Su *Facebook* ho anche trovato una pagina dedicata ai “personaggi pubblici” intitolata *yo me llamo Ricardo Montero...*». In Gianfranco Pecchinenda, *Essere Ricardo Montero*, Lavieri edizioni, S. Maria Capua Avetere, Potenza, 2011, p. 11.

¹⁰⁰ Chirù è il primo personaggio ad utilizzare l'ipertesto anziché a comparirvi. Utile l'approfondimento di uno studio che spiega – anticipando l'attualità – l'avvento delle nuove tecnologie per la scrittura George Paul Landow, *Ipertesto, Il futuro della scrittura*, a cura di Bruno Bassi, Bologna, Baskerville, 1993.

¹⁰¹ https://it.facebook.com/pg/chirucasti/posts/?ref=page_internal

“Le persone, come le colpe, cominciano a esistere se qualcuno se ne accorge”. Me l’ha citata qualche commento più giù Monica [...], una persona che fino a poche ore fa avrei anche potuto taggare in questo post, perché mi aveva chiesto l’amicizia e io gliel’avevo data. Tag o no, ha ragione lei: di me vi siete accorti in quasi quattromila e per questo io voglio continuare a esserci, a rispondere ai messaggi privati come ho fatto dal primo momento, a raccontare chi sono e sentir raccontare chi siete. Forse dopotutto Facebook non sbagliava col gioco delle dieci facce: si è riconoscibili se ci si riconosce e io non mi sento molto riconosciuto 😊 Nella vita reale è persino più difficile... la mia ragazza Anna oggi ha detto “non ti riconosco più”. Pure tu, ho pensato. “Non so più se provo dei veri sentimenti per te, a volte penso anche a *****”. Facciamo l’amore da due anni, mi odora, mi bacia, mi conosce come le sue tasche, ci vediamo tutti i giorni, ma non sa più se prova dei veri sentimenti per me... Non so se la vita sarà sempre più complicata, ma spero di no. Adesso ho solo voglia di prendere a testate il muro. Mi metto a sistemare le vecchie foto, quelle che riesco a recuperare dagli archivi, e magari mi passa, ma vi avviso: stasera è malinconia e basta. Buona notte 😞¹⁰²

Chirù, ancora nel suo “primo giorno di vita”, pubblica la prima foto che lo ritrae disteso sulla riva di un lago per offrire ai suoi lettori un’idea concreta delle sue fattezze:¹⁰³

Questa mi piaceva più delle altre, perché ero sereno. Luglio, gli altri al mare, io all’Omodeo [lago provincia Oristano] senza il casino che c’è al Poetto [spiaggia Cagliari] nelle domeniche d’estate. Non c’è un’anima, perché per i sardi l’unica acqua interessante è quella salata. Credo sia perché non si affonda.

Proseguono interventi per due anni che sarebbe interessante trovare in una futura edizione del romanzo. È così evidente, considerata la finzione Murgia-Chirù, che basterebbe una presentazione letteraria alla presenza dell’attore che interpreta Chirù e di Murgia per registrare l’incontro “fisico” fuori dal testo di un personaggio col suo autore nella “realtà” dei rispettivi ruoli, che potrebbe dunque rappresentare, nella normalità dell’occasione, la conseguenza forse più “estrema” del contatto fra autore e personaggi.

¹⁰² https://it.facebook.com/pg/chirucasti/posts/?ref=page_internal

¹⁰³ Con questo semplice escamotage Murgia convince dell’esistenza reale del personaggio Chirù, con un impatto visivo, ad oggi, su Facebook, che è reale al pari di quello utilizzato nelle novelle e nella trilogia del teatro di Pirandello nel dar la vita ai suoi personaggi, anche se non sembra che negli articoli seguiti al romanzo *Chirù* si sia argomentato un collegamento col modello dei “vivi personaggi”. Basti precisare, come differenza essenziale, che Chirù vive il suo essere personaggio senza la necessità dei personaggi pirandelliani di trovare un autore necessario per scriverne la storia: Chirù vive la sua routine di “persona” che è diventato un personaggio che si crede una persona, mentre Murgia svolge il “solo” ruolo di un autore che scrive la storia di una persona che è un personaggio irrealista scritto da lei, che è il suo autore.

3.3 *Metalessi come infrazione della teoria modale fra testi, cinema, teatro*

La metalessi dell'autore che arriva a parlare nel testo con i suoi personaggi naturalmente infrange le prescrizioni platoniche sulla separazione delle voci perché fa coincidere, per un tempo variabile, sullo stesso piano della storia, la voce dell'autore con la voce dei personaggi, ma al contempo dichiara un rispetto pressoché assoluto alla distinzione delle voci che non appaiono quasi mai confuse. Questo atteggiamento, di complicare per semplificare, sembra motivato dalla possibilità per un autore di questo preciso tipo di metaromanzo di mostrare il suo valore non solamente nelle abilità stilistiche, ma anche nell'abilità di intrecciare il modo narrativo col drammatico. Se dunque la devianza da diegesi e mimesi pura riscontrata nell'epica aveva portato Platone a delineare le polarità (forma narrativa in cui parla il solo autore e forma drammatica in cui parlano i soli personaggi) per affermare la necessaria separazione tra la voce del rapsodo, dell'autore, dei personaggi, si può ora affermare da un lato la mancata osservanza delle prescrizioni platoniche (la metalessi dell'autore nella presenza dell'autore reale e del personaggio dell'autore nel suo testo), e dall'altro il loro pieno rispetto dagli accorgimenti che gli autori (reali, creduti) utilizzano per impedire la confusione delle voci con i personaggi. Questa strategia narrativa rappresenta l'attuale punto d'arrivo di un'ibridazione totale di generi e forme che ha coinvolto oltre al testo e il teatro anche il cinema. In quest'ultimo il regista entra nel suo film attuando le stesse consolidate dinamiche testuali.¹⁰⁴

Riportiamo, per comprendere il passaggio fra testo e cinema, alcune considerazioni di Giovannetti che fa menzione del problema di Platone della definizione di *chi parla*. Si noti, per questo discorso, che in un contemporaneo in cui la successione delle voci interessa anche la mediazione di uno schermo che le trasmette (televisione, computer), la questione di chi prende la parola e della differenza tra la voce dell'autore e del personaggio può essere ancora indagata dalle sue premesse come spiega Giovannetti:

¹⁰⁴ Per il personaggio del regista che entra nel suo film – evoluzione dell'autore che entra nel suo libro – si ricordi *Ladri di saponette* di Maurizio Nichetti del 1989, in cui un personaggio di uno spot televisivo compare durante un black out all'interno del film sul secondo dopoguerra che Nichetti sta presentando in tv, col regista che entra nel suo film per ripristinare la trama, dal quale però non riesce più a uscire. Per seguire il possibile studio della metalessi e delle categorie narratologiche di Genette al cinema: Valentina Re, *Cominciare dalla fine, Studi su Genette e il cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2012. Per l'evoluzione del teatro nel teatro da Amleto a Pirandello *Mariagabriella Cambiaghi, Teatro e meta teatro in Italia tra Barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008. Oltre al testo, al teatro, al cinema, la metalessi può essere studiata nell'arte, nella fotografia, nella musica, nella danza e in altre discipline, anche se risulta perlopiù studiata, in ordine, nel cinema, nel teatro, nel testo.

In primo luogo, è la figura stessa del narratore (di colui che enuncia il racconto) ad andare incontro a molte trasformazioni. Nell'universo delle comunicazioni di massa e poi di Internet, il problema di capire "chi parla" in un racconto suggerisce prospettive affascinanti. Per esempio, è possibile tornare a parlare (come qui si fa) di un narratore orale che un po' scompare (nell'audiovideo, naturalmente), un po' però proprio dileguandosi fa sentire meglio la propria eredità, le proprie tracce residue, i propri effetti di senso. Che siano stati i teorici del cinema ad aver riletto con la massima attenzione anche filologica Platone e Aristotele è una cosa che non stupisce. Se, alle origini, a raccontare era un corpo (un corpo-voce) presente davanti a me, che cosa succede oggi che a "parlare" sembra essere una macchina? Ecco, la teoria è chiamata a dare una risposta, a prendere posizione, magari mettendo in crisi il concetto di narratore che la vecchia letteratura fatta solo di carta aveva messo a punto.¹⁰⁵

Che il cinema si occupi, più della letteratura, di questioni di modo, appare evidente.¹⁰⁶ Ma restando al testo si può tentare di definire un'etichetta del particolare fenomeno dell'autore che parla "fisicamente" coi personaggi scritti nel testo cercando di attribuire la definizione di Barthes di "esseri di carta"¹⁰⁷ – tramite la quale identifica la figura del narratore¹⁰⁸ e del personaggio contrapposti alla figura reale dell'autore esterno al testo – alla presenza rispetto al testo dell'autore reale e del personaggio dell'autore (colui che i personaggi ritengono l'autore reale) come di "esseri di carta al posto del narratore".¹⁰⁹

¹⁰⁵ Paolo Giovannetti, *Il racconto, Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2011, p. 12.

¹⁰⁶ Riportiamo due esempi di film ben noti alla critica cinematografica in cui si verifica la metalessi dei personaggi che dal loro livello della storia entrano nel livello della storia di altri personaggi. In *The Purple Rose of Cairo, La Rosa porpurea del Cairo* di Woody Allen del 1985, un personaggio (Tom Baxter) esce "fisicamente" da un film che sta guardando un altro personaggio (Cecilia), coi due (l'attore del film e la donna che era andata a vedere il film) che si innamorano progettando di fuggire assieme, ma Gil Shepherd, l'attore reale che impersonifica il personaggio Tom Baxter, costringe quest'ultimo a rientrare nel suo film, facendo proseguire la trama che si era interrotta alla sua uscita. Cecilia infine torna al cinema aspettando forse un'altra fuga romantica. In *Pleasantville* di Gary Ross del 1998, David e Jennifer, due gemelli che stanno guardando una serie televisiva degli anni '50 entrano a farne parte. Solo David ne esce, mentre Jennifer resterà a vivere nella serie televisiva. Quest'entrata e uscita rispetto allo schermo è centrale in *Ring* di Hideo Nakata del 1998 (continuato anche in *The Ring*, Gore Verbinski, 2002), in cui la protagonista di un filmato contenuto in una videocassetta (Samara) esce dallo schermo ogniqualvolta questa è vista dai personaggi del film. Gli esempi abbondano nel cinema, come nel teatro.

¹⁰⁷ Per approfondire Roland Barthes, *La morte dell'autore* in *Il brusio della lingua, Saggi critici vol. IV*, trad. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.

¹⁰⁸ Discute a proposito della figura originaria del narratore inteso come depositario della memoria collettiva nell'idea che il romanzo moderno rappresenti il declino di questo antico sistema di valori: Walter Benjamin, *Il Narratore, Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. Renato Solmi, note e commento di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011.

¹⁰⁹ Per il tentativo di definire una differenza tra autore e narratore è utile la lettura di Ballerio, *Sul conto dell'autore*. Ballerio, come precisato, dimostra la mancanza di chiarezza nella loro effettiva distinzione.

4. *Il romanzo: entrate e uscite dell'autore e del personaggio rispetto al testo*

Il genere romanzo si è prestatato dal suo inizio ad ospitare la voce dell'autore all'interno di un testo in cui parlano i personaggi, avendo registrato nel corso della sua tradizione l'alternanza di una narrazione per voce dell'autore, dei soli personaggi, di entrambi.¹¹⁰ Se è dunque dal romanzo antico che si registra il contatto fra la voce dell'autore e la voce dei personaggi, è soltanto dal 1528 (con Delicado) che questo genere ha registrato il "vero" dialogo fra l'autore che scrive e il personaggio che è scritto da lui. Il romanzo afferma così, nel suo esordio, la presenza dell'autore nel testo con le "sue sole parole" e nella sua continuazione la presenza "vera e fisica" dell'autore nel testo, specialmente dopo l'affermazione dei "vivi personaggi di Pirandello". Naturalmente, va precisato, sia l'entrata nel testo della voce dell'autore per esprimere opinioni lette (dal lettore esterno) che l'entrata nel testo dell'autore che dialoga coi personaggi, è fatta di parole. Ma per agevolare la comprensione delle differenze tra loro si distingue quello che l'autore fa utilizzando le "sue sole parole" (didascalie, giudizi, opinioni) da quello che fa "fisicamente con le sue parole con un suo personaggio che lo riconosce o meno come il suo autore" (dialogo fra autore che scrive e personaggio scritto da lui). Scopo di questa breve introduzione sul genere romanzo non è quindi la discussione della sua lunga storia e delle sue teorie, bensì la precisazione di come all'interno del romanzo moderno si registri una esigue ma decisamente complessa e interessante casistica dell'interazione fra la "voce" e la "presenza" dell'autore rispetto ai personaggi riscontrata in quattro linee: l'autore che entra/esce, il personaggio che entra/esce, il lettore che entra/esce, il testo che racconta se stesso. Queste si discutono per nuclei tematici osservando alcune particolarità nel confronto di due o più autori riconducibili ad una o più di queste linee. Considerato il necessario bilanciamento fra immanenza della tradizione e necessaria (sperata) ricerca dell'innovazione, i primi nuclei si legano a Delicado, Cervantes (esordi), a Capuana, Pirandello, Bontempelli (affermazioni), a Calvino, Sterne, (lettori interni-esterni) mentre i seguenti ad autori meno noti alla critica, che utilizzano consolidate e nuove tipologie di contatto fra autori e personaggi.

¹¹⁰ Il tema, notoriamente vasto, che qui non si può cercare di ridurre, ha come ottimo riferimento *Il romanzo*, I-V vol., a c. di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003. Utile per comprendere la situazione del romanzo oltre la possibilità di definirne una tipologia Stefano Calabrese, www.letteratura.global, *Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005. Si segnala anche quello che sembra un invito alla critica a non occuparsi più delle ultime evoluzioni del genere romanzo di Alfonso Berardinelli, *Non incoraggiare il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011.

4.1 Gli esordi e l'affermazione del contatto fra autore e personaggio

4.1.1 Gli esordi nel romanzo: *Delicado, Cervantes*

Un discorso sulla “voce” dell'autore all'interno del genere romanzo è di vastissima portata perché interessa tutte le modalità con le quali l'autore interagisce coi lettori e coi personaggi dentro e fuori rispetto al libro, mentre uno sulla sola presenza “fisica” dell'autore che si fa riconoscere o meno come autore dai personaggi è di sicuro meno vasto per la ristretta cronologia del fenomeno, ma non per questo meno complesso. Un esordio nel romanzo del contatto fra l'autore e il suo personaggio, non più solo nella “voce”, bensì nella presenza “fisica” dell'autore che entra “davvero” nel libro (l'autore è presente nel testo come autore fra i suoi personaggi) si riscontra nel romanzo¹¹¹ *Retrato de la Lozana Andaluza* del 1528 del prete spagnolo Francisco Delicado,¹¹² che rappresenterebbe inoltre il primo esempio, nel genere, di un personaggio (Rampino) che esce dal libro per parlare con l'autore che ne sta scrivendo la storia e il primo esempio di un personaggio (Lozana) che ha coscienza della narrazione dell'autore.¹¹³

¹¹¹ *La Lozana Andaluza* non rientra esclusivamente nel solo genere romanzo, ma il suo intendimento come romanzo è accettato dalla critica. Delicado anticipa così *Le opinioni di Tristram Shandy* di Sterne cui sovente la critica fa riferimento per intendere l'inizio nel romanzo moderno di questi fenomeni. Vedi *Il personaggio che parla col lettore e l'autore che parla al lettore: Calvino, Sterne*, p. 88.

¹¹² Il *Retrato* è scritto nel 1524, stampato a Roma e a Venezia nel 1528 e conservato in unica copia senza nome dell'autore nella seconda edizione della stampa veneziana (1530) alla Biblioteca Nazionale Austriaca con segnatura 66 G 30. Dal 1530 al 1845 non si hanno notizie del testo, fino alla sua scoperta di Ferdinand Wolf (ispanista viennese) nella Biblioteca Nazionale Austriaca, mentre Pascual de Gayangos (orientalista spagnolo), l'anno seguente, identifica l'autore nel prete spagnolo Francisco Delicado vissuto negli stessi quartieri romani in cui è ambientata la storia di Lozana tra fine '400 e primo quarto del '500 al tempo di Giulio II o di Alessandro IV. Informazioni sulla vita di Delicado si ricavano dal *Retrato* e da un trattato medico attribuito a Delicado: *El modo de adoperare el legno de India occidentale, salutifero remedio a ogni piaga et mal incurabile*, 1525. Attribuito invece erroneamente a Delicado è il *Ragionamento del Zoppino* di Aretino, come ricorda Orioli nella sua traduzione italiana in Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, a c. di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1970, p. XIII. L'edizione di riferimento del *Retrato* è Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición, introducción y notas Carla Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004. Sua anche la traduzione italiana Francisco Delicado, *Ritratto di Graziana l'Andaluza, (Retrato de la Lozana andaluza)*, Milano, Greco & Greco, 2005. Nel *Retrato*, volendo riassumerne contenuti e forma, si espone la tematica licenziosa di Aretino nella forma dialogica della *Celestina*, richiamata quest'ultima nel frontespizio dell'edizione del 1530: «Ritratto di Graziana l'andalusa, in lingua spagnola chiarissima. Composto a Roma. Il qual ritratto mostra ciò che a Roma accadeva e contiene molte più cose de *La Celestina*». In Delicado, Perugini, edizione, p. 21. La cronologia di questa nota è consultabile nell'edizione Perugini.

¹¹³ L'autore (Delicado) dichiara al lettore esterno che il personaggio (Rampino) si presenta «mentre scrivevo il precedente capitolo» anticipando così di secoli il personaggio (Iovelli-Bontempelli) che spiega all'autore (Bontempelli) come entrambi si trovino in un racconto. Vedi *I personaggi che suggeriscono la trama di un altro libro e quelli che vanno in udienza dopo Pirandello: Kržžanovskij, Bontempelli*, p. 86.

Gli studiosi che si sono occupati del *Retrato* hanno inevitabilmente notato la singolarità di un autore che a quest'altezza cronologica parla nel testo coi personaggi, ma non si sono interessati a definire i gradi di consapevolezza dei personaggi del loro ruolo.¹¹⁴ Perugini, che ha curato l'ultima edizione, precisa sul punto che i personaggi «*sembrano pienamente coscienti di far parte di una narrazione*», lasciando così aperta la questione di questo “grado di coscienza” che non sarebbe per tutti ma soltanto per Lozana:

«Questo mamotreto [capitolo] rovescia completamente la cronologia del libro, anticipando le vicende a un'epoca che dovrebbe situarsi sotto il pontificato di Giulio II (1503-1513) o addirittura di Alessandro IV (1492-1503). Si infittiscono, inoltre, le relazioni metafinzionali fra l'Autore e i suoi personaggi, che d'ora in avanti, *sembrano pienamente coscienti di far parte di una narrazione*».¹¹⁵

La originalidad deslumbrante de la *Lozana andaluza* se manifiesta una vez más, y de manera irrefutable, en su procedimientos narrativos, anticipadores de técnica que serán propias del siglo XX, y que por lo que se refiere a España son atribuidas unánimemente al Quijote de Cervantes. Hay que reconocer, en cambio, a distancia de tanto siglos, que el verdadero padre de la metaficcionalidad fue Francisco Delicado.¹¹⁶

Delicado è per Perugini «*el verdadero padre de la metaficcionalidad*». Questa paternità è così anticipata rispetto a quella sovente attribuita dalla critica a Cervantes. I due autori sarebbero inoltre legati dal comune utilizzo del verbo «*espantar-sbalordire*»¹¹⁷ che esprimerebbe per Lozana e Sancho l'uguale reazione all'essersi accorti di «*hacer parte de un libro*» (Lozana) e «*al descubrir ser protagonista de una novela*» (Sancho):

Lozana se jacta de *hacer parte de un libro*, «espantándose» (el mismo verbo que usará Sancho en el capítulo segundo de la segunda parte del Quijote *al descubrir ser protagonista de una novela*) de la perfección con la cual el Autor reproduce sus discursos y sus meneos, incluso los más privados.

[...] Casi en los mismos términos, Sancho recordará cómo un escritor contrahace las gestas suyas y de Don Quijote: «con otras cosas que paiano nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historia dor que las escribió», Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, ed. cit., p. 57. Y, a la par de Delicado, tampoco Cervantes passaba algo por alto: «No se le quedó nada – respondió Sanson – al sabio en el tintero; todo lo dice y todo lo apunta», id, p. 61.¹¹⁸

¹¹⁴ Damiani nella sua edizione al *Retrato* non supera la constatazione dell'autore che parla coi personaggi: «Las primeras noticias biográfica de Delicado son las que encontramos en el *Retrato de la Lozana andaluza*, donde el autor interviene como personaje y amigo de la protagonista». In *La lozana Andaluza*, edición de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1972, p. 9.

¹¹⁵ In Delicado, Perugini, traduzione, p. LXI. Corsivo mio.

¹¹⁶ In Delicado, Perugini, *Retrato*, traduzione, p. 90. Corsivo nel testo.

¹¹⁷ «mi ha imitato [l'autore] in maniera tale che ne sono rimasta sbalordita!». Ivi, traduzione, p. 214.

¹¹⁸ Ivi, edizione, p. LXIV e p. 342. Corsivo mio. Il verbo *Espantar* indica spanvento, stupore, meraviglia. Queste reazioni caratterizzano la scoperta del personaggio del suo ruolo nel libro, mentre l'autore reagisce alla scoperta del suo personaggio nel suo libro o fuori da esso solitamente finendo per osservarlo con curiosa insistenza. Vedi *L'incontro di autore e personaggio senza e con dialogo: Fowles, Funke*, p. 104.

I personaggi di Delicado si possono così definire “vivi” al pari dei “vivi personaggi” di inizio '900, perché sono i primi, nel romanzo, ad avere coscienza dell'esistenza di una narrazione, ma questa, a voler precisare, non è solo quella in cui sono scritti come personaggi, bensì anche quella che l'autore (Delicado ma anche Cervantes) scrive sul loro ruolo di persone rendendoli dei personaggi di un'altra storia raccontata nello stesso libro, che è esattamente la storia in cui i personaggi si credono di essere delle persone. In Delicado e Cervantes, dunque, i personaggi si riconoscono in un altro testo, non credendo solo di essere dei personaggi in un testo (Capuana, Pirandello, Bontempelli). Il “vivo personaggio di Lozana” è vivo perché Delicado ci parla “fisicamente” nel suo testo e per la scoperta di Lozana di far parte di una narrazione. Mentre Don Chisciotte e Sancho Panza, pur coscienti di essere dei “vivi personaggi”, non parlano con il loro vero autore (Cervantes), né con il personaggio (Cide) che non parla con loro o con altri.¹¹⁹ Così ad essere comune per Don Chisciotte, Sancho Panza, Lozana è l'interrogarsi sulla possibilità di scrittura di un autore (Delicado e Cide) di particolari noti solo a loro. Ma solo Cervantes giustifica questa conoscenza con la magia, mentre Delicado, che ne avrebbe più bisogno, perché parla da autore nel testo coi personaggi, non spiega né la sua presenza nel testo, né come sa ciò che dovrebbero sapere solo i suoi personaggi.¹²⁰

¹¹⁹ Don Chisciotte e Sancho Panza apprendono dell'esistenza di entrambi gli autori (Cide e Cervantes). Nel cap. 3 del II libro il baccelliere Carrasco che ha letto la storia (del I libro) di Don Chisciotte e Sancho Panza gli rivela l'esistenza di un moro (Cide) e di un cristiano (Cervantes): « – Se è per buon nome e per buona fama – disse il caccelliere – la signoria vostra riporta la palma su tutti i cavalieri erranti; perché il moro nella sua lingua e il cristiano nella sua hanno avuto cura di dipingere al naturale la gagliardia della signoria vostra». In Cervantes, Bodini, vol. II, pp. 612-613. Tuttavia Don Chisciotte e Sancho Panza non colgono l'esistenza di due autori e continuano a riferirsi al solo autore Cide ignorando inoltre la spiegazione di Cervantes di tale distinzione: «l'autore [Cide] della presente storia lascia sospeso il racconto di quella battaglia, giustificandosi col dire che, oltre le già riferite, altro non trovò scritto sulle imprese di Don Chisciotte. È vero altresì che il secondo autore [Cervantes] della presente opera non volle credere che una così strana vicenda potesse essere stata abbandonata alle leggi dell'oblio». Ivi, vol. I, pp. 88-89. Il traduttore non è invece conosciuto da Don Chisciotte e da Sancho. È per merito suo che Cervantes riporta il testo del primo autore diventando il secondo autore, anche se quando Cervantes riporta il testo del primo autore (Cide) dovrebbe solo limitarsi ad una funzione meramente riproduttiva, mentre rivendica a fine primo libro di essere l'unico autore, quindi anche del primo testo di Cide: «Ma l'autore di questa storia [Cervantes], pur avendo indagato con amorosa diligenza sulle imprese compiute da don Chisciotte nella sua terza uscita, non ne ha potuto trovare alcuna notizia». Ivi, vol. I, p. 574.

¹²⁰ Genette definisce *racconto non focalizzato* la narrazione in cui l'autore conosce tutto dei personaggi più di loro stessi. La “realtà” della presenza di Delicado nel testo è discussa rispetto alla verosimiglianza: «Esta interrupción del relato no rompe su verosimilitud, sino que, al contrario, la acerca más a la realidad al codearse autor y creatura a un mismo nivel». In Ortiz, *La genesis*, p. 120. Per osservare alcuni esempi di giustificazioni dell'autore della sua presenza fra i personaggi e in qualche caso della sua conoscenza di ciò che sanno i personaggi Vedi *Le motivazioni e le tipologie del contatto*, p. 95.

Così parla Don Chisciotte a Sancio presentando l'eccezionalità della scrittura di Cide:

– Ti assicuro io, Sancio – disse don Chisciotte –, che l'autore della nostra storia dev'essere qualche mago sapiente, perché a quelli là non si può nascondere nulla di quello che vogliono scrivere. – E come se doveva essere mago sapiente! – disse Sancio. Di fatti (a quel che dice il baccelliere Sansone Carrasco, che così si chiama quello che ho detto) l'autore della storia si chiama nientemeno Cide Hamete Berengena. [...] Estremamente pensoso restò don Chisciotte, mentre attendeva il baccelliere Carrasco, da cui si riprometteva di sentire le notizie di sé pubblicate in libro, come aveva detto Sancho, e non riusciva a capacitarsi come potesse esistere una tale storia.¹²¹

Se è possibile ritenere Delicado come afferma Perugini «*el verdadero padre de la metaficcionalidad*», con Cervantes si può osservare un complesso intreccio di voci utilizzate per autore, traduttore, personaggi che arricchisce la metafinzione della storia: Cervantes parla nel primo libro del *Don Chisciotte* col personaggio del traduttore ma non con i personaggi (Don Chisciotte, Sancho Panza), limitandosi da un lato a riassumere (I libro cap. I-VII) quanto ha letto delle avvenute di Don Chisciotte (riportate dal cap. IX fino al conclusivo cap. LII del I libro per come sono state tradotte inserendo inoltre considerazioni sue e del traduttore) e dall'altro a rivendicare la scrittura del I e del II libro come frutto della penna personificata del solo Cide¹²² che si rivolge a chi aveva proseguito il testo (Avellaneda nell'edizione apocrifia)¹²³ per scongiurare altri autori dall'intenzione di proseguire la narrazione di Cervantes.¹²⁴

¹²¹ Cervantes, Bodini, vol. II, p. 609, p. 611.

¹²² Il primo a personificare gli strumenti di scrittura dotantoli di funzione metatestuale è Cavalcanti con il sonetto *Noi siam le triste penne isbigottite*.

¹²³ Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, que contiene su tercera salida, y la quinta parte de sus auentrua*, stampato da Felipe Roberto, 1614.

¹²⁴ Nel I libro i capitoli I-VIII e la prima parte del IX sono narrati da Cervantes che racconta la storia di Don Chisciotte per averla letta da alcuni autori anonimi, mentre dalla seconda parte del IX capitolo Cervantes non narra più in prima persona, ma riporta il testo tradotto dello scritto di Cide che inizia così: «Comunque, secondo la traduzione, ecco come incominciava la sua seconda parte: Brandite e levate in alto le taglienti spade dei due prodi e irati duellanti...» In Cervantes, Bodini, vol I, p. 93. In seguito Cervantes interviene nella narrazione con qualche riassunto riferito alla narrazione di Cide: «Racconta il dotto Cide Hamete Benengeli...», Ivi, vol I, p. 136. «In questa profonda, altisonante, minuta, dolce e fantastica storia, Cide Hamete Benengeli, autore arabo e mancego, narra che...», Ivi, p. 212. «Narra la storia che...», Ivi, p. 237. «Tornata al racconto di ciò che fece il Cavaliere dalla Trista Figura quando si vide solo, riferisce la storia che...», Ivi, p. 265. «Poco altro rimaneva da leggere del racconto, quando dalla soffitta dove riposava don Chisciotte uscì tutto sconvolto Sancio Panza, gridando...», Ivi, p. 395. Nel II libro invece la narrazione riprende sempre da Cide: «Racconta Cide Hamete Benengeli nella seconda parte di questa storia, e terza uscita di Don Chisciotte...», Ivi, vol. II, p. 593. E si conclude con la penna che rivendica la scrittura di Cide e forse di Cervantes: «Per me sola nacque don Chisciotte, ed io per lui; egli ha saputo operare, ed io scrivere; noi soli siamo due in uno...», Ivi, vol. II, p. 1184.

È dunque piuttosto evidente la complessità delle voci nei due libri del *Don Chisciotte* nell'intreccio gli autori Cervantes e Cide, gli autori anonimi, il traduttore, la penna che rivendica la scrittura di Cide e forse quella di Cervantes. Come è evidente la difficoltà di notare che Don Chisciotte e Sancho Panza sono personaggi che si credono delle persone che scoprono di aver ispirato un autore a scrivere di loro come personaggi in un libro:

- Tacete, Sancio – disse don Chisciotte –, e non interrompete il signor bacelliere, che io penso voglia continuare a riferirmi ciò che si dice di me nella storia in parola.
- E di me – disse Sancio –; perché dicono che anche io sono uno dei *presonaggi* principali di essa.
- Personaggi, caro Sancio, non personaggi – disse Sansone.
- Ah, ci abbiamo un altro rinfacciatore di vocaboli, ora! – disse Sancio. Se seguiamo così, non la finiremo per tutta la nostra vita.
- Che Dio me la renda infelice, Sancio – rispose il bacelliere –, se voi non siete il secondo personaggio della storia.¹²⁵

Anche Delicado, che non ricorre alla complessità di voci di Cervantes (è il solo narratore extradiegetico e intradiegetico), presenta parimenti i personaggi consapevoli di essere delle persone, ma il loro essere personaggi lo fanno soltanto Delicado e Lozana. Riportiamo il primo incontro fra l'autore Delicado e un suo personaggio (Rampino) all'interno del libro scritto da Delicado, ma fuori da quello in cui è scritto Rampino:

MAMOTRETO XVII

Informazioni che inserisce l'Autore perché si capisca quello che verrà più avanti.

AUTORE: *Colui che semina qualche virtù raccoglie fama; chi dice la verità raccoglie odio.* Perciò, attenzione: mentre scrivevo il precedente capitolo, per il dolore al piede [pene] abbandonai questo quaderno sul tavolo ed entrò Rampino e disse: – Cos'è questo? Un testamento? Lo mise ad asciugare e disse: – Son venuto per invitarvi a casa e vi vedrete più di dieci baldracche.¹²⁶

Delicado è intento a scrivere il libro. Appena terminato un capitolo (XVI in cui dialogano fra loro principalmente Rampino e Graziana) riceve la visita del personaggio Rampino, che si presenta all'autore mentre lui ne sta scrivendo la storia: il personaggio è “fisicamente” davanti all'autore – essendo uscito dal libro in cui è scritto – ma non ha – va precisato – consapevolezza di essere un personaggio che parla col suo autore.

¹²⁵ Cervantes, Bodini, vol. II, p. 614. Corsivo mio.

¹²⁶ In Delicado, Perugini, *Retrato*, traduzione, p. 90. Le metafore sessuali, di cui il testo abbonda, caratterizzano il primo incontro fra autore e personaggio nel romanzo moderno: «Il piede è, ancora una volta, eufemismo per “pene”, sofferente per la sifilide». Ivi, p. 90.

Delicado risponde a Rampino di non volerlo seguire perché teme, in sostanza, che lo accusino del ruolo di autore che deve scrivere la storia dei personaggi, ma questo non implica (per Rampino) capire di essere un personaggio del quale Delicado sta scrivendo, né per Delicado (che non si nomina all'interno dei dialoghi) dirgli di esserne l'autore:

AUTORE: Non ci voglio venire, perché questo tempo mi fa soffire. Però dite alla Graziana che in altri tempi non mi avrebbe fatto questi salamelecchi, che so bene che vi manda lei e io non ci voglio venire perché poi dicono che non faccio che guardare e prendere nota di quello che succede per poi scriverne e ricavarne degli esempi.¹²⁷

Mentre Lozana come Rampino pensa all'autore (Delicado) che si ispira a persone "reali" per scrivere di personaggi "irreali" in un libro sapendo di essere un personaggio:

MAMOTRETO LXVI

Risposta che dà la Graziana in sua lode.

GRAZIANA: Lode a colui che guarda e annota e a tempo debito tira fuori.¹²⁸

Lozana inoltre sa che un autore (Delicado) ha scritto il suo *Retrato*, quindi il suo libro, dimostrando di essere consapevole del suo ruolo, mentre Rampino non sembra esserlo:

MAMOTRETO XLVII

Come si congeda il conoscente dalla signora Graziana e le dà notizie della patria dell'Autore.

GRAZIANA: Signor Silvano, che vuol dire che l'autore del mio ritratto non si denomina cordovese, visto che suo padre lo fu e che nacque nella diocesi?¹²⁹

L'esordio dell'autore che parla nel romanzo con un personaggio che si riconosce tale (Lozana) è in Delicado, mentre una evidente complessità di voce fra autore, traduttore, personaggi è in Cervantes nell'assenza di contatto dell'autore coi personaggi. Si deve così attendere Pirandello per avere riscontro dei primi "vivi" personaggi che oltre ad avere coscienza di essere personaggi in una narrazione "chiedono all'autore di vivere".

¹²⁷ Delicado, Perugini, *Retrato*, traduzione, p. 91.

¹²⁸ Ivi, p. 212. Sottolinea Perugini: «Altra straordinaria prova della metafinzionalità del libro, in cui il personaggio parla del suo Autore con perfetta coscienza di esserne ritratto in un'opera». p. 213. Anche se Delicado non dichiara a Lozana o Rampino o altri di essere il loro autore, ma "solo" di scriverne le storie.

¹²⁹ Ivi, p. 219.

4.1.2 L'affermazione del personaggio vivo: Pirandello, Capuana

Con Pirandello si afferma il personaggio che prende vita dalla pagina per andare “fisicamente” in udienza dall'autore.¹³⁰ Se ne discutono le fasi dall'esordio all'epilogo nell'eventualità che possano risentire non solo, come già notato, di Capuana, ma anche, forse parimenti, di Carducci. Inizialmente si discute dei personaggi come espressione dei pensieri di Pirandello (*Quand'ero matto...* (1902), dell'introduzione da parte della Fantasia dei personaggi coi quali dialoga Pirandello (*Personaggi* (1906), del dialogo diretto senza mediazione della Fantasia (*La tragedia d'un personaggio* (1911), *Colloqui coi personaggi* (1915), dell'assenza di dialogo diretto coi personaggi come avviene nella trilogia del teatro in cui l'autore Pirandello non parla mai direttamente coi personaggi, ma sono questi a parlare dell'autore (Pirandello) – che li ha rifiutati (li ha scritti e poi rifiutati, non rifiutati e non ancora scritti come nelle novelle) – informando il capocomico di averlo incontrato (*Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Infine, in una sorta di dichiarazione del personaggio (regista) della necessaria assenza dell'autore, si discute l'auspicio di un personaggio al regista (in cui si adombra Pirandello) che chiama l'autore (Pirandello) a gestire lo spettacolo, ma il regista si dichiara contrario (alla sua stessa presenza) chiudendo così lo spettacolo: «IL PRIMO ATTORE: Ci vuole l'autore! / IL DOTTOR HINKFUSS: No, l'autore no! Parti scritte, sì, se mai, perché riabbiano vita da noi, per un momento, e...». (*Questa sera si recita a soggetto* (1930). Si discute dunque l'esordio e l'epilogo del rapporto di Pirandello coi personaggi dalla prima novella (*Quand'ero matto...*) in cui Pirandello presenta dei personaggi che hanno dimora nella sua testa non ancora personificati, e si definiscono in seguito (*Personaggi*, *La tragedia d'un personaggio*, *Colloqui coi personaggi*) le modalità che Pirandello utilizza per parlare “fisicamente” coi personaggi personificati. Infine si delinea la mancanza di dialogo diretto fra autore e personaggi che avviene tramite il direttore (*Sei personaggi in cerca d'autore*) e il regista (*Ciascuno a suo modo*) in cui è adombrato Pirandello, che non parla più coi personaggi nella trilogia del teatro.

¹³⁰ Non ci si occupa del complesso rapporto fra Pirandello e i suoi personaggi, ma si discutono le possibili fonti della nascita del pensiero dei “vivi personaggi” e l'evoluzione nelle novelle del personaggio che passa dall'essere percepito nella testa dell'autore al presentarsi a lui “fisicamente” in udienza. Questo percorso, spesso inteso dalla critica nelle implicazioni del rapporto autore-personaggi, cerca di presentare in ordine cronologico i punti che hanno portato all'affermazione dei “vivi personaggi”.

Essendo questo un percorso noto, si osserva l'evoluzione dell'incontro di Pirandello coi suoi personaggi percorrendo la cronologia della presentazione di Alessandro d'Amico ai *Sei personaggi in cerca d'autore*,¹³¹ considerando inoltre il possibile contributo delle riflessioni teoriche di Capuana e di Carducci, come il possibile richiamo alla novella *Conclusione* di Capuana in cui i personaggi sembrano prendere vita uscendo dal testo. Iniziamo col riportare le considerazioni di d'Amico sulla novella *Quand'ero matto* (1902) che registra l'iniziale presenza dei personaggi nella mente del loro autore:

Già in una novella pubblicata nel 1902, *Quand'ero matto*, l'autore in prima persona figura assediato dai suoi personaggi.

«Ero infatti divenuto un albergo aperto a tutti. E se mi picchiavo un po' sulla fronte, sentivo che vi stava sempre gente alloggiata: poveretti che avevan bisogno del mio aiuto; e tanti altri inquilini avevo parimenti nel cuore; né si può dir che gambe e mani avessi tanto al servizio mio, quanto a quello degli infelici che stavano in me e mi mandavano di qua e di là, in continua briga per loro».¹³²

Pirandello in questo primo riferimento non parla con i personaggi, né questi parlano con lui, né sono personificati. Essi sono, in questo momento, una presenza immateriale.¹³³ Ciò riflette esattamente quanto scrive sul carattere vivo dei personaggi tre anni prima di questa novella ne *L'azione parlata* del 1899,¹³⁴ che si può leggere come un'iniziale dichiarazione d'intenti. In questo saggio Pirandello esprime chiaramente la necessità che i personaggi escano vivi dalle pagine per comparire vivi «*su la scena*», prescrivendo come ciò dovrebbe avvenire senza la presenza di alcun intervento narrativo.¹³⁵

¹³¹ Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, pp. 621-667, in Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, a c. di Alessandro D'Amico, vol. II, Milano, Mondadori, 1993.

¹³² Pirandello, *Maschere, Sei personaggi*, D'Amico, vol. II, p. 621.

¹³³ Questo primo meccanismo è utilizzato da Coen nel finale incontro nel suo libro con un personaggio: «[La moglie a Coen] Cos'è, stai parlando di nuovo con i tuoi amici immaginari?» disse lei, con una punta di scherno, e tornò verso la piscina, a risolvere il problema da sola. Lui [Max] ricominciò a parlarmi. Coen, *I Terribili segreti*, p. 363. Vedi *Le motivazioni e le tipologie del contatto*, p. 92.

¹³⁴ Luigi Pirandello, *L'azione parlata*, pp. 1015-1018, in Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960. Lo scritto è datato 7 maggio 1899.

¹³⁵ I personaggi per Pirandello, ma anche per Platone, devono parlare da soli, anche se Platone non distingue fra testo e scena mentre Pirandello si sdoppia fra un autore che parla da autore coi personaggi nelle novelle (testo) e un autore che si adombra nei personaggi nel teatro (scena) che parlano fra loro. Si noti inoltre che i ruoli di capocomico, regista, direttore, dichiaratamente narrativi, sono anche ruoli drammatici nel teatro di Pirandello perché anch'essi sono interpretati da personaggi scritti in un copione.

Tuttavia, per quanto Pirandello sembri rispettare la prescrizione platonica nella trilogia del teatro – i personaggi parlano fra loro anche quando parlano con personaggi che interpretano ruoli narrativi come il direttore e il regista perché anch’essi in un copione – la lettura delle didascalie da parte dei personaggi presenta un’evidente interferenza narrativa nello spettacolo drammatico come accade in *Sei personaggi in cerca d’autore*: «*Al capocomico*: Debbo leggere anche la didascalia? IL CAPOCOMICO: Ma sì! sì! Gliel’ho detto cento volte!».¹³⁶ Questa interferenza non contraddice solo la prescrizione platonica, ma nega contraddittoriamente ciò che Pirandello aveva scritto nel 1899 sulla necessità di dar vita ai personaggi nell’assenza di «*ogni sostegno descrittivo*»:¹³⁷

Ogni sostegno descrittivo o narrativo dovrebbe essere abolito su la scena. Ricordate la bella fantastica romanza di Enrico Heine su Jaufré Raudel e Melisenda? «Nel castello di Blaye tutte le notti si sente un tremolío, uno scricchiolío, un sussurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovadore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasmi, scendendo dal muro e passeggiano sú e giù per la sala».¹³⁸ Ebbene, lo stesso prodigio operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato, il poeta drammatico dovrebbe operare. E non l’avevan già operato i sommi tragici greci spirando, Eschilo sopra tutti, una possente anima lirica nelle grandiose figure del magnifico arazzo dell’epopea omerica? *E le figure s’eran mosse parlando.* Dalle pagine scritte del dramma i personaggi, per prodigio d’arte, dovrebbero uscire, staccarsi vivi, semoventi, come dall’arazzo antico il signor Blada [Blaye] e la contessa di Tripoli. Ora questo prodigio può avvenire a un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l’azione stessa parlata, la parola viva che muova, l’espressione immediata, connaturata con l’azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s’inventano, ma che nascono, quando l’autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com’essa si sente, a volerla com’essa si vuole [...] Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma. E prima d’ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l’idea del dramma, il primo germe già fremente l’essere vivente, e nella ghianda c’è la quercia con tutti i suoi rami.¹³⁹

Queste affermazioni, che risultano di notevole importanza per definire gli esordi del rapporto di Pirandello coi personaggi, sembrano connesse alla lettura del brano di Heine che Pirandello può aver letto nella traduzione italiana di Carducci fatta dal tedesco.¹⁴⁰

¹³⁶ Pirandello, *Maschere, Sei personaggi*, D’Amico, vol. II, p. 676.

¹³⁷ Per i primi esempi di didascalia recitata Vedi *Indizi di longue durée: Pericle Prince of Tyre*, p. 41.

¹³⁸ Heinrich Heine, *Romanzero*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1851.

¹³⁹ Luigi Pirandello, *L’azione parlata*, pp. 1015-1018. Corsivo mio.

¹⁴⁰ Giosuè Carducci, Jaufré Rudel, *Poesia antica e moderna*, Bologna, Zanichelli, 1888. Il testo si legge anche in *Opere scelte* di Giosue Carducci, vol. II, *Prose, commenti, lettere*, a c. di Mario Saccenti, Torino, UTET, 1993, p. 339. «Lettura tenuta in Roma, alla Società per l’istruzione scientifica letteraria morale della donna in via della Palombella, l’8 aprile 1888, e lo stesso giorno stampata a Bologna da Zanichelli sotto il titolo Jaufré Rudel, *Poesia antica e moderna*», p. 315.

Pirandello dunque, oltre ad aver letto il testo in traduzione di Carducci, può anche essersi fatto influenzare da quanto aveva scritto Carducci in merito all'intendimento dello stesso brano di Heine sul potere della poesia di animare le gesta eroiche confinate negli arazzi, che la storia di fatto vede inanimate: la poesia fa vivere i personaggi, che sono vivi quanto è vivo un personaggio contenuto in un arazzo mosso dal vento, che si può leggere, se non come sicura fonte nel definire la nascita del rapporto di Pirandello coi personaggi, sicuramente come forte riscontro al bisogno di dar vita ai personaggi:

Il Heine non osò affrontare la prova del racconto; ma con una di quelle sue trovate profonde d'intimità fantastica e psicologica immaginò gli arazzi istoriati del castello di Blaye mossi e mormoranti ai buffi del vento una notte al lume della luna, e rappresentò in atto la visione che potrebbe farsene nelle circostanze d'un vecchio castello disabitato la superstizione del popolo impaurito degli spiriti ritornanti o l'insonnia e l'allucinazione d'un ammalato nel sistema nervoso, com'era egli il poeta quando scriveva il *Romançero*. Al quale appartiene la romanza che mi permetterò di volgere in prosa, ed è una delle gemme più veramente poetiche di quel doloroso libro. La prosa toglierà certo assai a questo cominciamento narrativo.

Nel castello di Blaye veggonsi alle pareti gli arazzi che la contessa di Tripoli ricamò un giorno con industri mani. Tutta l'anima sua vi ricamò: e pianto d'amore fatò l'opera di seta, che rappresenta questa scena: Come la contessa vide Rudel spirante giacere du 'l lido, e subito nei tratti di lui riconobbe l'ideale del vago suo desiderio. Anche Rudel vide allora la prima e l'ultima volta in effetto la dama che spesso lo aveva incantato nei sogni. La contessa si china su lui, lo tiene amorosamente abbracciato, e bacia nel lividor della morte la bocca che sì bene cantò le lodi di lei. Ahimè, il bacio del ben venuto fu insieme il bacio dell'addio Nel castello di Blaye tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un sussurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a vivere. Il trovadore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasmi, scendono dal muro e passeggiano su e giù per la sala.¹⁴¹

Pirandello ne *L'azione parlata* (1899) cita oltre al brano di Heine anche il rapporto dei greci e di Eschilo nel dar vita ai miti dell'epopea omerica ricordando con quest'azione il riferimento di Dante ai dicitori latini per giustificare il fatto di far parlare Amore nella *Vita Nova*.¹⁴² Pirandello spiega dunque che nei greci «*le figure s'eran mosse parlando*», potendosi leggere questa considerazione come una possibile premessa alle “figure dei vivi personaggi” che si “muoveranno parlandogli” in udienza dal 1906 con *Personaggi*.

¹⁴¹ Carducci, *Rudel, Poesia antica e moderna*, pp. 46-48. Nel testo la versione in prosa è in carattere minore. Stessa separazione in *Opere scelte*, che varia solo nel riportare per intero il nome Arrigo Heine.

¹⁴² Sulla giustificazione di Dante nel parlare coi personaggi Vedi *Richiamo dei genera dicendi nelle due egloghe responsive di Dante a Giovanni Del Virgilio*, p. 31.

I meccanismi che regolano “la richiesta di vita delle *figure* dei vivi personaggi” creano alcune complessità che è forse possibile relazionare con quelle di Dante nelle *Egloghe*. Cerchiamo di spiegare. Dante, si è discusso, si sarebbe posto oltre al problema dei personaggi inanimati che parlano (*Vita Nova*) anche quello della sua duplice presenza di autore e di personaggio (*Egloghe*). Nel primo caso cita gli antichi che prima di lui hanno reso possibile questo tipo di dialogo. Mentre nel secondo sarebbe Dante stesso a giustificare la compresenza della voce dell'autore nella voce dei personaggi, fra i quali è anche lui personaggio. Pirandello, invece, giustifica l'esigenza dei “vivi personaggi” e con questa anche il fatto di parlare coi suoi personaggi perché da “vivi” possono parlare “davvero” con l'autore. Dunque il baricentro di questa giustificazione si dovrebbe trovare in Dante rispetto all'autore che si giustifica, mentre in Pirandello rispetto ai soli personaggi. Ma così non è perché Dante è anche personaggio e Pirandello si adombra in alcuni personaggi. Se dunque Dante afferma nell'egloga il duplice dialogo di autore e personaggi, Pirandello afferma nelle novelle la duplice possibilità dell'autore di parlare con dei personaggi che si considerano vivi. Così questo esito finale evolve il dialogo dell'autore Dante con il “vivo personaggio di Iolla”. Ma sul punto qui non si prosegue. Proseguendo invece nel discutere un'altra probabile fonte di Pirandello nel rapporto coi suoi personaggi, si può osservare l'interessante novella *Conclusione* di Capuana¹⁴³ in appendice a *Il Decameroncino*. In essa Capuana affida la narrazione di dieci novelle al personaggio del dottor Maggioli con cui parla in *Conclusione* cercando di convincerlo a scrivere le sue novelle. Il testo rappresenta così un chiaro antecedente pirandelliano all'incontro e al dialogo dell'autore (il personaggio dell'autore) coi suoi personaggi: Capuana entra nel testo per invitare Maggioli a scrivere le sue novelle e questi gli racconta di averci provato ma di aver smesso perché due personaggi lo tormentavano «*quasi fossero persone vive*» per farsi scrivere un finale alla loro incompleta storia. Così Maggioli per mettere fine a quelle che ritiene essere delle allucinazioni, chiarisce a Capuana di aver preso il foglio in cui aveva scritto la storia dei suoi personaggi, per scriverne la morte e con essa l'immediata liberazione da loro due, con Capuana che ride a un simile racconto, che il suo personaggio gli assicura essere del tutto “vero”.

¹⁴³ Luigi Capuana, *Il Decameroncino*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1901. Una lettura di questa novella in relazione a Pirandello è stata fatta da Ermanno Scuderi, *Luigi Capuana anticipa Pirandello*, in «L'Osservatore politico letterario», pp. 67-72, 2, febbraio 1965. Scuderi tuttavia non segnala l'alternanza di voci fra Maggioli e Capuana essenziale per chiarire che Capuana ha solo scritto una storia in cui un personaggio (Maggioli) gli ha riferito di aver parlato con i suoi personaggi, ma presenta la narrazione della novella *Conclusione* come svolta esclusivamente per voce del solo Capuana.

Questa novella si può dunque ritenere una probabile ispirazione per Pirandello forse più dei riferimenti teorici, anche se la sua conoscenza è smentita da Paolo Mario Sipala,¹⁴⁴ mentre D'Amico la afferma come plausibile. In essa, secondo D'Amico, i personaggi «rivendicano il loro diritto all'esistenza»,¹⁴⁵ anche se tale richiesta, a voler precisare, risulta prontamente smorzata dallo stesso Maggioli che ne scrive la "sicura" morte.

Si può così osservare l'uscita di *Conclusioni* nel 1901 ne *Il Decameroncino* antecedente all'uscita di *Quand'ero matto...* nel 1902, in cui è tuttavia assente alcuna traccia di dialogo fra autore e personaggi che avverrà solo da *Personaggi* (1906) in poi.

Risulta quindi poco plausibile credere ad una lettura di *Conclusioni* (1901) precedente alla scrittura di *Quand'ero matto...*(1902) perché in quest'ultima è registrata solo una breve porzione testuale in cui Pirandello parla dei personaggi come immateriali, che si spiega, forse, ipotizzando la lettura di *Conclusioni* (1901) seguente alla scrittura di *Quand'ero matto...*(1902). Si può allora ipotizzare la non conoscenza di Pirandello di *Conclusioni* all'altezza di *Quand'ero matto* (1902) ma la sua probabile lettura prima di *Personaggi* (1906), che può forse essere stata avvertita come "autorizzazione di un autore a far parlare dei "vivi personaggi". Ma a questa suggestione si può obiettare la volontà di Pirandello di iniziare il rapporto coi personaggi con un contatto immateriale (1902) seguito volutamente da uno "fisico" (1906) come maturazione delle modalità per dar vita ai personaggi espresse nel 1899. Riportiamo la parte conclusiva del racconto del personaggio Maggioli al suo autore Capuana riguardo ai personaggi dei quali Maggioli aveva scritto che gli si presentano per chiedergli la scrittura di un finale alla storia, che Maggioli scrive nella loro morte liberandosi così della loro insistente presenza:

¹⁴⁴ «...il concetto capuaniano di un'esistenza dei personaggi successiva ed autonoma rispetto alla creazione dello scrittore, è ripreso nel romanzo *Rassegnazione* (1907) che a differenza di *Conclusioni*, risulta – come si vedrà – ben noto allo scrittore agrigentino». In Paolo Mario Sipala, *Capuana e Pirandello*, Catania, Bonanno Editore, 1974, p. 51. Sipala nota inoltre nel romanzo *Rassegnazione* (1907) di Capuana la riflessione dell'autore sui personaggi pronti a ribellarsi. Segnaliamo il breve cenno in *Rassegnazione* che dichiara inoltre l'esistenza dei personaggi che sembrano già autonomi rispetto alla volontà d'autore: «Anche i personaggi delle creazioni d'arte si ribellano alla nostra volontà, e noi siamo costretti a seguirli nella logica dei loro errori, senza poter farli deviare. Io ne soffro, ma essi resistono, proprio come alla vita». In Luigi Capuana, *Rassegnazione*, Milano, Treves, 1907, p. 313.

¹⁴⁵ «Un utile confronto è invece quello instaurato con una novella di Capuana del 1901, *Conclusioni*, dove pure ci son personaggi che rivendicano il loro diritto all'esistenza: un testo presumibilmente conosciuto da Pirandello». In Pirandello, *Maschere, Sei personaggi*, D'Amico, vol. II, p. 626.

Respirai! Per una settimana credetti di essermi liberato dell'enorme peso che mi gravava sul petto. Una notte, però, nel più fitto del sonno, mi par di sentirmi scotere da mani che volevano destarmi, e che mi destarono infatti. E subito, appena sveglio, ecco tornarmi alla memoria i due amanti della novella! Sentii un brivido di orrore. Ricominciavo? Accesi la candela, fumai una sigaretta, sorridendo della strana allucinazione, e mi riaddormentai. Ma la notte appresso, alla stess'ora, riecco l'impressione di quelle mani che mi scotevano per destarmi; e, appena desto, riecco la figura dei due amanti, che quasi mi sembrava di scorgere nel buio della camera, con l'aria dolente di chi invoca soccorso e pietà:

– O dunque? Ci lascia così, né in cielo né in terra; con le mani in mano, in questo stato? Una fine dobbiamo farla, non possiamo rimanere perpetuamente innamorati, e nelle circostanze in cui ha avuto la crudeltà di abbandonarci! –

Mi sentivo ammattire. Capivo che era affare di nervi, di allucinazioni proveniente dallo sconvolgimento prodotto in me dai casi in cui mi ero impigliato; e intanto non sapevo come dominarla, come scacciarla! Voi ridete; vi sembra assurdo che un uomo così solidamente imbastito possa essere giunto a tal estremo; ma in questo momento io non invento niente, caro amico!

Quell'idea diventava una fissazione, una persecuzione. Me li sentivo attorno, dovunque, imploranti:

– O dunque? – Ci lascia così? Né in cielo, né in terra? –

Ah! Il pensiero di riprendere in mano la novella mi faceva sudar freddo. Temevo che non dovessero accadermi peggiori complicazioni delle già sofferte; e mandavo al diavolo l'amico che mi aveva soffiato il maligno suggerimento di diventar novelliere. Finalmente, una notte che non ero riuscito a chiuder occhio, e l'allucinazione aveva preso tale intensità che io vedevo e udivo quei due *quasi fossero persone vive*, balzai dal letto, in camicia, a piedi scalzi, corsi a cavar fuori dal baule le infami cartelle; e scritta, rapidamente nell'ultima mezza pagina questa laconica chiusa:

– *Una pleurite uccise Giulio; il dolore e la febbre tifoidea sopraggiunta uccisero Ernesta!* – tracciai con mano convulsa la parola: *Fine!*

Fui liberato, per sempre!

Ed ora voi vorreste che tornassi a tentare? Nemmeno, ve lo giuro, per tutto l'oro del mondo! –

Il dottor Maggioli si era allontanato, continuando a dir di no coi gesti, di no, di no!

Ebbene, non ho potuto mai sapere con certezza se quella sera egli mi abbia detto la verità o si sia burlato di me con quest'altra improvvisazione. Non vorrei, però, che l'aver trascritto, alla peggio, queste ed altre sue storielle (ne lascio inedite parecchie) potesse essere creduto una specie di mia vendetta contro il povero dottor Maggioli, e menomarmi l'indulgenza dei lettori del *Decameroncino*.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Capuana, *Conclusione*, pp. 173-176. Si noti, per meglio comprendere l'eccezionalità del racconto di Maggioli a Capuana, la preliminare precisazione sempre di Maggioli del canone letterario di riferimento: «Ora, invece, mi sentivo impacciato dal maledetto *verismo* o *naturalismo*, dalla maledettissima teoria dell'osservazione diretta. Avevo io mai badato a queste sciocchezze? E in quei giorni me ne sentivo oppresso, ossesso; e non vivevo più, e più non curavo i miei affari. I fatti da me ideati mi torturavano quasi fossero realtà». Ivi, pp. 168-169. Corsivo nel testo. Quanto afferma il dottor Maggioli sull'aderenza al verismo-naturalismo è discusso da Fowles per il romanzo vittoriano: «Ho già pensato di concludere qui e adesso la sua carriera [del suo personaggio Charles]; [...] Ma le convenzioni del romanzo vittoriano non lasciano, non lasciavano, spazio per un finale aperto che non concluda». In Fowles, *La donna del tenente francese*, p. 449.

Si può osservare che Capuana si pone nei confronti della trascrizione delle novelle del personaggio del dottor Maggioli come si pone Dante nei confronti della trascrizione del dialogo che gli riferisce Iolla-Giudo Novello (il suo dialogo da personaggio Titiro con Melibeo che Dante autore al contempo personaggio dichiara di aver “solo” trascritto). La posizione di Carducci che afferma di aver trascritto le novelle raccontate dal suo personaggio, che dichiara di non voler più scrivere nulla, che, invece, è proprio il corpus del *Decameroncino*, dichiara inoltre l’eco lontano del problema platonico di restituzione all’oralità dello scritto. Si può così forse ritenere Maggioli perfettamente in linea con Platone nel non voler mettere più nulla per iscritto, ma come lui costretto a cedere alla scrittura che è fatta da Capuana, non da Maggioli. Questa novella è dunque molto interessante perché spiega il rifiuto del personaggio di scrivere il testo, dovendo l’autore accettare di scrivere le sue novelle, scrivendo inoltre le motivazioni che hanno portato il suo personaggio a non voler più scrivere, ossia la persecuzione dei personaggi «*quasi fossero persone vive*» che saranno “pienamente vivi personaggi” solo con Pirandello. Capuana trascrive così tutte le dieci novelle narrate oralmente dal dottor Maggioli, compresa l’undicesima che non è una novella raccontata da Maggioli al pari delle altre dieci, ma la trascrizione del dialogo fra l’autore Capuana e il personaggio Maggioli. Si noti infine che Capuana parla con Maggioli ma non con i personaggi delle sue novelle, mentre Pirandello in *Personaggi* (1906) non parla subito coi personaggi, ma in seguito alla mediazione della Fantasia, potendosi forse leggere questa mediazione in *Personaggi* come risposta di Pirandello alla presenza di un personaggio (Maggioli) che riferisce all’autore (Capuana) il carattere “quasi vivo dei personaggi”. La presenza di un doppio livello di voci nella novella di Capuana può forse aver portato Pirandello a definire il suo primo contatto “fisico” coi personaggi mediato non da un autore ma dalla Fantasia, ma questa è una semplice suggestione che non ha alcuna pretesa di conferma. Si noti ancora che Capuana non incontra direttamente i “vivi personaggi” di Maggioli, ma incontra un autore che parla con quelli che solo Maggioli intende «*quasi fossero persone vive*». Dunque al contempo Capuana nel parlare da autore nel suo testo con questo personaggio (Maggioli) parla di fatto anche con un suo “vivo personaggio” che tuttavia non è consapevole di essere tale. Si noti infine che la piena consapevolezza del personaggio di essere tale sarà un tratto essenziale per i personaggi di Pirandello.

Se dunque l'origine della discussione fra autore e personaggi in Pirandello può forse risalire al passo riportato in traduzione da Carducci, nonché legarsi all'ampliamento del potere della poesia di dar vita alla storia o alla lettura della novella di Capuana, va precisato che la giustificazione di tale rapporto è stata indagata, oltretutto dal raffronto con le fonti, da un lato prettamente psicologico, come ha fatto Giudice che ne ha curato una biografia nel 1968 ricorrendo ai *Tipi psicologici* di Jung per giustificare il parlare di Pirandello coi suoi personaggi. Jung tuttavia non considera l'essenziale distinzione fra il parlare con dei personaggi immateriali e con dei "vivi personaggi". Riportiamo la riflessione di Giudice sulle possibili cause del rapporto di Pirandello coi personaggi.¹⁴⁷

Di fronte a queste vivaci confessioni si rimane perplessi. Non si sa fino a che punto ci si trova dinanzi a un giuoco, allo schermo metaforico della fantasia, e quanto invece di fronte a un vero e proprio fatto di concreta biografia. Non si può escludere che Pirandello, nel lungo, esclusivo momento della creazione artistica, soggiacesse, almeno inizialmente, alle prepotenze di una fantasia di tipo arcaico. Spesso infatti, nell'opera dello scrittore affiorano abbastanza visibili le tracce concrete di apparizioni, di fantasie che fanno parte degli automatismi psichici.¹⁴⁸

Evitando ogni considerazione psicologica del parlare di un autore con dei personaggi, occorre precisare che un conto è se l'autore avverte la presenza di un personaggio col quale parla o meno, mentre ben altro è se l'autore parla "davvero" (novelle) o non parla (nella trilogia è adombrato) con un personaggio. Queste quattro possibilità richiedono dunque, volendo approfondire la questione, gradi di spiegazione psicologica diversi. Comunque, tralasciando tale approccio, si può osservare che se il primo contatto fra autore e personaggi avviene con una modalità "immateriale" nella testa dell'autore in (*Quand'ero matto...*), questa si fa sempre più "tendente al reale" due anni dopo questa novella in una lettera a Luigi Notoli in cui Pirandello descrive i personaggi a metà fra la presenza nella sua testa e quella di personaggi personificati, che si può intendere come una via di mezzo nel percorso che porta i personaggi ad andare in udienza da Pirandello.

¹⁴⁷ Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich, Rascher, 1921. Ed ita. *Tipi psicologici*, trad. Cesare Musatti, Roma, Astrolabio, 1948. Anche Illiano discutendo di spiritismo e teosofia nelle opere di Pirandello non distingue fra personaggio nella testa dell'autore e "reale". Antonio Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982.

¹⁴⁸ Giudice, *Luigi Pirandello*, pp. 338-339.

Riportiamo l'inquadramento di d'Amico seguito da una porzione della lettera a Natoli del 1904 in cui Pirandello esprime "la richiesta di vita dei suoi personaggi":

L'assedio dei personaggi è descritto come una tangibile (e privilegiata) realtà in una lettera a Luigi Natoli, del maggio 1904:

se le cure materiali e gli impegni sociali non mi distraessero, credo che resterei dalla mattina alla sera qua nel mio scrittojo, al servizio dei personaggi delle mie narrazioni, che mi fan ressa intorno. Ciascuno vorrebbe assumere vita prima dell'altro. Hanno tutti una particolare miseria da far conoscere. Io li compatisco.¹⁴⁹

Questa richiesta si concretizza nella novella *Personaggi* (1906) con i "vivi personaggi" introdotti dalla Fantasia (assente in *La tragedia d'un personaggio e Colloqui coi personaggi* e presente nella prefazione del 1925 ai *Sei personaggi in cerca d'autore*).

In *Personaggi*, dunque, Pirandello riceve nel suo studio¹⁵⁰ i personaggi che sono introdotti da Fantasia avendo con questa un dialogo, che sarà assente in prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore*, con Fantasia che si limiterò ad introdurre all'autore i personaggi senza parlare con l'autore. Riportiamo l'inizio della novella *Personaggi*:¹⁵¹

«Oggi, udienza. / Ricevo dalle 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle. / Certi tipi!» Non so perché tutti i malcontenti della vita, tutti i traditi dalla sorte, i gabbati, i disillusi, i mezzi matti debbano venire proprio da me. Se li trattassi bene, capirei. Ma li tratto spesso a modo di cani... Ma essi hanno tutti o credono d'avere (che è lo stesso) una loro particolar miseria da far conoscere, e vengono da me a mendicare con petulanza voce e vita. / A qual pro' – io dico loro. – [...] Così parlo ai miei signori personaggi. ma sì! Come se parlassi al muro. / E allora, per levarmeli di torno, per sfuggire al loro assedio opprimente, mi sobbarco a dar loro ascolto. / Ah che canaglia! Dopo che io ho dato loro il mio sangue, la mia vita, e ho sentito come miei i loro dolori, le loro sventure, – sissignori! – appena usciti dal mio studio, vanno dicendo per il mondo che io sono uno scrittore beffardo, che invece di far piangere la gente su le loro miserie la faccio ridere, ecc, ecc. / Non possono soffrire, soprattutto, la descrizione minuta che io faccio di certi loro difettucci fisici o morali. Vorrebbero essere tutti belli, i miei signori personaggi, e moralmente inammendabili. Miseri sì, ma belli. Vedete un po'! // Veniamo all'udienza. / Fa da uscire una mia servetta, la quale, quantunque vesta sempre di nero e legga – quando

¹⁴⁹ Pirandello, *Maschere, Sei personaggi*, D'Amico, vol. II, pp. 621-622. Il testo integrale è in Pirandello, *Novelle, La casa del Granella*, vol. I, I, pp. 308-333.

¹⁵⁰ Illiano ricorda la presenza del tema dell'adunata dei personaggi all'autore nelle sue linee essenziali nella novella *La casa del Granella* (1905), che presenta una struttura simile e alcune parole chiave ricorrenti in *Personaggi, La tragedia dei personaggi, Colloqui coi personaggi*.

¹⁵¹ Pirandello, *Novelle, Personaggi*, Costanzo, vol. III, 2, pp. 1473-1478. Il testo non era inizialmente presente in *Novelle per un anno*, ma è aggiunto dietro suggerimento di Stelio Lanzetta che fornisce a d'Amico copia del giornale *Il Ventesimo* di Genova in cui era uscita questa novella nel n° 30 il 10 giugno 1906. La novella prima di questa pubblicazione è citata in Elio Providenti, *Note di bibliografia sulle opere giovanili di Luigi Pirandello*, in «BELFAGOR», XXIII, 1968, pp. 721-740.

può – libri di Filosofia (tutti i gusti son gusti!), ride spesso a scatti come una pazzarella. Oh, certe risate che pajono capriole di monellaccio innanzi alle fanfare. Per il caso che qualcuno volesse saperlo, la mia servetta si chiama Fantasia. / Ho il sospetto che, per farmi stizza, vada lei furtivamente a cercare, a scovare tutti questi bei messeri che si presentano alle mie udienze. /

E un'altra cosa. Le ho detto e ripetuto mille volte che me li introduca nello studio a uno a uno. Nossignori! Tutti insieme, a frotta; cosicchè io non so a chi debba dare ascolto. / Oggi, per esempio, m'è saltato nello studio un ragazzotto a cavallo d'un bastone, che s'è messo a fare il diavolo a quattro, ridendo, correndo, gridando, rovesciandomi tutte le seggiole. / Fantasia! Fantasia! – grido. /

Entra una vecchia *bonne* inglese, magra, asciutta, legnosa, vestita monacalmente di grigio, con gli occhiali d'oro a staffa e una cuffietta bianca su i capelli stopposi, e si mette a correre appresso al ragazzotto che le sguscia dalle mani e non si lascia ghermire. / Intanto Fantasia mi sussurra in un orecchio che quel ragazzo così vispo e allegro ha una storia ben dolorosa; che quel bastone su cui va a cavallo è dell'amante della madre; e non so che altro mi dica. – Va bene! – le grido io. – Ma per adesso caccialo via! Come vuoi che badi a gli altri con lui qua dentro? E chi è quel vecchiccio là, cieco, con tutta quella trucia addosso e la corona del rosario in mano? Caccialo via anche lui! e caccia anche via quelle tre ragazze allegre che gli stanno attorno. / – Zitto, per carità! Sono le figlie... / – Ebbene? / – Egli non sa; non vede. È un sant'uomo; e le figlie... lì, in casa di lui (che casa, se vedessi!), mentr'egli recita il rosario... / – Non voglio saperne! Via! via! Storie vecchie... Non ho tempo da perdere con costoro. Lasciami dare ascolto a questo signore qua, che almeno è ben vestito.

[...] [Pirandello a Leandro Scoto] Non si tocchi i baffi, per carità; non se li guasti, se no glieli levo. Stabiliamo, prima di tutto, il nome. Come si vuol chiamare lei? /

– Io, Leandro, se non le dispiace, ai suoi comandi, – mi risponde con una vocina di ragnatelo, alzandosi e inchinandosi di nuovo. – E di cognome, se non le dispiace, Scoto. /

– Leandro Scoto? Vediamo un po': si metta più in là... così, basta..., ora si giri... Sì, mi pare che il nome le quadri. Leandro Scoto, va bene. / – E dottore? – soggiunse timidamente l'ometto con un altro sorriso.

– Se non le dispiace, vorrei essere dottore. / – Dottore in che? – gli domando, squadrandolo. /

E lui: / – Se non le dispiace... / Non ne posso più: scatto: / – E la finisca una buona volta con codesto *se non mi dispiace!* Dica pure... / – Ecco, allora, se mi permette, – replica egli, guardandosi mortificato le unghie d'una mano, lunghe e ben coltivate, – dottore in scienze fisiche e matematiche. /

– Uhm, – faccio io. – Mi pare che lei abbia piuttosto l'aria d'un notajo di provincia, d'un capo-archivista. Ma passi. Dunque si dice: *Leandro Scoto, dottore in scienze fisiche e matematiche*.¹⁵²

¹⁵² Pirandello, *Novelle, Personaggi*, Costanzo, vol. III, II, pp. 1474-1477. Corsivo nel testo.

Il primo e unico personaggio nella novella che si presenta a Pirandello ha dunque un corpo ma non ancora un nome e una professione, che sottopone entrambi all'autore con una cortesia che nasconde l'acceso desiderio del personaggio di voler convintamente essere proprio il dottor Leandro Scoto e non qualcun altro. Così Pirandello, anche se non del tutto convinto, decide di chiamare il personaggio col nome che lui si è scelto. Questo incontro dichiara molto dei meccanismi di interazione di Pirandello coi suoi personaggi in questa fase di iniziale definizione del rapporto perché il personaggio già qui si presenta all'autore essendo cosciente del ruolo da far scrivere al suo autore, rappresentando un punto fermo che sarà mantenuto in *La tragedia d'un personaggio*, *Colloqui coi personaggi*, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Il personaggio Leandro Scoto, come gli altri, vive già prima di arrivare dall'autore. Ma l'autore ne deve scrivere perché "viva su carta", potendo affermare, oltre la carta, che è un "vivo personaggio". Questo paradosso, è evidente, rappresenta il nucleo del rapporto di Pirandello con i suoi "vivi personaggi". Ma questa "realtà" non è ancora ben percepita guardando alla novella *Quand'ero matto* in cui Pirandello si dichiara assediato dai personaggi «*Ero infatti divenuto un albergo aperto a tutti*» e nella lettera a Luigi Natoli coi personaggi «*che mi fan ressa intorno*», perché in queste esternazioni sull'assedio dei personaggi, questi sembrano solo dimorare nella testa e nel cuore, non sembrando così provenire da essi. Cerchiamo di spiegare. Se i personaggi nascono e vivono da subito dentro Pirandello l'autore nel riceverli in udienza dalla novella *Personaggi* in poi come "vivi personaggi" muta radicalmente le prospettive iniziali, mentre se i personaggi già in *Quand'ero matto* (1902) e nella lettera a Notoli (1904) compiono un "pellegrinaggio" per arrivare all'autore, questo non si è mai interrotto e anzi si è rafforzato dalle premesse iniziali. Volendo invece discutere la parte iniziale di *Personaggi*, risulta utile confrontare questa novella con *La casa del Granella* (1905), che non dichiara una prima redazione, ma fa capire come *Personaggi* richiami molti elementi della novella per quanto la critica si sia più soffermata nel discutere le dipendenze di *La tragedia d'un personaggio* da *Personaggi*,¹⁵³ che non quelle, ben visibili, di *Personaggi* da *La casa del Granella*:

¹⁵³ Secondo Providenti *Personaggi* «può considerarsi la prima stesura di *Tragedia di un personaggio* (1911) benché le notevoli differenze da quest'ultimo testo consiglierebbero che sia riesumata anch'essa come è già stato fatto per gli altri scritti apparsi su questa rivista genovese». In Providenti, *Note di bibliografia*, p. 737. La novella era altresì comparsa integralmente – raccogliendo l'invito di Providenti – appena l'anno seguente in Antonio Illiano, *Una novella da recuperare: Luigi Pirandello: Personaggi*, in «ITALICA», 1979, pp. 230-236.

E così facevano, quella mattina d'agosto, nella sala d'aspetto dell'avvocato Zummo i numerosi clienti, tutti in sudore, mangiati dalle mosche e dalla noja. Nel caldo soffocante, la loro muta impazienza, assillata dai pensieri segreti, si esasperava di punto in punto. Femi però, là, si lanciavano tra loro occhiate feroci. Ciascuno avrebbe voluto tutto per sé, per la sua lite, il signor avvocato, ma prevedeva che questi, dovendo dare udienza a tanti nella mattinata, gli avrebbe accordato pochissimo tempo, e che, stanco, esausto dalla propria fatica, con quella temperatura di quaranta gradi, confuso, frastornato dall'esame di tante questioni, non avrebbe più avuto per il suo caso la solita lucidità di mente, il solito acume. E ogni qualvolta lo scrivano, che copiava in gran fretta una memoria, col colletto sbottonato e un fazzoletto sotto il mento, alzava gli occhi all'orologio a pendolo, due o tre sbuffavano e più d'una seggiola scricchiolava.¹⁵⁴

Considerato che Illiano¹⁵⁵ ha discusso le possibili analogie e differenze fra *Personaggi* (1906) e *La tragedia d'un personaggio* (1911) in due novelle in cui si verifica questo contatto, ed essendo molti elementi di *Personaggi* ravvisabili in *La casa del Granella* (1905), si può precisare come quest'ultima – una novella che descrive persone in udienza dall'avvocato che lo assillano per farsi ascoltare – rappresenti un preludio a quanto faranno i personaggi in udienza dall'autore Pirandello in *Personaggi*, *La tragedia d'un personaggio*, *Colloqui coi personaggi*, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Si può così ipotizzare che Pirandello in *Personaggi* interpreti il ruolo dell'avvocato che riceve richieste e pressioni, non più da persone (sempre scritte come personaggi) ma da “vivi personaggi” che hanno piena consapevolezza di essere tali e di dover essere scritti. I personaggi già scritti o scritti da altri autori (Fileno) non devono quindi rivolgersi all'autore ma vivere nel loro testo e – chiaramente – non devono affatto uscire da esso. Comunque, occorre precisare, rispetto alla modalità dell'incontro, la decisione arbitraria di Fantasia di quali personaggi far conoscere in udienza all'autore Pirandello, che la riprende perché non riesce a fargli vedere un solo personaggio alla volta:

Le ho detto e ripetuto mille volte che me li introduca nello studio a uno a uno. Nossignori! Tutti insieme, a frotta; cosicchè io non so a chi debba dare ascolto.¹⁵⁶

In *Tragedia d'un personaggio*, invece, in cui non c'è alcuna mediazione di Fantasia, i personaggi in attesa di essere scritti aspettano tutti impazienti nello studio premendo per farsi ascoltare per primi dall'autore: in questo caso il rispetto dell'ordine è garantito da Pirandello che fa intendere di voler ricevere (e scrivere) i soli personaggi educati.

¹⁵⁴ Pirandello, *Novelle, La casa del granella*, Costanzo, vol. I, I, p. 308.

¹⁵⁵ Antonio Illiano, *Note sulla genesi del personaggio*, in *Le novelle di Pirandello*, Agrigento, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1980, pp. 43-54.

¹⁵⁶ Pirandello, *Novelle, Personaggi*, Costanzo, vol. III, II, pp. 1475-1476.

Riportiamo l'inizio di *La tragedia d'un personaggio* (simile all'inizio di *Personaggi* e alla porzione testuale di *Quand'ero matto*) in cui Pirandello spiega anche la sorte dei personaggi insistenti, che devono attendere pena la loro mancata scrittura, che porta alcuni di loro a recarsi da altri autori. Pirandello spiega inoltre che anche i personaggi scontenti della sua scrittura possono rivolgersi ad altri autori e che ciò non lo turba perché «due o tre per settimana» sono quelli che vanno in udienza per farsi scrivere:¹⁵⁷

È mia vecchia abitudine dare udienza,¹⁵⁸ ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici. M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia. Non so perché, di solito accorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare. Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni [...] È bene avvertire che alcuni personaggi, in queste udienze, balzano davanti agli altri e s'impongono con tanta petulanza e prepotenza, ch'io mi vedo costretto qualche volta a sbrigarmi di loro lì per lì. Parecchi di questa lor furia poi si pentono amaramente e mi raccomandano per avere accomodato chi un difetto e chi un altro. Ma io sorrido e dico loro pacatamente che scontino ora il loro peccato originale e aspettino ch'io abbia tempo e modo di ritornare ad essi. Tra quelli che rimangono indietro in attesa, sopraffatti, chi sospira, chi s'oscura, chi si stanca e se ne va a picchiare alla porta di qualche altro scrittore. Mi è avvenuto non di rado di ritrovare nelle novelle di parecchi miei colleghi certi personaggi, che prima s'erano presentati a me; come pure m'è avvenuto di ravvisarne certi altri, i quali, non contenti del modo com'io li avevo trattati, han voluto fare altrove miglior figura. Non me ne lagno, perché solitamente di nuovi me ne vengon davanti due e tre per settimana. E spesso la ressa è tanta, ch'io debbo dar retta a più d'uno contemporaneamente. Se non che, a un certo punto, lo spirito così diviso e frastornato si ricusa a quel doppio o triplo allevamento e grida esasperato che, o uno alla volta, piano piano, riposatamente, o via limbo tutt'è tre!¹⁵⁹

¹⁵⁷ Una variante del personaggio che anziché recarsi da solo da un altro autore è direttamente prestato dall'autore che l'ha scritto a un altro che ne esprime il bisogno è presente in O'Brien: Dermott Trellis (un personaggio scritto da uno studente – scritto a sua volta da O'Brien – che scrive un libro in cui i personaggi del libro scritto da Trellis escono quando lui dorme) è accusato in un processo dai suoi personaggi in cui è chiamato come testimone un autore (scritto anch'esso dallo studente) che dichiara di aver prestato a Trellis un suo personaggio (una ragazza) e di aver dovuto modificare la trama originaria per far rientrare questa ragazza nel libro perché nella permanenza nei racconti di Trellis era rimasta incinta. Vedi *L'accusa del personaggio all'autore per la trama e viceversa: O'Brien, Hubbard*, p. 102.

¹⁵⁸ La stessa formula d'apertura contraddistingue l'incontro di Pirandello coi personaggi ne *La tragedia d'un personaggio*, in *Colloqui coi personaggi*, in *Sei personaggi in cerca d'autore*: sono i personaggi, in tutte le novelle di Pirandello, a mettersi in contatto con l'autore, non quest'ultimo a cercare il contatto.

¹⁵⁹ Pirandello, *Novelle, La tragedia del personaggio*, Costanzo, vol. I, I, pp. 816-817.

Fra i personaggi che attendono di essere scritti da Pirandello in *La tragedia d'un personaggio* c'è il dottor Fileno che non rientra fra i soliti ancora da scrivere in udienza da Pirandello, perché Fileno è un personaggio già scritto da un altro autore del quale Pirandello ha letto la storia nel libro che l'autore gli aveva regalato. Così Fileno si reca dall'autore Pirandello per cercare di ottenere la modifica della morte scritta per lui dal suo primo autore. Ma Pirandello dichiara di non potere fare nulla perché il dottor Fileno è già stato scritto e non è da scrivere come gli altri personaggi che si recano a lui in udienza. La risposta di Pirandello apre dunque quella che si può forse intendere come “una linea nel concedere o meno la salvezza dalla morte al personaggio che ne fa richiesta al suo o ad altri autori”, che sarà presente poco dopo nel romanzo *Niebla* di Unamuno (1914), che decide convintamente di far morire il suo Augusto Perez.¹⁶⁰ In *La tragedia d'un personaggio* la questione è invece risolta da Pirandello che afferma l'impossibilità di cambiare quanto scritto da un altro autore, affermando con questo, sembra, la volontà (dichiarata a Fileno) di non voler fare come altri autori che ricorrono alla scrittura di personaggi già scritti.¹⁶¹ Riportiamo la conclusione della novella che deve leggersi nel prospetto della morte di Fileno nel suo romanzo e nell'impossibilità di poter andare in futuro in udienza da Pirandello fra i personaggi ancora da scrivere:

– Ohé! – gridai. – Signori miei, che modo è codesto? Dottor Fileno, io ho già sprecato con lei troppo tempo. Che vuole da me? Lei non m'appartiene. Mi lasci attendere in pace a' miei personaggi, e se ne vada. Una così intensa e disperata angoscia si dipinse sul volto del dottor Fileno, che subito tutti quegli altri (i miei personaggi che ancora stavano a trattenerlo) impallidirono mortificati e si ritrassero. [...] Caro il mio dottore, ho gran paura ch'Ella non vedrà più niente né nessuno. E dunque, via, si consoli, o piuttosto, si rassegni, e mi lasci attendere a' miei poveri personaggi, i quali, saranno cattivi, saranno scontrosi, ma non hanno almeno la sua stravagante ambizione.¹⁶²

Se qualche considerazione si è fin qui espressa sul percorso della nascita dei “vivi personaggi” che nascono nella mente dell'autore per recarsi in seguito a lui fisicamente, si può ora discutere la probabile influenza per Pirandello, oltre alla novella *Conclusione*, delle considerazioni teoriche di Capuana sulla vitalità del romanzo e dei personaggi.

¹⁶⁰ Vedi Michela Murgia e Chirù: *il personaggio vissuto prima e dopo la carta*, p. 51.

¹⁶¹ Il rifiuto di Pirandello di scrivere per modificare la trama di un personaggio già scritto da un altro autore non è affatto preso in considerazione da Funke che nella sua trilogia consente al personaggio dell'autore Fenoglio di scrivere la modifica del finale della fiaba del *Soldatino di stagno* di Andersen, ottenendo di non far morire il soldatino nel fuoco, ma di farlo vivere felicemente con la sua ballerina in un'altra storia scritta apposta – e letta – per loro due dall'autore Fenoglio e dalla lettrice Meggie. Vedi *Cuore d'inchiostro, il rispetto del ruolo del lettore che legge e dell'autore che scrive*, p. 171.

¹⁶² Pirandello, *Novelle, La tragedia del personaggio*, Costanzo, vol. I, I, p. 820 e p. 824.

Sedita nell'altra novella in cui si verifica un contatto fra autore e personaggi (*Colloqui coi personaggi*),¹⁶³ commentando la prima occorrenza del termine *personaggio* nota come questo concetto per Pirandello derivi in parte dalle «*creature vive*» di Capuana:

il concetto è ripreso in parte da Capuana che considerava i personaggi: «creature vive [...] superiori a quelle della Natura, perché non soggette alla schiavitù delle contingenze e alla fatalità della morte».¹⁶⁴

Il passo di Capuana è richiamato dunque in *Colloqui coi personaggi* e anche nella lettera di Pirandello a Luigi Notoli «*Ciascuno vorrebbe assumere vita prima dell'altro*». Pirandello, nel relazionarsi coi suoi personaggi, avrebbe così dato loro quel carattere di viva realtà che Fileno dichiara a Pirandello di avere ne *La tragedia d'un personaggio*:

[Fileno a Pirandello] Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità.¹⁶⁵

Ma è bene riportare anche il testo dal quale è estratto il passo di Capuana citato da Sedita per capire quella che risulta essere una fondamentale differenza con Pirandello. Capuana qui non sembra discutere del personaggio che vive attraverso il romanzo, bensì della difficoltà del romanzo – tramite i suoi autori – di narrare la realtà dei personaggi. Per Capuana dunque questi personaggi dovrebbero metaforicamente tornare a vivere ma ciò non avviene per la difficoltà del romanzo di fine '800, o meglio dei suoi autori, di scrivere la realtà dei personaggi e la realtà di ciò che circonda l'autore e i personaggi.

¹⁶³ Pirandello divide questa novella in due blocchi: nel primo conversa con un personaggio ignaro degli accadimenti della prima guerra mondiale e nel secondo con il fantasma di sua madre. Pirandello, *Novelle, Colloqui coi personaggi*, vol. III, II, Costanzo, pp. 1138-1153.

¹⁶⁴ Luigi Pirandello, *Colloqui coi personaggi e altre novelle*, intr. Nino Borsellino, pref. e note Luigi Sedita, Milano, Garzanti, 1994, p. 346.

¹⁶⁵ Pirandello, *Novelle, La tragedia del personaggio*, Costanzo, vol. I, I, p. 821.

È così assente in questo discorso di Capuana sulle sorti del romanzo la nozione dei “vivi personaggi” – come sarà per Pirandello – mentre è presente nella novella *Conclusione* in cui Maggioli è “vivo” per il fatto di parlare nel testo con il suo autore Capuana. Si può allora ritenere questo discorso di Capuana per Pirandello non tanto come fonte per l’intendimento dei suoi personaggi (Sedita), ma come una chiara presentazione dello *status quo* del personaggio di fine ’800 che avrebbe potuto motivare Pirandello a far diventare vivi dei personaggi che per Capuana – metaforicamente – non lo erano più:

Il povero romanzo contemporaneo vorrebbe comportarsi da indifferente con tutte le materie d’arte, materialismo, psicologia, idealismo, misticismo, neocattolismo; ma inutilmente egli grida: – Sono Romanzo e tale voglio restare, unicamente romanzo, unicamente opera d’arte! – Nessuno gli bada. Il bello poi è che i critici e il pubblico se la prendono con lui; quasi che il colpevole sia proprio lui e non i romanzieri mezzi artisti e mezzi scienziati, esseri neutri che non appartengono per ciò nè alla scienza nè all’arte; quasi che i critici non abbiano contribuito ogni giorno, dal canto loro, a ingarbugliare la matassa, a confondere i critici degli artisti e del pubblico. Il Romanzo non c’entra per niente in questa baraonda. Egli non vorrebbe far altro che cavar fuori creature vive da qualunque materia; metterle al mondo con la stessa varietà, con la stessa prodigalità della Natura, ma superiori a quella della Natura, perchè non soggette alla schiavitù delle contingenze e alla fatalità della morte.

Qualunque sia lo stato sociale, quali che siano i sentimenti, le passioni, le opinioni politiche, le credenze religiose, le convinzioni scientifiche dei personaggi, il Romanzo vorrebbe riprodurre non il meccanismo ma proprio la funzione normale o anormale di quegli elementi così disparati, nel loro cuore, nella loro mente e quindi nei loro atti e nella complicazione di questi... Ma forse lo lasciano liberamente agire?¹⁶⁶

Si può quindi ipotizzare l’espressione da parte di Pirandello di quella ricerca di vita dichiarata da Capuana con una risposta che è al tempo stesso espressione di realtà ma denuncia della stessa realtà come si ravvisa nel dialogo col personaggio Fileno che “vive” e che parla nella realtà denunciando la morte scritta per lui dal suo autore. Capuana può dunque aver fornito l’intendimento del carattere vivo del personaggio a Pirandello, mentre Carducci, traducendo e commentando Heine può avergli offerto la possibilità di intendere, parimenti, lo stesso carattere vivo dei personaggi. Entrambi, dunque, non dichiarano la vitalità dei personaggi, bensì la vitalità mediata dalla poesia.

¹⁶⁶ Luigi Capuana, *Gli «ismi contemporanei»*, (*Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo, ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*), Catania, Giannotta, 1898, pp. 70-71.

Si può ora discutere – dopo *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911), i riscontri (*Quand'ero matto* (1902), *Lettera a Luigi Notoli* (1904), *La casa del Granella* (1905) e le possibili premesse teoriche al rapporto fra autore e personaggi (Carducci, Capuana) – l'ultima novella in cui Pirandello parla direttamente coi suoi personaggi: *Colloqui coi personaggi* del 1915. In questa novella Pirandello prosegue quanto aveva dichiarato a Fileno in *La tragedia del personaggio* «mi lasci attendere a' miei poveri personaggi»; anche se qui Pirandello non torna a scrivere per occuparsi dei personaggi, ma per affermare di non voler più parlare coi personaggi. In *Colloquio coi personaggi*, con lo scoppio della prima guerra mondiale e il figlio partito per il fronte, Pirandello affigge un avviso al suo studio con cui dichiara di voler sospendere ogni udienza ai personaggi in cerca di farsi scrivere, ma questo avviso è disatteso da molti di essi, fra i quali uno – qui per la prima volta senza nome – che fischietta sereno attirandosi le animosità di Pirandello che riconosce di non poter accusare un personaggio la cui vita non è interessata dalla guerra perché lui come autore ne ha volutamente scritto il ruolo nel disinteresse a questa “altra” realtà.¹⁶⁷ Questa evidente accusa di Pirandello rivolta al personaggio è intesa dalla critica come affermazione del potere dell'arte-letteratura di affermarsi sopra qualsiasi avversità. La novella è così l'ultima in cui Pirandello parla con un personaggio il cui ruolo non è più quello di farsi scrivere ma quello di ricordare all'autore l'importanza della scrittura, che è così abilmente affermata dall'autore.

¹⁶⁷ Alcuni personaggi dei romanzi di Bontempelli accusano invece l'autore di averli obbligati a percorsi di vita che non dividevano. È così evidente, a pochi anni dall'ultima novella di Pirandello (*Tragedia d'un personaggio* 1915) il richiamo di Bontempelli al “reale” incontro di Pirandello coi personaggi: « – Ce n'è altri? – urlai guardandomi intorno. – Se ce n'è si facciano avanti, senza soggezione. Sono qui, do udienza a tutti. Sfagatevi. E date voce in giro. Quelli che non possono venire stasera, potranno trovarmi a casa domani. Avanti, avanti, pago da bere a tutti». In Massimo Bontempelli, *Romanzo dei romanzi* in *La vita intensa*, Firenze, Vallecchi, 1920. *Avventure, (1919-1920), La vita intensa, La vita operosa, Viaggi e scoperte*, Milano, Mondadori, 1938, p. 151. Bontempelli, come Pirandello, è assediato e assillato dai personaggi, ma questi non vogliono farsi scrivere, bensì vogliono recriminare all'autore i problemi causati dalla sua scrittura, che a detta di molti di loro non è spesso volte stata accettata. Un'altra udienza dell'autore al personaggio è nell'epilogo del libro (posto quattro capitoli prima della fine) di Alasdair Gray (che si fa chiamare Nestler e l'illusionista) col suo personaggio Lanark. In essa l'autore spiega al personaggio le fonti letterarie delle sue esperienze vissute, rivelandogli citazioni e riferimenti intertestuali nei quattro libri della sua storia (a vantaggio della critica), citando anche casi che lo autorizzano da autore a parlare con un personaggio: «[Nestler-Gray] Sono il tuo autore. Lanark lo fissò. L'autore disse: «Per favore non sentirti a disagio. Non è una situazione senza precedenti. Vonnegut fa lo stesso con *La colazione dei campioni* e Jehovah nei libri di Giobbe e Giona. [...] «Inizierò» disse l'illusionista «con lo spiegarti la fisica del mondo in cui vivi. Ogni cosa di cui hai avuto esperienza». In Alasdair Gray, *Lanark, A life in four books*, Canongate, London, 1981. Ed. ita, *Lanark, Una vita in quattro libri*, trad. Enrico Terrinoni, Pordenone, Safarà, 2017, p. 188 e p. 195. Corsivo nel testo.

Riportiamo l'inizio della novella *Colloqui coi personaggi* (1911):

Avevo affisso alla porta del mio studio un cartello con questo

AVVISO

Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi, uomini e donne, d'ogni ceto, d'ogni età, d'ogni professione, che hanno fatto domanda e presentato titoli per essere ammessi in qualche romanzo o novella. N.B Domande e titoli sono a disposizione di quei signori personaggi che, non vergognandosi d'esporre in un momento come questo la miseria dei loro casi particolari, vorranno rivolgersi ad altri scrittori, se pure ne troveranno.

Mi toccò la mattina appresso di sostenere un'aspra discussione con uno dei più petulanti, che da circa un anno mi s'era attaccato alle costole per persuadermi a trarre da lui e dalle sue avventure argomento per un romanzo che sarebbe riuscito – a suo credere – un capolavoro. Lo trovai, quella mattina, innanzi alla porta dello studio, che s'ajutava con gli occhiali e in punta di piedi – piccolo e mezzo cieco com'era – a decifrare l'avviso. In qualità di personaggio, cioè di creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori dalle transitorie contingenze del tempo, egli non aveva l'obbligo, lo so, di conoscere in quale orrendo e miserando scompiglio si trovasse in quei giorni l'Europa. S'era perciò arrestato alle parole dell'avviso: «*in un momento come questo*», e pretendeva da me una spiegazione. Erano ancora i giorni di torbida agonia che precedettero la dichiarazione della nostra guerra all'Austria, ed entravo di furia nello studio con un fascio di giornali, ansiosi di leggere le ultime notizie. Mi si parò davanti:

– Scusi... permette?

– Non permetto un corno! gli gridai. – Mi si levi dai piedi! Ha letto l'avviso?

– Sissignore, appunto per questo... Se mi volesse spiegare...

– Non ho nulla da spiegarle! Non ho più tempo da perdere con lei! Via! Vuole le sue carte, i suoi documenti? Venga, entri, prenda e se ne vada!

– Sissignore.. ecco, ma se volesse dirmi almeno che cosa è accaduto?...

Sperando di farlo schizzar per aria, polvere, come per una cannonata a bruciapelo, gli urlai in faccia:

– La guerra!

Rimase lì impassibile, come se non gli avessi detto nulla.

– La guerra? Che guerra?

Me lo tolsi davanti con uno strappo violento; entrai nello studio, sbattendogli la porta in faccia; e, buttandomi sul divano, corsi con gli occhi alle ultime notizie dei giornali, se finalmente la dichiarazione di guerra era avvenuta, se gli ambasciatori d'Austria e di Germania erano partiti da Roma, se c'erano già i primi fatti d'armi per mare o alla frontiera. Nulla! ancora nulla! E fremevo. [...]

Mentre così pensavo, fremendo, m'avvenne di levar gli occhi dal giornale, e che vidi? lui, quel petulante, quell'insoffribile personaggio, ch'era entrato non so come, non so donde, e se ne stava pacificamente seduto su una poltroncina presso una delle finestre che guardano sul mio giardinetto, tutto ridente e squillante, in quei giorni di maggio, di rose gialle, di rose bianche, di rose rosse e di garofani e di geraneii. [...] Afferrai i giornali stesi su le ginocchia con l'impeto di piombargli con essi ad accopparlo [...] – Che vuole che importi a me, agli uccellini, alle rose, alla fontanella della sua guerra?¹⁶⁸

¹⁶⁸ Pirandello, *Novelle, Colloqui coi personaggi*, Costanzo, vol. III, II, pp. 1138-1141. Corsivo nel testo.

Se dunque le novelle *Personaggi e Tragedia d'un personaggio* affermano la necessità di Pirandello di dar vita ai personaggi (affermando il tentativo di recuperare la vitalità dei personaggi scomparsa dai romanzi di fine '800 pur nella precaria situazione del personaggio Fileno che si dichiara vivo ma che teme la morte scritta per lui dal suo autore perché ne è il suo personaggio), *Colloqui coi personaggi* dichiara nel rifiuto che è accettazione dei “vivi personaggi” la loro ultima presenza “fisica” davanti all'autore: Pirandello parla in questa novella per l'ultima volta “davvero” con un suo personaggio, perché questo dialogo fra autore e personaggi prosegue adombrato nei personaggi (regista, direttore) che dirigono lo spettacolo dei personaggi a teatro. In questa novella è così interessante notare un ultimo aspetto prima di segnalare l'evoluzione del rapporto dell'autore coi personaggi nel teatro, ossia il chiarimento di Pirandello nell'*Avviso* dell'invio di una sorta di curriculum dei personaggi preliminare al loro ascolto da parte dell'autore e del seguente possibile invio di questo curriculum ad altri autori: quanti personaggi avranno voglia di continuare a farsi scrivere durante la guerra, precisa qui Pirandello, potranno ritirare domande e titoli da poter presentare ad altri autori, che non saranno, sembra, giudicati malamente perché sottraggono personaggi all'autore, ma che riusciranno, scrivendo quei personaggi che ora (con la guerra) è difficile scrivere per Pirandello (che invero ne ha scritto abilmente nella stessa ultima novella in cui afferma di non riuscire a scrivere più nulla) ad affermare anche loro l'arte sopra alla guerra.

Ad ogni modo *Colloqui coi personaggi* (1915) chiude il rapporto “fisico” di Pirandello coi suoi personaggi per quanto riguarda il “diretto e reale” dialogo dell'autore con loro, che non avviene più perché a parlare con i personaggi saranno altri personaggi sotto i quali si adombra l'autore nel ruolo di direttore e regista. Non l'autore direttamente, che sarà comunque ricordato in più occasioni e chiamato dai suoi personaggi. Così l'augurio di occuparsi dei propri personaggi rivolto a Fileno che aveva portato Pirandello a parlare in *Colloqui con i personaggi* si ripropone non più nel dialogo di Pirandello coi suoi personaggi, ma nel dialogo fra personaggi in cui è adombrato l'autore il 9 maggio 1921 al teatro Valle di Roma con la prima rappresentazione di *Sei personaggi in cerca d'autore*, che Pirandello dichiara nella prefazione del 1925 essergli introdotti dalla fantasia, com'era avvenuto nella novella *Personaggi* del 1906. In questo ventennio, dunque, Pirandello consolida il rapporto “fisico” coi personaggi che approda al rapporto “adombrato” coi suoi personaggi, in cui i “vivi personaggi” in *Sei personaggi in cerca d'autore* dichiarano di cercare un autore ma dichiarano anche di non averne bisogno.

La complessità del testo è inoltre data dallo sdoppiamento fra il gruppo di attori che deve recitare un testo di Pirandello e i “vivi personaggi” che vogliono una parte nello spettacolo. Riportiamo un punto *in Sei personaggi in cerca d'autore* in cui è evidente l'opposizione fra gli attori (anch'essi personaggi) e i personaggi (i “vivi personaggi”):

IL PADRE Ma se i personaggi siamo noi...

IL CAPOCOMICO E va bene: «i personaggi»; ma qua, caro signore, non recitano i personaggi. Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lì nel copione.

indicherà la buca del suggeritore

– quando c'è un copione!

IL PADRE Appunto! Poiché non c'è e lor signori hanno la fortuna d'averli qua vivi davanti, i personaggi...

IL CAPOCOMICO Oh bella! Vorrebbero far tutto da sé?

Recitare, presentarsi loro davanti al pubblico?

IL PADRE Eh già, per come siamo.

IL CAPOCOMICO Ah, le assicuro che offrirebbero un bellissimo spettacolo!

IL PRIMO ATTORE E che ci staremmo a fare nojaltri, qua, allora?

IL CAPOCOMICO Non si immagineranno mica di saper recitare, loro! Fanno ridere...

Gli attori, difatti, rideranno.¹⁶⁹

Pirandello come autore dallo spettacolo è richiamato più volte nella trilogia del teatro nel teatro e in posizione non trascurabile a chiusura di *Questa sera si recita a soggetto* del 1930 scritto a Berlino e rappresentato il 25 gennaio 1930 in Russia a Königsberg-Kaliningrad: l'attore (un personaggio che non si considera un “vivo personaggio” come invece il PADRE uscito da un copione) esprime la necessità della presenza dell'autore che ha scritto il testo, mentre il regista Hinkfuss in cui si adombra Pirandello chiude lo spettacolo affermando la necessaria assenza dell'autore del testo:

IL PRIMO ATTORE Ci vuole l'autore!

IL DOTTOR HINKFUSS No, l'autore no! Parti scritte, sì, se mai, perché riabbiano vita da noi, per un momento, e...

rivolto al pubblico

senza più le impertinenze di questa sera, che il pubblico ci vorrà perdonare

Inchino.

*TELA*¹⁷⁰

¹⁶⁹ Pirandello, *Maschere, Sei personaggi*, D'Amico, vol. II, pp. 710-711.

Le ultime battute richiamano così l'assenza dell'autore Pirandello nella richiesta del personaggio smentita dal regista (altro personaggio) della sua presenza, in un complesso adombrarsi di voci che porta sostanzialmente lo stesso Pirandello a volersi escludere, mentre di contro le prime battute di apertura di *Sei personaggi in cerca d'autore* sono pronunciate dal direttore di scena sotto al quale è adombrato l'autore Pirandello, che apre con le "sue" parole lo spettacolo: un inizio (*Sei personaggi*) e una fine (*Questa sera.*) che dichiarano la presenza adombrata dell'autore (Direttore di scena) e l'assenza del vero autore dichiarata proprio dal personaggio (Dottor Hinkfuss) in cui è adombrato l'autore (Pirandello). Riportiamo le prime battute di *Sei personaggi in cerca d'autore*:

IL DIRETTORE DI SCENA Oh! Che fai?

IL MACCHINISTA Che faccio? Inchiodo,

IL DIRETTORE DI SCENA A quest'ora?

Guarderà l'orologio

Sono già le dieci e mezzo. A momenti sarà qui il Direttore per la prova.

IL MACCHINISTA Ma dico, dovrò avere anch'io il mio tempo per lavorare!

IL DIRETTORE DI SCENA L'avrai, ma non ora.

IL DIRETTORE DI SCENA Quando non sarà più l'ora della prova. Su, su, portati via tutto, e lasciami disporre la scena per il secondo atto del *Giuoco delle parti*.¹⁷¹

Le questioni potrebbero essere molte altre. Basti qui aver tentato di delineare i graduali passaggi fra la nascita mentale e fisica dei "vivi personaggi" in cerca d'autore e la finale smentita della presenza dell'autore formulata invero da un personaggio (il regista Dottor Hinkfuss) che, credendosi un autore reale dello spettacolo scritto dal "reale" autore, dichiara ai personaggi la necessaria assenza dell'autore che è adombrato nel suo ruolo. Così in *Questa sera si recita a soggetto* il regista sembra imporre una sorta di finale autonomia dei personaggi dal loro autore Pirandello. Tuttavia, nell'ottica del rapporto di Pirandello coi personaggi e come si vedrà, di altri autori, senza un autore a scriverne la storia, i personaggi non possono rivendicare alcuna autonomia rispetto al loro testo.¹⁷²

¹⁷⁰ Pirandello, *Maschere, Questa sera si recita a soggetto*, D'Amico, vol. IV, p. 396.

¹⁷¹ Pirandello, *Maschere, Sei personaggi*, D'Amico, vol. II, pp. 671-672.

¹⁷² La necessità del personaggio di dover essere necessariamente scritto da un autore è affrontata nei libri di Fforde in cui si discutono i passaggi che costituiscono la nascita dei personaggi dagli stadi iniziali (sorta di corpi vuoti e amorfi) a quelli finali (personaggi accolti da un autore in una trama). Sono inoltre discussi vari tentativi di normare l'entrata e l'uscita di autore e di personaggi e altre connesse questioni. Vedi *Una giuda al rapporto con i personaggi dentro e fuori rispetto ai libri*, p. 155.

4.1.3 I personaggi che suggeriscono la trama di un altro libro e quelli che per primi vanno in udienza al loro autore su modello di Pirandello: Kržižanovskij, Bontempelli

Fra gli esordi poco noti del contatto fra autore e personaggi si può fare un breve accenno a *Il segnalibro*, un interessante racconto del russo Kržižanovskij del 1923¹⁷³ in cui l'autore affida la narrazione a un personaggio (uno scrittore) che a un certo punto dice ad un altro (Cacciatore di soggetti) di aver letto il romanzo *Bunk* di Woodward del 1923. Il Cacciatore di soggetti spiega al primo personaggio come modificherebbe *Bunk*, col personaggio che potrebbe arrivare anche ad uccidere l'autore reale Woodward:

Schema della fabula: uno scrittore, lavorando a un romanzo, scopre la sparizione di un personaggio. Gli è scivolato da sotto la penna, ecco. Il lavoro si ferma. Casualmente, un giorno, sbirciando in un libro di letteratura, lo stupefatto scrittore va a sbattere il naso contro al suo personaggio. Quello è già quasi fuori dalla porta, ma lo scrittore – pare sia andata così – lo prende per la spalla e il gomito – ecco, così – e: “Sentite, detto fra noi, voi mica siete un uomo, siete... Infine decidono entrambi di non danneggiarsi a vicenda in futuro e di dedicarsi completamente alla loro causa comune: il romanzo. L'autore presenta il personaggio a un altro dei personaggi, essenziale per lo sviluppo dell'intrigo. Questi, a sua volta, lo presenta a una donna affascinante di cui il personaggio s'innamora cotto e stracotto.

E i capitoli successivi della storia d'amore, che viene componendosi all'interno della storia, cominciano subito a divergere e deviare, come le righe di un foglio sfuggito al morsetto della macchina da scrivere.

L'autore, non ricevendo materiale dal personaggio totalmente assorbito dall'amore, pretende la separazione dalla donna. Il personaggio tergiversa, prende tempo. L'autore infine, fuori di sé, esige (la conversazione si svolge per telefono) una completa sottomissione alla penna, minacciando che nel caso in cui... ma il personaggio si limita ad appendere la cornetta. Fine.

Nell'arco di una decina di secondi il cacciatore di soggetti, con un sorriso biricchino, quasi infantile, ci squadra tutti. Poi una ruga gli attraversò la fronte e la barbetta gli si impigliò fra le dita. – No, fine no; è una soluzione sbagliata.

Non fa centro. Io lo avrei... Hmm... un attimo, un attimo. Ecco, sí: nessuna telefonata, un faccia a faccia. L'autore esige – il personaggio si rifiuta. Una parola tira l'altra: una sfida. Si picchiano. Il personaggio uccide l'autore. Sí, sí, proprio così. Allora lei, quella a cui inutilmente cercava di arrivare lo pseudo uomo, sapendo che il duello era avvenuto per causa sua va da lui *spontaneamente*. Ma adesso l'uomo-personaggio non può né amare né non amare, non può fare nulla in generale: senza l'autore lui non è niente, uno zero. Punctum. Una fine così – mi sembra – sarebbe più indicata. Sebbene...¹⁷⁴

¹⁷³ Sigmund Kržižanovskij, *Knižnaja Zakladka*, 1923. Ed ita *Il segnalibro*, a c. di Alessandro Niero, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995. Corsivo nel testo.

¹⁷⁴ Kržižanovskij, *Il segnalibro*, Niero, pp. 23-24. Neri precisa l'influenza per Kržižanovskij del drammaturgo Lev Lunc senza far cenno ai coevi personaggi di Pirandello: «*Il Segnalibro* pare una replica diretta a Lunc. Il protagonista, uno strano “cacciatore di soggetti”, accenna proprio allo stato di carenza di soggetti in cui versano le letterature sovietiche. Ma lui personalmente dai soggetti è assillato». p. 123.

La discussione sulla modalità in cui risulta preferibile dare la morte al personaggio (iniziata nel dialogo tra Pirandello e Fileno) si presenta come ipotesi all'interno di una discussione fra personaggi che immaginano il comportamento nella storia di alcuni personaggi di un altro libro, nell'eventualità finanche di uccidere l'autore di quel libro. La ricchezza del testo uscito due anni dopo *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1921, (a sua volta anticipato dalle due novelle di Pirandello del 1911-15) rientra, col testo di Bontempelli (1920), fra i primi esempi del contatto dell'autore coi "vivi personaggi". A differenziare Kržičanovskij da Pirandello è così l'assenza, nel primo, dell'autore che affida ai soli personaggi la discussione su come i personaggi di un altro libro potrebbero rapportarsi col loro autore, mentre, nel secondo, l'affermarsi di una graduale presenza dell'autore coi personaggi intrapresa con un'iniziale immaterialità (nella mente) per giungere ad una fisicità ("vivi personaggi"), poi abbandonata per adombrarsi nei personaggi che dirigono i personaggi a teatro. Kržičanovskij non è dunque presente in nessun livello della storia, mentre Pirandello nelle novelle è raggiunto dai personaggi. A dichiarare invece chiaramente l'esistenza di un dentro e di un fuori rispetto alla centralità del racconto, non espressa da Pirandello e da Kržičanovskij, è Iovelli «*io sono piú importante di te, qui dentro*», un personaggio dei romanzi di Bontempelli che rivela all'autore, inoltre, con assoluta novità, di essere lui da personaggio:¹⁷⁵

– Ma tu che diritto hai – gli gridai io – di parlarmi con quel tono, qui dentro?

– Perché io sono il personaggio e tu l'autore, perché io sono piú importante di te, qui dentro.

Gli detti la risposta che si dà quando si capisce d'aver torto:

– Io faccio il comodo mio.

– Ma anch'io – rimbeccò lui alzando sempre piú forte la voce sopra il frastuono ricominciato degli altri

– e tutti noi; e quando piú ci avete fatti vivi, tanto piú vogliamo fare il nostro comodo infischciandoci di voi e delle vostre impalcature. Guardai là.

Infatti se n'infischciavano tutti, parlavano, bevevano, gesticolavano, mi mettevano a soqquadro la stanza; e non so come sarebbe andata a finire, con tutti quegli uomini e tutte quelle donne, se l'altro non avesse ripreso:

– E c'è qualcuno, cui tu non pensi, che il suo comodo lo fa da un pezzo e tu non te lo sogni neppure.

Vieni, vieni con me.

– Dove?

– Fuori.¹⁷⁶

¹⁷⁵ «L'altro io mi rispose: – Tu sei tu, come tu: tu uomo vivo, scrittore di romanzi eccetera. Io sono tu come personaggio dei romanzi stessi. Ci sono gli altri, non potevo mancare io». In Bontempelli, *La vita intensa*, p. 155. Non sono noti altri casi di un personaggio che dice all'autore di essere lui da personaggio.

¹⁷⁶ Ivi, p. 160. Bontempelli e Iovelli osservano la realtà da una finestra dell'appartamento dell'autore.

4.1.4 Il personaggio che parla col lettore e l'autore che parla al lettore: Calvino, Sterne

Se Pirandello rappresenta un punto ineludibile nella ricerca del contatto dell'autore coi personaggi e viceversa, altrettanto si può affermare per Sterne (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* del 1767) e per Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* del 1979).¹⁷⁷ Si deve tuttavia precisare che nelle *Opinioni* è perlopiù il personaggio dell'autore Tristram Shandy a rivolgersi ad un lettore interno (una signora) con cui Tristram ha diversi scambi di battute sulla trama del libro, mentre Sterne si rivolgerebbe solo alla critica (ai lettori esterni) riferendo forse le eventuali domande.¹⁷⁸ In *Se una notte*, invece, è Calvino a rivolgersi ai lettori interni e ai lettori esterni, senza il ricorso, al pari di Sterne, di alcun dialogo fra autore reale e lettore interno ed esterno: una coppia di lettori interni interrompe più volte la lettura di alcuni libri a causa di errori tipografici sempre diversi fino a quando il Lettore (parimenti interno ed esterno) si scopre protagonista della storia sulla lettura dei diversi libri che sta finendo di leggere:

Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele. Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: – Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere?

E tu: – Ancora un momento. *Sto per finire Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.¹⁷⁹

Calvino non ha dunque un dialogo con i due lettori interni al libro, né con quelli esterni, che si scoprono essere i lettori interni ai quali si rivolge sin dalle prime righe del libro:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'infinito. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, T. Becket and P. A. Dehondt, London, 1760. Ed. ita *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, trad. Giuliana Aldi Pompili, Milano, Rizzoli, 1958. Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁷⁸ Ne *Le Opinioni* il personaggio dell'autore Tristram si rivolge al lettore interno, che gli risponde. È dunque la risposta del lettore esterno (ovviamente nel testo) a rappresentare un'assoluta novità rispetto alla consuetudine dell'autore di rivolgere domande che non ottengono alcuna risposta. Allo stesso modo Diderot, ispirandosi a Sterne, non ha un dialogo coi lettori, perché rivolge loro solo delle domande. Per approfondire Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maitre*, Paris, Chez Buisson, 1797. Ed. ita *Jacques il fatalista e il suo padrone*, trad. Glauco Natoli, Torino, Einaudi, 1992.

¹⁷⁹ Questo è il momento in cui si verifica l'unico collegamento fra il livello della storia dei personaggi che leggono la storia dei lettori interno che stanno leggendo a quello del lettore esterno che legge di loro.

¹⁸⁰ Calvino, *Se una notte d'inverno*, p. 260 e p. 3. Questo stesso procedimento è adottato da Emily Brönte, *Jane Eyre* (1847), p. 519: «Ma credi, lettore, che temessi la sua ferocia? Se così fosse, mi conosci poco».

Sterne, al pari di Calvino, ma anche di Diderot, non dialoga col lettore esterno, mentre il personaggio Tristram ha un “vero” scambio di battute col lettore interno (una signora). Così le *Opinioni* si presentano come un racconto di Sterne narrato in prima persona dal personaggio Tristram, che in quanto personaggio dell’autore offre chiarimenti alla sua narrazione, come li offre Sterne come autore reale: Tristram dialoga con una lettrice interna (signora) che sta leggendo la sua storia, mentre Sterne si rivolge ad un lettore esterno (signore-critica).¹⁸¹ Riportiamo un chiarimento di Tristram per il lettore esterno (cercare di convincerlo che non è sposato con Jenny perché si rivolge a lei con affetto) che è messo in dubbio da una battuta sarcastica del lettore interno (signora):

LIBRO I, CAPITOLO DICOTTESIMO

Prima che io finisca il capitolo, voglio tranquillizzare il lettore con una avvertenza: non deve assolutamente credere, per una parola o due che mi sono lasciato sfuggire nel contesto del discorso, *che io sia ammogliato*. Riconosco che il tenero appello di *mia cara, carissima Jenny* unito a molti altri indizi di scienza matrimoniale possano avere abbastanza ingannato un giudice ingenuo, spingendolo a una conclusione errata su di me.

Tutto quello di cui vi prego, signora, è di essere veramente imparziale in questo caso; dovrete quindi interessarvi della cosa, come se riguardasse voi stessa, non condannandomi anticipatamente o comunque non formulando giudizi su di me sino a che non abbiate nelle mani testimonianze più convincenti di quelle che fino a ora vi ho fornito. Non state a pensare adesso che io sia così vanesio e irragionevole, signora, da desiderare che, come logica conseguenza, voi abbiate a pensare, visto che la *mia cara, carissima Jenny* non è mia moglie, che sia la mia amante; no! sarebbe un adularmi, giudicare il mio temperamento capace di queste cose! non datemi una fama da libertino che forse non mi si addice! Quello contro cui sto lottando è invece la totale impossibilità di riuscire in pochi volumi a fare conoscere a voi, come anche allo spirito più perspicace di questa terra, di cosa realmente si tratti.

Non è improbabile che la *mia cara, carissima Jenny*, per quanto tenero sia l’appellativo, possa essere mia figlia, considerando che io nacqui nel 1718. Né vi sarebbe niente di strano o di stravagante nel supporre che *la mia cara, carissima Jenny* possa essere una mia amica.

– Amica?

– Amica. Sicuro, signora! Può esistere benissimo un’amicizia fra i due sessi e può resistere, ve lo assicuro, anche senza...

– Ohibò, signor Shandy!

È dunque la risposta del lettore a rappresentare una novità, anche se questa non avviene fra il livello della storia (personaggi) e chi scrive la storia (autore) ma sullo stesso livello della storia dei personaggi.

¹⁸¹ Solo in un caso Sterne si rivolge a entrambi: «Vi sono mille decisioni, signore, nella chiesa e nella politica come pure nei problemi d’ordine privato, signora [...] Nel numero di questa era la decisione di mio padre di farmi indossare i pantaloni [...] Vi spiegherò nel prossimo capitolo [...] e in quello successivo, signora». In Sterne, *Vita e opinioni*, p. 435.

–...senza che vi sia altro, signora, all’infuori di quel delizioso, tenero sentimento che sempre si accompagna all’amicizia, dove vi sia una differenza di sesso.

Vorrei invitarvi a studiare la parte pura e sentimentale dei migliori romanzi francesi; vi strabilerà il vedere con quale varietà di caste espressioni questo sentimento, che ho l’onore di portare alla ribalta, si ammanti.¹⁸²

Tristram successivamente dichiara alla signora che oltre alla sua presenza come lettrice, vi è anche quella, a sua insaputa, dei lettori (esterni) che leggono anche della signora. In seguito Tristram accusa la signora di non essersi soffermata a dovere sulla lettura di un punto ne *Le Opinioni*, invitandola a rileggersi le pagine. Emerge così la presenza oltre al lettore interno (signora) che legge la storia, di quella dei lettori esterni che leggono *Le Opinioni*, compresa quindi la storia della signora che dialoga con Tristram. Quest’ultimo è così a conoscenza della mancata attenzione nella lettura del punto della signora, come sa, ancor prima della sua risposta, che l’ha riletto. Ma non può dirsi certo della comprensione e dell’eventuale rilettura da parte dei lettori esterni di questo punto.

LIBRO I, CAPITOLO VENTESIMO

– Come avete potuto, signora, essere così disattenta nel leggere il capitolo precedente? In esso scrissi che *mia madre non era cattolica*.

– Cattolica? Non mi avete detto una cosa simile signore!

– Signora! Lasciate che io vi ripeta ancora una volta, che ve lo dissi così chiaramente quanto possono permetterlo delle parole che vogliono esprimere un concetto per induzione.

– Allora, signore, devo aver saltato una pagina!

– No, signora, voi non avete tralasciato neppure una parola!

– Allora dormivo, signore.

– Il mio orgoglio, signora, non può permettervi questa scappatoia.

– Allora, devo confessarlo, non so proprio cosa dirvi a tale proposito.

– È proprio questo, signora, il rimprovero che vi faccio! Anzi, per castigo, insisto perché voi torniate immediatamente indietro non appena sarete arrivata al prossimo punto fermo, e rileggete l’intero capitolo. Ho imposto questa penitenza alla signora, non per villania o crudeltà, ma per il migliore dei motivi; quindi non mi giustificherò con lei, allorché sarà di ritorno...

Ma ecco che arriva la mia bella signora.

– Avete riletto il capitolo, Signora, come desideravo che faceste? Ah, sì, l’avete riletto!

E ancora non avete notato quel brano che permette la conclusione di cui ho parlato più sopra?

– Non una parola ho trovato a questo proposito!

– Allora, signora, fatemi il santo piacere di far bene attenzione all’ultima riga, e solo a quella, del capitolo precedente, dove mi prendo la briga di dire: “se non fosse indispensabile che io nascessi prima di poter

¹⁸² Sterne, *Vita e opinioni*, p. 96. Corsivo nel testo.

essere battezzato”. Se mia madre fosse stata cattolica, non avrei potuto fare questa affermazione... Vorrei che almeno il lettore maschio non trascurasse i passi interessanti e curiosi o magari peregrini, come potrebbe essere questo in cui la lettrice si è lasciata prendere in fallo. Vorrei che ciò avesse il suo effetto e che tutta la brava gente (uomini e donne) dall’esempio della suddetta signora potesse trarre un insegnamento a ben leggere, riflettendo.¹⁸³

Tristram si rivolge questa volta direttamente alla signora (non al lettore esterno), per chiarirle un altro dubbio che secondo lui avrebbe avuto fraintendendo la lettura di un altro punto della sua storia, con la signora (la lettrice interna) che gli risponde ancora:

LIBRO I, CAPITOLO XXI

Voi subito immaginerete, signora, che mio zio avesse attinto ciò direttamente dalla sorgente; che avesse cioè trascorso gran parte del suo tempo in intimi colloqui col vostro sesso e che dalla completa conoscenza di voi e per lo spirito di emulazione che tali sublimi esempi rendono irresistibile, egli avesse finito con l’acquisire questa piacevole disposizione di spirito. Vorrei poterlo dire, ma all’infuori che con sua cognata, moglie di mio padre e madre mia, in tanti anni zio Tobia scambiò a malapena tre parole con il sesso debole! No, cara signora, egli acquisì codesta virtù per un colpo!

– Un colpo?

– Sì signora, lo si deve attribuire a un colpo di una pietra, che staccatasi, per una raffica di cannone, dal parapetto della trincea all’assedio di Namur, colpì in pieno all’inguine lo zio Tobia.

– Come mai, signor Shandy, un tal colpo produsse l’effetto di cui parlavamo prima?

– Ah, signora, la vicenda è lunga e interessante; ma si dovrebbe forzare un po’ troppo il corso naturale della mia storia, per dare una risposta esauriente a questo proposito.¹⁸⁴

Fino a questo punto ne *Le Opinioni* è chiaramente Tristram a rivolgersi ai lettori esterni e a parlare con la signora che rappresenta il lettore interno, mentre poco oltre Sterne sembra intervenire nel testo rivolgendosi ad un critico – intendendo, come per l’etichetta della lettrice, la categoria dei critici – del quale sembra riferire le eventuali domande.

Il critico, espressione del lettore “reale” esterno, formula una domanda nel testo che sembrerebbe riportata da Sterne e non detta dal critico (come la signora con Tristram). Questo sistema garantirebbe così la verosimiglianza nel testo, perché se le parole del critico (esterno) fossero “davvero” riferite da quest’ultimo, ciò metterebbe il critico (lettore esterno) sul piano della signora (lettrice interna) che parla con Tristram, ma il critico e Sterne sono persone “reali”, mentre Tristram e la signora sono dei personaggi:

¹⁸³ Sterne, *Vita e opinioni*, p. 103. Corsivo nel testo.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 113-114.

LIBRO II, CAPITOLO I

– Come, in nome di Dio, vostro zio Tobia che, a quanto pare, era un militare, e che ci avete descritto non certo come uno sciocco, poteva essere così stupido e avere un cervello così confuso e annebbiato?

– Se ci interessa, andate a vederlo di persona!

Così, signor critico, avrei potuto rispondervi, ma sdegno queste risposte.

[...] Perciò, ecco la mia risposta:

– Scusate, signore, tra i libri che vi è capitato di leggere, non vi siete mai imbattuti nel saggio di Locke sull'intelletto umano? Non rispondetemi affrettatamente, perché molti (io lo so) amano parlare di un libro anche se non l'hanno mai letto e molti magari l'hanno letto ma non l'hanno capito. Se vi trovate appunto in uno di questi due casi, poiché io scrivo anche per istruire, vi dirò in due parole di cosa tratta il libro in questione: è una storia.

– Una storia? Di chi? Di che cosa? Di dove? Di quando?

– È la storia, signore (e la raccomanderei, se fosse possibile, a tutto il mondo) di ciò che passa per la mente di un uomo. E se anche non sapete dire di più riguardo a questo libro, credetemi, farete ugualmente un'ottima figura in un circolo di metafisici. Ma questo sia detto tra parentesi...¹⁸⁵

Se questo intervento può dirsi attribuibile a Sterne, certamente attribuita a Sterne è la PREFAZIONE DELL'AUTORE in posizione inusuale tra XX e XXI capitolo del III libro¹⁸⁶ in cui Sterne dichiara di non voler formulare alcun giudizio sul suo libro. Riportiamo la PREFAZIONE:

LIBRO III, CAPITOLO XX

PREFAZIONE DELL'AUTORE

Non profferirò parola sul mio libro, eccovelo qui; nel pubblicarlo l'ho affidato al mondo e al mondo lascio la libertà di giudizio; deve presentarsi da sé. Tutto quel che posso dirvi è che, quando mi misi al tavolino, era mio fermo proponimento scrivere un buon libro e, fin dove il mio mediocre ingegno mi poteva sorreggere, un libro saggio e ponderato; preoccuparmi solo, cammin facendo, di gettarvi a piene mani il talento, l'estro e il buonsenso (poco o tanto che fossero) che Dio onnipotente, dispensatore di tali qualità, mi aveva donato con l'alito della vita. Così, Signorie Illustrissime, io ho scritto come piace a Dio.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Sterne, *Vita e opinioni*, p. 129.

¹⁸⁶ Si noti l'inusuale presenza di un chiarimento all'entrata di Delicado nel capitolo XVII del suo libro: «MAMOTRETO XVII Informazioni che inserisce l'Autore perché si capisca quello che verrà più avanti». In Delicado, Perugini, *Retrato*, traduzione, p. 90.

¹⁸⁷ Sterne, *Vita e opinioni*, p. 225.

Sterne, dopo aver inserito dieci pagine bianche – precisandone il giovamento anziché una probabile lacuna per la sua storia – spiega questo fatto e lascia la parola a Tristram:

Qui l'autore inserisce dieci pagine bianche.

LIBRO IV, CAPITOLO VENTICINQUESIMO

[Sterne] Non vi sbagliate affatto, signore! Qui manca un intero capitolo e nel libro vi è un vuoto di ben dieci pagine. Non pensate che il rilegatore sia uno scemo, un truffatore o un pazzo, per giustificare l'incompletezza del libro. Al contrario, il libro è più completo grazie alla mancanza di questo capitolo e lo dimostrerò alle Signorie Vostre Illustrissime nel modo seguente

[...] [Tristram] – Andremo in carrozza; – decise mio padre – È stato corretto lo stemma, Odadiah? Avrei raccontato meglio la mia storia, se avessi cominciato col dirvi che al tempo in cui lo stemma e le armi di mia madre furono aggiunte a quelle di mio padre.¹⁸⁸

Sterne ancora e non Tristram richiamerebbe infine l'attenzione del lettore esterno (la critica) riepilogando per loro i punti salienti esposti nella narrazione da Tristram:

LIBRO IV, CAPITOLO I

Fermiamoci un attimo soltanto, caro signore, al termine di questi cinque volumi (esaminiamoli: ... be'! meglio che niente...) guardiamo un poco alla landa che abbiamo attraversato.¹⁸⁹

Risulta dunque evidente la complessità dell'interazione fra autore-lettore-personaggio ne *Le Opinioni* ipotizzando il succedersi delle voci dell'autore reale Sterne e del personaggio dell'autore Tristram (l'adombrarsi di Sterne in Tristram non modifica il ruolo di entrambi) che si rivolgerebbero a due tipi distinti di lettori: il lettore interno (Tristram con la signora) e il lettore esterno (Sterne con la critica-signora). Entrambi i lettori (interno-esterno), è noto, sono presenti in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, in cui tutta la storia è narrata sui due lettori che stanno leggendo la loro storia. La figura del lettore acquista così per Calvino un'importanza centrale rispetto a quella marginale avuta ne *Le Opinioni* in cui solo alcuni punti della storia di Tristram sono sottoposti al giudizio del lettore interno, mentre altri sono esposti al lettore esterno.

¹⁸⁸ Sterne, *Vita e opinioni*, p. 327.

¹⁸⁹ Ivi, p. 412.

È lo stesso Calvino in prefazione a *Se una notte* – mentre Sterne lo farebbe al posto di Tristram ipotizzando domande della critica – a dichiarare la mancata comprensione della critica del nucleo della narrazione nella divisione tra i due lettori:

Il naturale destinatario e fruitore del «romanzesco è il «lettore medio che per questo ho voluto fosse il protagonista del *Viaggiatore*. Protagonista doppio, perché si scinde in un Lettore e in una Lettrice. Al primo non ho dato una caratterizzazione né dei gusti precisi: potrebb'essere un lettore occasionale ed eclettico. La seconda è una lettrice di vocazione, che sa spiegare le sue attese e i suoi rifiuti (formulati in termini il meno intellettualistici possibile, anche se – anzi, proprio perché – il linguaggio intellettuale va stringendo irrimediabilmente sul parlato quotidiano), sublimazione della «lettrice media» ma ben fiera del suo ruolo sociale di lettrice per passione disinteressata. È un ruolo sociale cui credo, e che è il presupposto del mio lavoro, non solo di questo libro.

[...] Io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei enunciare così: *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 d'una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo*. Questo nucleo narrativo di base l'ho dichiarato in fondo al mio libro, sotto forma di storia apocrifia delle *Mille e una notte*, ma mi pare che nessun critico (per quanto molti abbiano sottolineato l'unità tematica del libro) l'abbia rilevata.¹⁹⁰

Calvino afferma così nel romanzo il ruolo del lettore come protagonista e non come “semplice” giudice (interno per Sterne tramite il dialogo tra la Tristram e la signora) dando l'avvio a un diverso sentire del lettore che da personaggio di una storia narrata diventerà in alcuni romanzi seguenti un lettore capace di entrare nelle trame dei libri che legge (*La storia infinita* di Ende) o sarà capace di far uscire-entrare personaggi ripetuto ai libri (*Il caso Kugelmass* di Allen, *Il mondo d'Inchiostro* di Funke, *Fforde*, *Jane Eyre*...). Il lettore, chiamato ad offrire giudizi all'interno del libro (Sterne), che si accorge di essere il protagonista della storia (Calvino con la duplicità del lettore interno-esterno), sarà capace, con varie modalità, come la lettura del libro, di entrare nel libro e di vivere “fisicamente” la sua trama, potendola addirittura modificare dall'interno e dall'esterno. Si può così constatare come l'assenza di un “vero” dialogo fra il lettore esterno e l'autore sia ad oggi una sorta di barriera del testo, forse l'unica infrangibile (lettore reale e personaggio reale hanno un dialogo su Facebook in *Chirù* di Murgia). È dunque ormai accettata dai lettori l'entrata e l'uscita di autori, personaggi, lettori rispetto ai libri, ma resta “ancora” assente la possibilità che il lettore esterno, cui l'autore ha da sempre rivolto domande, inizi “davvero” a rispondergli nei libri con un “vero dialogo”.

¹⁹⁰ Calvino, *Se una notte*, p. IX e p. XI. Corsivo nel testo.

4.2 *Le motivazioni e le tipologie del contatto*

Le motivazioni che portano un autore ad entrare nel libro per parlare coi suoi personaggi sono tendenzialmente diverse da quelle che spingono un personaggio ad uscire dal libro: l'autore è spesso motivato a cercare il contatto per la curiosità di sapere come pensa e agisce il suo personaggio mentre quest'ultimo è spesso motivato ad uscire dal testo perché non si riconosce nel ruolo e nella trama che l'autore ha scritto per lui nel libro. È tuttavia infruttuoso cercare di definire una linea seguita da tutti gli autori in entrata nel libro e da tutti i personaggi in uscita dal libro, risultando piuttosto preferibile chiarire una prima grande divisione fra l'autore e il personaggio che “fisicamente” entrano ed escono rispetto al loro libro mettendosi in contatto o meno con l'autore (Delicado, Pirandello, Bontempelli) e il contatto “di sole parole” che avviene fra livelli diversi della storia nell'utilizzo dell'autore e dei personaggi del telefono o della corrispondenza.

4.2.1 *Il personaggio chiama il suo autore per telefono: Auster e Camilleri*

Il caso di un personaggio che dall'interno del libro cerca di mettersi in contatto con l'autore al suo esterno, ma che chiama un personaggio all'interno del libro, si verifica quando il personaggio Paul Quinn riceve una telefonata¹⁹¹ da un altro personaggio (Peter) che crede lui sia l'autore reale Paul Auster, che Paul Quinn finge di essere. Peter chiede così protezione da un assassinio scritto per lui dall'autore Paul Auster:

– Pronto? – disse la voce.

– Chi parla? – domandò Quinn.

– Pronto? – ripeté la voce.

– Io la sento, – disse Quinn. – Chi è?

– Parlo con Paul Auster? – chiese la voce. – Vorrei parlare con il signor Paul Auster.¹⁹²

¹⁹¹ Il primo utilizzo del telefono risale ad un racconto del 1923 di Kržižanovskij, Nieveo, p. 24: «[Un personaggio ipotizza ad un altro la riscrittura della trama di un altro libro] L'autore, non ricevendo materiale dal personaggio totalmente assorbito dall'amore, pretende la separazione dalla donna. Il personaggio tergiversa, prende tempo. L'autore infine, fuori di sé, esige (la conversazione si svolge per telefono) una completa sottomissione alla penna, minacciando che nel caso in cui... ma il personaggio si limita ad appendere la cornetta. Fine». Questa chiusura perentoria è utilizzata da molti autori seguenti.

¹⁹² Paul Auster, *The New York Trilogy, City of Glass, Ghosts, The locked Room*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1986. Ed. ita *Trilogia di New York, Città di vetro, Fantasma, La stanza chiusa*, trad. Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 1996, p. 9. Un altro caso di chiamata dall'interno di un libro verso l'esterno, che non ha per destinatario l'autore ma un altro personaggio è presente nei libri di Fforde. Vedi *La biblioteca di tutti i libri scritti e di quelli che si stanno scrivendo: l'apprendistato per interagire coi personaggi nei libri e il tribunale a loro tutela*, p. 146.

Un altro personaggio che dall'interno del libro contatta il suo autore all'esterno, qui riuscendovi, è Montalbano che non contento del finale della storia chiama il suo autore Camilleri, decidendo di far finire la storia chiudendo la telefonata (come Kržižanovskij):

Ripose la pistola nel cassetto, mise una mano in sacchetta, tirò fora il portafoglio; sì, una scheda telefonica c'era. Venendo, aveva notato a un centinaio di metri di distanza una cabina. Lasciata l'auto dove si trovava, la raggiunse a piedi, dopo essersi addumato una sigaretta. Miracolosamente, il telefono funzionava. Inserì la scheda, compose un numero. Il sissantino che, nella nottata romana, stava battendo a macchina, si susì di scatto, andò al telefono preoccupato. Chi poteva essere a quell'ora?

«Pronto! Chi è?»

«Montalbano sono. Che fai?»

«Non lo sai che faccio? Sto scrivendo il racconto di cui tu sei protagonista. Sono arrivato al punto in cui tu sei dintra la macchina e hai messo il colpo in canna. Da dove telefoni?»

«Da una cabina».

«E come ci sei arrivato?»

«Non t'interessa».

«Perché mi hai telefonato?»

«Perché non mi piace questo racconto. Non voglio entrarci, non è cosa mia. La storia poi degli occhi fritti e del polpaccio in umido è assolutamente ridicola, una vera e propria stronzata, scusa se te lo dico».

«Salvo, sono d'accordo con te».

«E allora perché la scrivi?»

«Figlio mio, cerca di capirmi. Certuni scrivono che io sono un buonista, uno che conta storie mielate e rassicuranti; certaltri dicono invece che il successo che ho grazie a te non mi ha fatto bene, che sono diventato ripetitivo con l'occhio solo ai diritti d'autore... Sostengono che sono uno scrittore facile, macari se poi s'addannano a capire come scrivo. Sto cercando di aggiornarmi, Salvo. Tanticchia di sangue sulla carta non fa male a nessuno. Che fai, vuoi metterti a sottillizzare? E poi, lo domando a tia che sei veramente un buongustaio: l'hai mai provato un piatto d'occhi umani fritti, macari con un soffritto di cipolla?»

«Non fare lo spiritoso. Stammi a sentire, ti dico una cosa che non ti ripeterò più. Per me, Salvo Montalbano, una storia così non è cosa. Padronissimo tu di scriverne altre, ma allora t'inventi un altro protagonista. Sono stato chiaro?»

«Chiarissimo. Ma intanto questa storia come la finisco?»

«Così» disse il commissario.

E riattaccò.¹⁹³

¹⁹³ Andrea Camilleri, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 136-137.

Montalbano, è evidente, prosegue la ribellione iniziata da Fileno in *La tragedia d'un personaggio* di Pirandello e continuata da Augusto Perez in *Niebla* di Unamuno,¹⁹⁴ stabilendo un contatto “di voci” (non “fisico” come Pirandello e Unamuno) con l'autore per chiedergli la modifica della sua trama, che porta solitamente ad opposte soluzioni: l'autore concede il cambio trama o il personaggio cambia da sé la trama, oppure l'autore convince il personaggio di accettare la trama. Con Camilleri si assiste alla decisione del personaggio, mentre con Coen si assiste alla decisione dell'autore di far finire la storia in un incontro nei suoi pensieri narrato dal personaggio che descrive l'arrivo dell'autore:

«Devo andare adesso, capisci. Ho un aereo da prendere».

Lo scrittore si alzò e mi sbarrò la strada.

«Non credo che tu capisca, Max. Tu non vai da nessuna parte».

In quella, arrivò la moglie dello scrittore e gli disse due parole.

«Potresti andar giù a far uscire le ragazze dalla piscina? Papà ha l'aria un po' stanca, e penso che dovremmo tornare a casa».

«Sì, tra un minuto», rispose lui con impazienza.

«Cos'è, stai parlando di nuovo con i tuoi amici immaginari?» disse lei, con una punta di scherno, e tornò verso la piscina, a risolvere il problema da sola.

Lui ricominciò a parlarmi.

«Come ho detto, Max, mi spiace, ma tu non vai da nessuna parte».

«Ma io devo prendere quell'aereo», dissi, con voce ormai tremante.

«Devo essere a Londra domani. La sera ho una cena con Clive. E poi mio papà tornerà a vivere a Lichfield e via dicendo. Dovevamo fare qualcosa per la lapide della mamma».

«Ma la storia è finita, Max», disse lui.

Lo guardai negli occhi e non mi parvero più gentili. Era come guardare negli occhi un serial killer.

«Non può essere finita», protestai. «Io non so ancora come finisce».

«Be', è facile», disse lo scrittore. «Posso dirtelo io come finisce».

Mi fece un ultimo sorriso – un sorriso di scuse ma allo stesso tempo spietato – e schioccò le dita.

«Così».¹⁹⁵

¹⁹⁴ Il personaggio Augusto Perez ricompare nella postfazione del romanzo di Gianfranco Pecchinenda *Essere Ricardo Montero* ringraziando l'autore della possibilità di rivolgersi al suo autore Unamuno, p. 93: «Vorrei però comunque ringraziare il suo autore [Pecchinenda] per avermi concesso, con suo cordiale invito, l'opportunità, dopo oltre un secolo, di potermi esprimere e dunque di poter rivolgere alcune parole al mio, di autore, [Unamuno] dal quale ritengo all'epoca di aver ricevuto un trattamento non all'altezza di un personaggio del mio rango e al quale vorrei dire, dopo tanti anni, che adesso io e lui siamo finalmente diventati esattamente uguali [...] Ma – mi dica, adesso – perché mai mi ha odiato tanto da costringermi a darmi la morte dopo avermi dato la vita? Era forse invidioso? Avrebbe voluto essere al mio posto?...».

¹⁹⁵ Jonathan Coen, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, London, Penguin Books, 2010. Ed ita *I terribili segreti di Maxwell Sim*, trad. Delfina Vezzoli, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 362-363. Si noti la comune chiusura del romanzo di Coen e di Camilleri. Allo stesso modo, prima di loro due chiude un'ipotetica conversazione dell'autore col suo personaggio un personaggio di un racconto di Kržižanovskij.

4.2.2 *Il personaggio in corrispondenza col suo autore: Mo Yan, Dowlatov*

Un caso di un personaggio che dall'interno del libro scrive al suo autore iniziando una corrispondenza nell'invio di racconti che incidono sulla trama in via di scrittura dell'autore è rappresentato dal romanzo *Il paese dell'Alcol* di Mo Yan, in cui l'autore, accogliendo l'invito di Li Yidou (il personaggio), si reca "fisicamente" nella città in cui è ambientata la storia che lui come autore sta raccontando del suo personaggio, diventando il personaggio di se stesso che è riconosciuto per il suo ruolo di autore. L'incontro fra Mo Yan e Li Yidou non comporta alcuna sorpresa dell'uno e dell'altro, con Mo Yan che passa dall'essere un narratore extradiegetico onnisciente che narra le vicende dei personaggi in terza persona, a narrare anche di se stesso allo stesso modo. La differenza fra Mo Yan autore e Mo Yan personaggio è spiegata dallo stesso autore che riconosce l'influenza nella trama dello scambio epistolare col suo personaggio:

Nell'agio tutto relativo di un vagone letto di seconda classe, lo scrittore Mo Yan se ne sta steso nella cuccetta di mezzo, senza nessuna voglia di dormire. È grassoccio, ha i capelli radi, gli occhi piccoli e la bocca storta. Calata la notte, le plafoniere del soffitto sono state spente e rimangono solo le lucette gialle del pavimento. So che ci sono molte similitudini tra me e il personaggio di Mo Yan, ma ci sono anche molte contraddizioni: io sono un paguro bernardo e lui la conchiglia che lo contiene. Mo Yan è il cappello a cono che porto per proteggermi dalle intemperie, una cuccia di cane per ripararmi dal vento gelido, una maschera che indosso per sedurre le ragazze di buona famiglia. Talvolta lo sento come un peso ingombrante, ma non riesco a liberarmene, così come il paguro non riesce a liberarsi del suo carapace. Ci riesco a volte per breve tempo, soprattutto di notte. Lo vedo riempire la cuccetta centrale, con la grossa testa affondata nel cuscino, e muoversi continuamente in cerca di una posizione più comoda. I lunghi anni passati a scrivere gli hanno causato problemi di artrosi cervicale e soffre o si blocca quando deve girare la testa. Devo confessarvi che Mo Yan a volte mi dà veramente fastidio. Adesso nella sua testa si affastellano tante storie strane: scimmie che fabbricano liquore e cercano di acchiappare la luna, un ispettore che si batte con un nano, rondini che sputano saliva per fabbricare nidi, un nano che balla sul ventre di una bella donna, un dottorando che intreccia una relazione con la suocera, un bambino brasato su un vassioio; e diritti d'autore, viaggi all'estero, insulti... Come possono tutte queste cose accumularsi e confondersi nella mente di un solo uomo? E quale piacere ne ricava?

[...] Devo ammettere che le serie dei racconti che mi ha inviato [Li Yidou] ha finito per modificare profondamente la struttura del mio romanzo.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Mo Yan, *The Republic of wine*, London, Hamish Hamilton, 1992. Ed. ita *Il paese dell'alcol*, Torino, Einaudi, 2015, p. 341 e p. 343.

Se con Mo Yan si assiste al caso di un personaggio che contatta l'autore avendo una corrispondenza che influenza la stesura del romanzo in terza persona, fino a quando l'autore diventa personaggio narrando anche di se stesso in terza persona, con Dovlatov in *Straniera* si assiste al caso di un autore che scrive al personaggio principale del suo racconto (Musja) dopo aver narrato in prima persona le vicende di un quartiere di New York abitato da emigrati russi negli anni '70, nel quale anche lui aveva vissuto. Ma diversamente da Li Yidou che conosce l'identità di autore di Mo Yan, nel libro di Dovlatov, né Musja, né altri personaggi, fanno cenno all'esistenza dell'autore Dovlatov. Non può quindi definirsi un "vero" contatto fra autore e personaggio come quelli sin qui discussi, ma resta un tentativo di contatto dell'autore in epilogo e non nella storia.¹⁹⁷ Si può infine ipotizzare che l'accusa di impotenza che Musja rivolge a Dovlatov sia più un tentativo dell'autore di far dire al suo personaggio che lui, come persona, non aveva potuto cambiare la condizione dei russi emigrati quando viveva nello stesso quartiere di Musja, potendo ora, da autore che ne scrive la storia, riportare soltanto la realtà dei fatti:

Lettera dell'autore in persona a Marija Tatarovič in luogo di epilogo

Musja!

Tu mi hai chiesto piuttosto spesso se per caso ero impotente! Purtroppo per ora no. Se invece così fosse, questo fatto, come minimo, merita d'essere chiarito. Lascia che ti dica che la mia impotenza si chiama Elena, Nika, mamma. Insomma è chiaro. Sì, io sono impegnato. Ma la cosa più seria è che io amo i miei ceppi, i miei vincoli, le mie catene, il mio giogo, le mie briglie, le speronate. Con tutta l'anima...

Tu sei il personaggio, io l'autore. Tu sei una mia bizzarria. Tutto ciò che tu provi sono io a metterlo in parole. Tutto ciò che è accaduto, io l'ho vissuto con te. Io sono un autore vendicativo, avvilito, inetto, cattivo, tutto quello che vuoi. Quelli che ho conosciuto vivono in me. Essi sono la mia nevrastenia, la mia rabbia, il mio amor proprio, la mia indolenza. Eccetera. E la guerra più sanguinosa è la battaglia dei fantasmi. Io sono l'autore, voi i miei personaggi. E se foste stati vivi, non vi avrei amato così tanto.

Ci credi, io a volte grido persino:

«Oh Signore! Che onore! Che grazia immeritata: io conosco l'alfabeto russo!»

In poche parole, siamo pari. Che Dio vi mandi fortuna! Eccetera.

E se Dio non c'è, Musja, ci toccherà agire da soli.

E qui mettiamo punto. Punto.¹⁹⁸

¹⁹⁷ L'epilogo è invece inteso come unico luogo d'incontro fra autore e personaggio nel quarto libro di Gray in cui l'autore incontra Lanark, il suo personaggio, quattro capitoli prima della fine della storia: «[Lanark] «pensavo che gli epiloghi venissero dopo la fine». [Gray] «Di solito, ma il mio è troppo importante per finire lì». In Gray, *Lanark, Una vita in quattro libri*, p. 192.

¹⁹⁸ Sergej Dovlatov, *Inostranka*, New York, Russica Publishers, 1986. Ed. ita *Straniera*, trad. Laura Salmon, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 159-160. Dovlatov chiude come Kržižanovskij, Camilleri, Coen.

4.2.3 *L'autore che si giustifica diverso dal personaggio di se stesso: Cordella, King*

La questione dell'autore che si giustifica diverso dal personaggio di se stesso può dirsi più sentita dopo i "vivi personaggi", mentre la questione dell'autore che si giustifica di far parlare i personaggi inanimati coi quali parla nel testo può dirsi oggi meno sentita. Entrambe, comunque, sono anche compresenti.¹⁹⁹ Tuttavia va notato che dal '900 alla narrativa attuale (da Pirandello a Funke) l'autore è più portato a riflettere sulla definizione dei meccanismi del dialogo coi personaggi, rispetto a giustificare perché esso avvenga. Cordella e King, in quest'ottica, sono fra gli ultimi autori ad interrogarsi sulla migliore persona verbale (I o III) per narrare la loro – accettata – presenza nel testo fra i personaggi. Riportiamo le riflessioni di Cordella nel romanzo *Il Duca di Mantova*:

Rileggo l'episodio che ho appena rammentato e già mi sembra ridicolo. Ma il problema non è la scrittura, il problema è la realtà. La tartaruga dell'arte e la lepre della storia. La storia corre via troppo veloce? Non è proprio così. Per quanto riguarda la prima persona, non sto parlando di me-me, ma come è ovvio di un io-me, un io qualsiasi. Per tutto il resto, mi provocano disagio l'eccesso, l'emotività. Vado dall'amico Ennio per esporgli questo problema [...] Secondo Ennio converrebbe spostare il problema sul piano filosofico, abbandonare la contingenza, abbandonare la trita realtà televisiva, il racconto di tutti i giorni. [...] Ma se sul piano dell'analisi, o addirittura della comunicazione, dico io, si può tenere testa, o ci si può illudere che sia possibile, dove tutto si complica è sul piano espressivo, è qui che a mantenere un equilibrio, non in senso generale, ma in senso estetico, io non ce la faccio.²⁰⁰

Anche King, nel romanzo *La Torre Nera*, spiega, in postfazione, la differenza tra King autore e King personaggio, ma non discute del dialogo che ha da autore coi personaggi:

Qualche lettore si domanderà quanto «reale» sia lo Stephen King che compare in queste pagine. La risposta è «non molto», sebbene quello che Roland e Eddie incontrano a Bridgton (*La canzone di Susannah*) si avvicini molto allo Stephen King che ricordo di essere stato a quell'epoca. Quanto allo Stephen King che appare in quest'ultimo volume... be', mettiamola così: mia moglie mi ha gentilmente chiesto di evitare di dare ai fan della serie indicazioni troppo precise su dove viviamo o chi siamo in realtà. Ho deciso di accontentarla. Non perché volessi farlo – uno degli elementi che dà spirito a questa storia, secondo me, è nel modo in cui il mondo inventato si catapulta in quello reale – ma perché la vita di mia moglie è anche la mia e non è giusto che lei sia penalizzata perché mi ama o perché vive con me.²⁰¹

¹⁹⁹ Per la complessa e delicata questione della compresenza in Dante di entrambe queste giustificazioni Vedi *Richiamo dei generi dicendi nelle due egloghe responsive di Dante a Giovanni Del Virgilio*, p. 31.

²⁰⁰ Franco Cordella, *Il Duca di Mantova*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 29-30. Cordella è in questo romanzo un autore che parla coi personaggi perché sottopone ad Ennio (personaggio) il problema della persona verbale da utilizzare nella narrazione, rendendolo partecipe dell'esistenza della "sua" scrittura nel testo.

²⁰¹ Stephen King, *The Dark Tower VII*, Donald M. Grant, New Hampshire, 2004. Ed ita *La torre nera*, trad. Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 2004, p. 806. Corsivo nel testo.

4.2.4 L'utilizzo della terza persona per far proseguire la narrazione: Auster, Fforde

Adam Walker, un personaggio di *Invisibile* di Paul Auster, scrive a Jim, un altro personaggio, perché non riesce a continuare la stesura di un romanzo. In risposta Jim gli scrive che lui, avendo avuto lo stesso problema, aveva abbandonato la prima persona, (con la quale è narrata da Jim la prima parte del romanzo di Auster) per utilizzare la terza persona (con la quale è narrata da Adam la seconda del romanzo):

Per esempio, gli raccontai dei problemi da me incontrati lavorando a uno dei miei primi libri, anch'esso un memoir (più o meno) che avevo diviso in due parti. La Prima parte era scritta in prima persona, e quando cominciai la Seconda parte (che riguardava me stesso in un senso più diretto della prima), continuai a scrivere in prima persona: ma, sentendomi sempre più scontento dei risultati, alla fine mi interruppi. La sosta durò qualche mese (mesi difficili, mesi di angoscia), e poi una notte fui illuminato dalla soluzione. Capii di aver sbagliato l'approccio. Scrivendo di me in prima persona mi ero represso, mi ero fatto invisibile, mi ero reso impossibile scoprire ciò che stavo cercando. Occorreva che mi separassi da me stesso, facendo un passo indietro e scavando uno spazio fra me stesso e il mio tema (cioè me stesso), per cui tornai all'inizio della Seconda parte e cominciai a scriverla in terza persona. Io diventò Lui, e la distanza creata da questo piccolo spostamento mi permise di terminare il libro. Forse lui (Walker) era in difficoltà per lo stesso problema, osservai. Forse era troppo vicino al suo argomento. Forse la materia era troppo dolorosa e personale perché riuscisse a scriverne in prima persona con la dovuta obiettività. Che ne pensava? C'era il caso che una nuova modalità lo facesse ripartire?²⁰²

Marianne di *Ragione e Sentimento* spiega a un altro personaggio (T. Next dei libri di Fforde) la libertà che comporta la narrazione in terza persona rispetto alla prima:

«Non dovremmo stare attente a quello che diciamo?» riuscii a bisbigliare, guardandomi intorno circospetta.

«Bontà divina, no!» esclamò Marianne, con una deliziosa risata. «Il capitolo è terminato e, inoltre, questo romanzo è scritto in terza persona. Siamo liberi di fare quel che ci pare e piace, fino a domattina... quando si parte per il Devon. I prossimi due capitoli sono appesantiti da digressioni e commenti – e io non devo fare quasi nulla, e parlare ancora meno! Mi sembrate confusa, povera cara. Siete già stata dentro un libro, prima d'ora?»

«Sono entrata in *Jane Eyre*, una volta».

«Poverina, la cara dolce Jane! Non vorrei mai essere un personaggio che narra in prima persona! Devi stare sempre in guardia, sulle tue, circondata da gente che ti legge nei pensieri! Qui, invece, noi facciamo quello che ci viene ordinato ma pensiamo come ci pare. È molto meglio, credete a me».²⁰³

²⁰² Paul Auster, *Invisible*, New York, Henry Holt and Company, 2009. Ed. ita *Invisibile*, trad. Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 2009, p. 67. Questo passaggio è definito da Genette *devoicalizzazione*.

²⁰³ Fforde, *Persi in un buon libro*, pp. 289-290. Si approfondiscono i meccanismi che connettono la lettura di T. Next con le battute di Marianne in *La biblioteca di tutti i libri scritti e di quelli che si stanno scrivendo: l'apprendistato per interagire coi personaggi nei libri e il tribunale a loro tutela*, p. 151.

4.2.5 *L'accusa del personaggio all'autore per la trama e viceversa: O'Brien, Hubbard*

I “vivi personaggi” accusano spesso l'autore chiedendogli una modifica della trama, come l'autore accusa i suoi personaggi di non rispettare la trama e di volerla cambiare. Questa accusa può essere rivolta dai personaggi all'autore reale o al personaggio che i personaggi che credono essere l'autore reale. Oppure può essere rivolta dall'autore (reale, creduto) ai personaggi (che si credono personaggi o persone). Ricordiamo alcuni casi dell'uno e dell'altro. Augusto Perez accusa il suo autore reale Unamuno nel libro, in sonno, senza ottenere il cambio della trama, mentre Montalbano accusa il suo autore reale Camilleri per telefono ottenendo di far finire la scrittura della storia semplicemente riagganciando la cornetta. Queste accuse, che Augusto Perez e Montalbano rivolgono ai rispettivi autori reali, sono dichiarate anche in un processo a colui che i personaggi ritengono essere il loro “solo” autore reale: Dermott Trellis è un personaggio scritto da un personaggio (uno studente) a sua volta scritto dall'autore reale O' Brian. I personaggi del libro di Trellis escono dal libro per accusare Trellis, non lo studente (che lo scrive) o l'autore che scrive entrambi (O'Brien) che non è conosciuto affatto come autore reale:

[Il giudice a Trellis] «L'imputato è legalmente assistito?»

«Mi hanno assegnato due sordomuti», disse Trellis coraggiosamente». «Ho rifiutato i loro servizi».

«Questo suo atteggiamento spavaldo non le gioverà assolutamente», replicò il giudice con voce ancor più severa. «Un'altra parola e lo condanno con procedura sommaria per insulto alla magistratura. Lascio nelle sue mani il testimone, Mr. MacPhellimey».

«Non volevo offendere nessuno, signore», disse Trellis».

Trellis è inoltre accusato da un autore (un personaggio scritto anch'esso dallo studente) al quale aveva “prestato” un personaggio femminile, che l'autore dichiara essergli stato “restituito” in stato di gravidanza, avendolo così costretto a modificare la trama del suo libro per consentirne il rientro, lamentando, per questo, molte difficoltà di scrittura:

[Il giudice a Trellis] «Quanto tempo rimase a servizio dell'imputato?»

«Sei mesi, all'incirca. Quando tornò da me si trovava in stato interessante».

[...] «Lei riassunse la ragazza?»

«Sì. Inoltre creai un personaggio, per il resto del tutto inutile, allo scopo soltanto di farla sposare, e per suo figlio trovai un impiego onesto, per quanto poco redditizio, presso un mio amico e collega».²⁰⁴

²⁰⁴ Flann O'Brien, *At Swim two birds*, London, Pearson Longman, 1939. Ed. ita *Una pinta d'inchiostro irlandese*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi, 1993, p. 263 e p. 267. Il tribunale assume un ruolo preminente nella gestione di tutte le questioni possibili fra autore e personaggi nei libri di Ffode.

Anche Lafayette segue la linea di O'Brien del personaggio che si rivolge a colui che ritiene essere il suo autore, non sapendo di essere anch'egli un personaggio. Lafayette scrive la storia di un personaggio (Orazio Hackett), che scrive un libro all'interno del quale è raccontata la storia del personaggio Mike. È dunque Mike ad accusare – senza uscire dal libro come fanno i personaggi di Trellis – il suo autore Hackett dichiarando la sua contrarietà alla trama durante una discussione tra Hackett e l'editore del romanzo:

«Accidenti a te, Orazio Hackett! E così io devo distruggere la mia flotta, non è vero?... Va all'inferno tu e la tua maledetta macchina da scrivere! Avrai qualcosa di più di quello che ti aspetti prima che io finisca come hai deciso!».

Inoltre, alla presenza di Hackett e dell'editore, c'è lo stesso autore reale Lafayette, che ascoltato l'intervento di Mike dichiara ad Hackett (non a Mike) di essere il suo autore:

«Sei fortunato che non ti abbia fatto distruggere tutto il libro, se è tutto una porcheria così!» disse René». ²⁰⁵

Risulta evidente la complessità di un autore reale (Lafayette) presente alla discussione del “suo” romanzo che sta scrivendo un suo personaggio (Orazio Hackett) in cui un personaggio scritto da Hackett (Mike) si ribella per buona parte del libro contro colui che ritiene essere il suo autore reale (Hackett) e non contro colui che è anche l'autore reale del suo autore (Lafayette) al quale Lafayette si rivela. In questo caso il contatto fra autore reale (Lafayette) e personaggi (Hackett e l'editore) avviene nell'unico intervento di Lafayette nel suo libro nel quale dichiara di non essere l'autore del libro di Hackett, che solo, in quanto autore creduto reale dal suo personaggio, può “davvero” modificare il “suo” libro. *Typewriter in the sky* presenta così un complesso intreccio di rapporti fra i due autori Hackett e Lafayette e il personaggio Mike che aggiunge a quelli in *At Swim two birds* la presenza, nel libro, dell'autore reale che parla coi personaggi. Si vedrà in *The French Lieutenant's Woman* di Fowles che questo dialogo fra autore reale e personaggio può anche registrare un dialogo fatto di sguardi del tutto privo di parole. ²⁰⁶

²⁰⁵ Lafayette Ronald Hubbard, *Typewriter in the sky*, New York, Street & Smith, 1940. Ed. ita *La trama fra le nubi*, trad. Roberta Rambelli, Bologna, Libra editrice, 1980, p. 80 e p. 96.

²⁰⁶ Nel caso di Fowles la “semplicità” dell'incontro fra autore reale e il suo personaggio è legata al verificarsi di questo contatto nell'unico livello della storia esistente, non essendoci la presenza di uno (Lafayette, Queneau, Cortázar) o più livelli (O'Brien).

4.2.6 L'incontro di autore e personaggio senza e con dialogo: Fowles, Funke

L'incontro tra l'autore Fowles e il suo personaggio Charles avviene su un treno: Fowles guarda Charles caratterizzando il suo sguardo con una «*curiosa miscela di inquisitorio e di professionale, di ironia e di adescamento*». Fra i due non c'è alcun dialogo verbale e il personaggio non capisce di trovarsi in presenza del suo autore reale, che narra in terza persona il suo arrivo, le reazioni del personaggio, le sue considerazioni di autore:

«[Fowles parla di sé in terza persona] Il nuovo arrivato borbottò un: «Mi scusi, signore», e raggiunse l'estremo opposto dello scompartimento. Poi si sedette. Era un uomo sulla quarantina con un cilindro solidamente sistemato sulla testa e le mani sulle ginocchia [...] Un uomo insomma decisamente sgradevole, pensò Charles, e del tutto tipico di quell'epoca... e quindi da snobbare assolutamente se mai avesse tentato di fare conversazione. Come accade a volte quando si fissa di nascosto una persona e si fanno congetture su di essa, Charles venne colto sul fatto e ne fu rimproverato. Nella dura occhiata obliqua che ricevette [da Fowles], era chiaro l'invito a rivolgere altrove il proprio sguardo. Charles quindi si affrettò a guardare fuori del finestrino, e si consolò pensando che se non altro quell'individuo rifugiava quanto lui da contatti più intimi [...] l'uomo con la barba da profeta cominciò a fissarlo, sentendosi al sicuro perché sapeva che la *sua* curiosità *non* sarebbe stata sorpresa. Era uno sguardo strano: valutava, rifletteva e anche disapprovava, come se [Charles] sapesse benissimo che razza di uomo [Fowles] aveva davanti [...] Secondo la mia esperienza, c'è soltanto una professione che dà questo sguardo particolare, con la sua curiosa miscela di inquisitorio e di professionale, di ironia e di adescamento.

Come potrei servirmi di te?

Cosa potrei fare di te?

[...] Ora la domanda che mi sto rivolgendo mentre guardo Charles non corrisponde esattamente alle due che ho citato prima. Ma è piuttosto: cosa diavolo ne faccio di te? Ho già pensato di concludere qui e adesso la sua carriera; di abbandonarlo per l'eternità sul treno che lo porta a Londra. Ma le convenzioni del romanzo vittoriano non lasciano, non lasciavano, spazio per un finale aperto che non concluda; e per di più ho già concionato sulla libertà che bisogna concedere ai propri personaggi.²⁰⁷

²⁰⁷ John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, London, Jonathan Cape, 1969. Ed. ita *La donna del tenente francese*, trad. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1970, pp. 447-449. Corsivo nel testo. Un altro dialogo di soli sguardi è presente in un racconto di Cortázar in cui un personaggio (Alana) e un gatto entrano in un dipinto dal quale osservano il loro autore. In Cortázar, *Orientación de los gatos*.

Il comportamento che assume Vonnegut (1973) cercando di non fissare dentro al suo libro Trout (il suo personaggio) sembra risentire delle considerazioni di Fowles (1969): «Ora Trout cominciava a rendersi conto d'essere seduto molto vicino alla persona che lo aveva creato [Vonnegut]. Ne era imbarazzato. Era difficile per lui sapere come reagire, soprattutto perché le sue reazioni sarebbero state esattamente quelle che io ho detto che sarebbero state. Ci andai piano con lui, non m'agitai, non fissai...». In Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions, Or Goodbye Blue Monday*, New York, Dell Publishing, 1973. Ed. ita *La colazione dei campioni, Ovvero Addio, Triste Lunedì!*, trad. Attilio Veraldi, Milano, Rizzoli, 1974, p. 223.

Fowles lancia una moneta per decidere se incontrare o meno il suo personaggio, ma questo non influenza la scelta che è imposta dallo sguardo del personaggio all'autore. Così l'incontro non avviene e Fowles non può scrivere di ciò né può dare suggerimenti a Charles sulle azioni che sta per compiere, che non sono più scritte per lui da Fowles:

Così sia. E all'improvviso mi accorgo che Charles ha aperto gli occhi e mi sta guardando. Ora nei suoi occhi c'è qualcosa di più di una semplice disapprovazione; capisce che devo essere un giocatore o un matto. Contraccambio la sua disapprovazione e rimetto il fiorino nella borsa. Lui prende il cappello, spazza via con un gesto un invisibile granello di polvere (surrogato della mia persona) e se lo mette in tasca. Ci fermiamo sotto una delle grandi travi di ghisa che sostengono il tetto della stazione di Paddington. Siamo arrivati e lui scende sulla banchina chiamando un facchino con un cenno. Qualche istante dopo, impartite le sue istruzioni, si volta. Il barbuto è scomparso tra la folla.²⁰⁸

Mentre nella trilogia di Funke il primo incontro fra un autore (Fenoglio) – che in realtà è anch'egli un personaggio del libro scritto da Funke – e il personaggio che incontra fuori dal libro (Dita di Polvere), avviene con l'autore Fenoglio che dapprima guarda il suo personaggio e in seguito, vicinissimo, lo assilla di domande, col personaggio (Dita di Polvere) che fugge via perché capisce appieno di trovarsi davanti all'autore (Fenoglio), dimenticando così il pudore di Fowles nel voler guardare Charles solo quando dorme.

L'incontro tra Fenoglio e Dita di Polvere avviene alla presenza di un altro personaggio uscito da un libro (Farid) che esce da *Le Mille e una notte* e di un personaggio (Mo)²⁰⁹ che leggendo entrambi i libri ha fatto uscire prima Dita di Polvere e poi Farid. A parlare è Fenoglio che escogita uno stratagemma per riuscire a dialogare col suo personaggio:

«I miei nipotini sono rimasti incantati dalla martora ammaestrata che il ragazzo tiene alla catena» esordì l'uomo avvicinandosi.

Dita di Polvere indietreggiò ancora. Perché quel tipo lo scrutava a quel modo? L'osservava in maniera del tutto diversa da quella delle donne che aspettavano l'autobus.

«Tutti e tre sostengono che sa fare dei piccoli numeri da circo. E che il ragazzo mangia il fuoco. Non è che posso chiamarli per vedere da vicino?» insistette.

²⁰⁸ Fowles, *La donna del tenente francese*, p. 450.

²⁰⁹ Il personaggio di Mo nel presentare a Fenoglio uno dei suoi personaggi svolge la stessa funzione del contatto rappresentato dal telefono usato dal personaggio per chiamare un altro personaggio o l'autore. Nella trilogia di Funke tuttavia non sono né l'autore, né il personaggio a cercare direttamente il contatto, ma un personaggio (Mo) scritto dall'autore reale (Funke) mette in contatto il personaggio dell'autore (Fenoglio) col suo personaggio (Dita di Polvere) che lo crede essere il suo "solo" autore, con un incontro che avviene nello stesso livello della storia ossia nel mondo in cui vive Fenoglio che è scritto da Funke.

Dita di Polvere trasali. I brividi, ora, gli attraversavano tutto il corpo. E come continuava a guardarlo quello sconosciuto!

«Sciocchezze! Qui non c'è niente da vedere!» mentì inciampando all'indietro, mentre l'uomo avanzava verso di lui come se fossero legati assieme da un filo invisibile.

«Mi dispiace!» disse quest'ultimo alzando la mano come per sfiorargli le cicatrici.

Dita di Polvere andò a sbattere con la schiena contro una macchina parcheggiata. Ora il vecchio gli era di fronte, gli occhi sgranati fissi su di lui.

«Se ne vada!» inveì spingendolo via bruscamente.

«Farid, portami le mie cose!»

Il ragazzo obbedì in un lampo. Dita di Polvere gli strappò lo zaino e ci ficcò dentro la martora: l'uomo aveva notato le piccole corna di Gwin. Si buttò lo zaino in spalla e fece per passare oltre scostandolo bruscamente.

«Per favore, voglio solo fare quattro chiacchiere con te» lo incalzò il vecchio sbarrandogli la strada e afferrandolo per un braccio.

«Io invece no».

[...] E Dita di Polvere si mise a correre.

[...] D'un tratto percepì una presenza. «Chi era quel tizio?»

Sobbalzò. Era Farid.

«Sparisci!» lo aggredì.²¹⁰

L'incontro che il personaggio dell'autore Fenoglio ha col personaggio Dita di Polvere che lo crede essere il suo "solo" autore reale avviene all'esterno del libro che Fenoglio ha scritto, svolgendosi nell'esclusivo interesse di Fenoglio di osservare da vicino, con insistenza, il suo personaggio e nel rifiuto di questi di farsi guardare e di avere con lui una conversazione, ma non contiene una riflessione sullo statuto dell'autore e del personaggio, che è invece riscontrabile nell'incontro che Fenoglio avrà con Capricorno (altro suo personaggio) fuori dal libro che ha scritto ma dentro al libro in cui è scritto.

In quest'incontro all'iniziale sguardo di curiosità dell'autore (Fowles) segue il tentativo di convincimento del personaggio Capricorno che non vuole credere al ruolo di autore di Fenoglio anche quando questi gli fa presente dei dettagli talmente intimi che gli dichiara di non aver voluto scrivere nel libro per risparmiargli dell'imbarazzo, che poi gli rivela. Capricorno è dunque cosciente di essere un personaggio scritto da un autore in un libro, ma non vede Fenoglio come suo autore, né pensa ad altri possibili autori:

²¹⁰ Cornelia Funke, *Tintenherz*, Hamburg, Cecilie Dressler GmbH & KG, 2003. Ed. ita *Cuore d'Inchiostro*, trad. Roberta Magnaghi, Milano, Mondadori, 2004, pp. 248-249.

[Funke narra] Fenoglio non gli aveva levato gli occhi di dosso per un attimo. Lo studiava come un artista che rivede dopo tanti anni la propria opera e, a giudicare dall'espressione del suo volto, ne era soddisfatto. Meggie notò che non c'era ombra di paura nel suo sguardo, solo curiosità incredula.

[...] Da dove devo cominciare? Intanto, va chiarita subito una cosa fondamentale: un romanziere non scrive mai tutto quello che sa sui suoi personaggi. I lettori non devono venire a sapere tutto. Alcuni aspetti è meglio che restino un segreto fra lo scrittore e le sue creature.

[...] – Sí, avanti, racconta pure la tua storia. Perché no?

– Gli occhi di Capricorno divennero fissi come quelli di un serpente.

Fenoglio fece un sorrisetto furbo.

– Bene. La favola dell'armaiolo è ovviamente tutta un'invenzione.

Meggie continuava ad avere l'impressione che si divertisse da matti. Si comportava come se stuzzicasse un gattino. Ma allora sapeva veramente poco della sua creatura!

– Tuo padre era un semplice maniscalco – continuò senza lasciarsi confondere dai lampi di fredda collera che balenavano dagli occhi di Capricorno.

– Ti obbligava a giocare con tizzoni incandescenti e, a volte ti picchiava forte quanto i ferri che forgiava.

[...] [tua madre] Non era una principessa, era una sguattera con le mani e le ginocchia screpolate, anche quando tu cominciasti a vergognarti di lei e t'inventasti due nuovi genitori. [...] – È davvero una storia incredibile, vecchio – commentò a bassa voce. – Mi piace. Te la cavi bene come raccontafavole, e pertanto ti terrò qui con me. Per un po'. Finché non mi stuferò delle tue chiacchiere.²¹¹

Gli incontri che l'autore Fenoglio ha all'esterno del libro coi suoi personaggi sono tutti impostati sulla rivendicazione del suo ruolo di autore nei confronti dei suoi personaggi (Dita di Polvere, Capricorno), mentre, al contrario, tutti gli incontri che Fenoglio ha all'interno del libro non portano mai allo svelamento del ruolo di autore di Fenoglio, che non rivela ai personaggi coi quali dialoga nel suo libro di essere l'autore che li ha scritti nel libro in cui anche lui si trova. Questa netta separazione, tra il cercare di rivelare, non creduto, fuori dal libro, il suo ruolo e il nascondere dentro al libro porta l'autore a non essere riconosciuto dai personaggi del suo libro se non da Dita di Polvere e da Farid (personaggio di un libro non scritto da Fenoglio). Mentre le altre persone della realtà di Fenoglio (anch'essi, come l'autore, personaggi) credono al suo ruolo.²¹²

²¹¹ Funke, *Cuore d'Inchiostro*, pp. 306-313. Mentre Fenoglio è imprigionato da un suo personaggio (Capricorno) che trova interessante poter ascoltare il racconto delle "sue" storie non credendolo il suo autore, Dermott Trellis (il personaggio scritto da uno studente a sua volta scritto da O'Brien) è accusato in un processo dai suoi personaggi fermamente convinti delle responsabilità di Trellis come "solo" autore.

²¹² Alcuni personaggi della trilogia di Funke (come Capricorno) hanno consapevolezza dell'esistenza di un libro in cui è scritta la loro storia ma non per questo credono di essere dei personaggi scritti di un libro. Tale differenza si riscontra nel *Retrato* di Delicado in cui Lozana sembra essere consapevole del suo ruolo mentre Rampino non lo sembra affatto. Vedi *Gli esordi nel romanzo: Delicado, Cervantes*, p. 58.

Fenoglio, comunque, non si limita ad osservare – come Fowles – né fuori né dentro rispetto al libro, ma scrive diverse modifiche alla sua trama che hanno seguito solo se un lettore legge da un supporto qualsiasi (carta, pergamena, corteccia) o ripete le parole dell'autore. Fenoglio scrive così la morte di Capricorno che avviene nella lettura di due lettori (Meggie e Mo) che fanno uscire dal libro un personaggio che lo uccide:

Ancora poche righe e avrebbe voltato pagina. Il manoscritto di Fenoglio era lì.

“Centellina ogni parola, Meggie. Falla sciogliere in bocca” sentiva la voce di Mo dentro di sé. “Riesci a gustare il sapore dei colori? Il sapore del vento e della notte? Senti quello della paura e della gioia? E quello dell'amore? Assapora tutto ciò che leggi ed esso prenderà vita.” – *Appariva solo quando Capricorno la evocava. A volte era rossa come il fuoco, altre grigia come la cenere* [...] La voce di Meggie svanì, come se il vento gliel'avesse soffiata via dalle labbra. A un tratto, dal terreno ghiaioso, si sollevò una nuvola di polvere che crebbe a dismisura, mentre prendevano forma le lunghe membra cineree. L'aria era satura di zolfo. Il suo odore acre faceva bruciare gli occhi a Meggie che, pur non riuscendo più a distinguere nitidamente le lettere, continuò a leggere imperterrita mentre la mostruosa creatura s'ingrossava sempre più, quasi volesse toccare il cielo con le sue dita incandescenti. – *Una notte, però, una notte mite e stellata, l'Ombra non ascoltò la voce di Capricorno, bensì quella di una ragazzina, e quando questa la chiamò, si ricordò: di tutti quelli dalle cui ceneri aveva preso vita, del dolore e dell'infelicità...* La Gazza afferrò Meggie per la spalla. – E questo cosa sarebbe? Che cosa stai leggendo? Ma Meggie saltò in piedi e sgusciò via prima che lei potesse strapparle il foglio.

– *Di tutto questo si ricordò* – proseguì alzando la voce – *e decise di fare vendetta; vendetta su coloro che avevano causato tanta desolazione e che avvelenavano il mondo con la loro malvagità.* – Fatela smettere! [...] – Prendete il libro! – gridò Capricorno [...] – Portatelo via!

Ma nessuno degli uomini accennò a obbedire, nessuna delle donne andò in suo aiuto. Fissavano atterriti l'Ombra che ascoltava immobile Meggie, come se le raccontasse una storia dimenticata. – *Sì, intendeva vendicarsi* – continuò la ragazzina. Se solo non le fosse tremata la voce! Ma non era facile uccidere, anche se qualcun altro l'avrebbe fatto per lei. – *E così l'Ombra avanzò verso il suo signore e tese su di lui le sue grinfie di brace...* Come si muoveva silenziosa la gigantesca e terrificante creatura! Meggie fissò la prossima frase: *E Capricorno cadde di schianto, e il suo nero cuore cessò di battere...*

Non riusciva a dirlo, proprio non ce la faceva. Era stato tutto inutile. Poi, all'improvviso, qualcuno apparve dietro di lei. Non si era accorta che fosse salito sul podio. Il ragazzo era con lui, aveva un fucile e lo puntava minaccioso verso le panche, ma nessuno si mosse. Nessuno alzò un dito per salvare Capricorno. E Mo prese a Meggie il libro, scorre rapidamente con gli occhi i passaggi letti fino a quel momento, e con voce ferma declamò il finale che Fenoglio aveva cambiato: – *E Capricorno cadde di schianto, e il suo nero cuore cessò di battere, e tutti coloro che avevano bruciato e ucciso con lui si dissolsero come cenere che si disperde al vento.* E così Capricorno morì, come Fenoglio aveva scritto.²¹³

²¹³ Funke, *Cuore d'Inchiostro*, pp. 464-465 e p. 467. Corsivo nel testo.

4.2.7 La riflessione senza accusa sullo statuto di autore e personaggi: Stevenson

Un'altra possibilità, che non riguarda né il contatto con l'autore reale (Murgia), né telefonico (Camilleri), né la modifica della trama (Fenoglio), può essere una riflessione, in assenza dell'autore, sul suo statuto e su quello dei personaggi. Stevenson in un breve e poco noto racconto introduce e frammezza con incisi il dialogo dei suoi personaggi Silver e Smollett che riflettono sul loro ruolo e su quello dell'autore fuori dal libro *L'isola del Tesoro*. Questi due personaggi si assentano dal libro in cui sono scritti da Stevenson e in seguito vi fanno ritorno senza modificare la trama originaria.²¹⁴

Dopo il XXIII capitolo de *L'isola del Tesoro* due dei personaggi andarono a farsi un giretto; volevano farsi una pipatina prima che la storia riprendesse. I due personaggi si incrociarono all'aperto, non lontano da dove si svolgeva la storia. Il primo, raggiante in volto e con un saluto da marinaio della Marina da guerra, disse: – Buon giorno, Capitano.

– Ah, Silver, – borbottò l'altro.

– Lei è su una cattiva strada, se ne rende conto?

– Capitano Smollett, – protestò Silver, – il dovere è dovere e nessuno lo sa meglio di me, ma ora siamo a riposo e non riesco a capire perché lei debba occuparsi di moralità anche qui.

– Lei è un dannato gaglioffo, mio caro, – disse il Capitano.

– Su, su, Capitano, sia giusto, – rispose l'altro. – Non c'è ragione per adirarsi seriamente con me. Non sono che un personaggio di una storia di mare; in realtà non esisto.

– Ebbene, neanch'io esisto, – disse il Capitano, – e questa mi pare una degna risposta alle sue obiezioni.

– Non vorrei mettere limiti a quello che un personaggio virtuoso potrebbe considerare discutibile, – riprese Silver.

– Ma io sono il cattivo di questo libro e parlandoci da uomini vorrei sapere qual è la differenza.

– Non ha studiato il catechismo? Non sa che esiste una persona che si chiama l'Autore? – gli chiese a bruciapelo il Capitano.

– Il fatto è che se l'Autore ha fatto lei, ha fatto Long John e Hans e Pew e George Merry; non che George valga molto, è poco più di un nome. E ha fatto Flint, per quello che è.

E ha fatto questa rivolta che le sta dando queste preoccupazioni, Capitano. E ha fatto colpire da una fucilata Tom Redruth. E... insomma se questo è un Autore, preferisco Pew!

Smollett chiese: – Lei, dunque, non crede alla vita futura? Lei crede che solo il giornale quotidiano contenga la storia?

– Questo non lo so con precisione, – rispose Silver.

²¹⁴ Nella trilogia di Funke, Mo, il lettore che fa uscire i personaggi dai libri (Dita di Polvere e Capricorno) legge il libro *Le Mille e una notte* facendo uscire un personaggio di nome Farid, che non volendo più vivere al servizio di una banda di ladri, decide di non rientrare nel suo libro (come invece fanno i due personaggi di Stevenson) ma di entrare e continuare a vivere nel libro *Cuore d'Inchiostro* di Fenoglio.

– A ogni buon conto non riesco a vedere che cosa c’entri. Io so questo: se esiste una persona che è l’Autore, io sono il suo personaggio preferito. L’autore riesce a fare me mille volte meglio che non lei.

Io sono mille volte meglio, questa è la verità. All’autore piace farmi agire, mi fa stare sulla tolda con la mia grucciona la maggior parte del tempo, e lascia lei, Capitano, a oziare nella stiva e lì nessuno la può vedere e l’Autore non vuole che la vedano, ci può scommettere, caro Capitano!

Se c’è un Autore, succeda quel che succeda, egli prende le mie difese, ci può scommettere quanto vuole, Capitano!

– Vedo che l’Autore le dà corda, – disse il Capitano. – Ma questo non può assolutamente mutare le convinzioni di alcuno. So che l’Autore mi rispetta, me lo sento dentro il midollo osseo. Quando noi due avemmo quella discussione sulla porta del fortino, di chi crede prendesse le difese l’Autore, eh? – E a me non mi rispetta? Esclamò Silver. – Ah, avrebbe dovuto sentirmi domare, non prima dell’ultimo capitolo, la mia stessa rivolta e George e Merry e Morgan e tutti quei tipi là. Allora, signor Capirano, avrebbe capito qualcosa che valeva la pena di essere ascoltato. Lì avrebbe capito quello che l’Autore pensa di me. Ma mi dica, Capitano, le sembra di essere un personaggio virtuoso in tutto e per tutto?

– Dio non voglia, – rispose solennemente il Capitano Smollett. – Sono un uomo che cerca di fare il suo dovere e il più delle volte fa una grande confusione. – E poi sospirando aggiunse: In patria non sono granché popolare, Silver, ne sono convinto.

– Bene, – disse Silver, – allora come andranno le cose in futuro? Lei sarà sempre il Capitano Smollett come prima, non tanto popolare in patria per sua stessa ammissione? E se è così, l’Isola del Tesoro sarà un’altra volta piena di tuoni e fulmini e io impersonerò Long John, e Pew e probabilmente avremo un’altra rivolta! O lei, Capitano, sarà qualcun altro? E se succederà così lei sarà migliore di prima? E perché io dovrò essere invece peggiore?²¹⁵

Stevenson, in controtendenza rispetto al far parlare personaggi che muovono accuse (Augusto Perez, Montalbano, Mike) intentano processi (Trellis), fuggono dal libro (Icaro), presenta due personaggi (Silver e Smollett) consapevoli sia del loro ruolo di personaggi scritti da un autore, sia del dovere di rispettarlo, rappresentando una sorta di unicum fra i rapporti “turbolenti” di autore e personaggi in cui il contatto, si è osservato in diversi testi, è spesso mosso da richieste di modifica, mai di “serena” accettazione.²¹⁶

²¹⁵ In Robert Louis Stevenson, *The Merry Men and Other Tales and Fables*, London, Chatto & Windus, 1887. Ed. ita *I personaggi del racconto in Favola Crudele*, Illustrazioni di Charles Altamont Doyle, trad. Antonio Veneziani, Vierbo, Edizioni Stampa Alternativa, 1993, pp. 56-59. Si noti in questo dialogo – che per ragioni di spazio si riporta a metà – quanto sia complesso ed interessante il ragionamento nel 1887, un ventennio prima di *Personaggi* 1906 di Pirandello, dei due personaggi di Stevenson che discutono del loro ruolo e di quello del loro autore, anticipando così di un ventennio i “novecenteschi vivi personaggi”.

²¹⁶ Questa accettazione di ciò che ha scritto l’autore è largamente presente nei libri di Fforde in cui i personaggi scritti nei libri pubblicati non possono modificare alcunché della loro trama (per quanto siano convinti di poterlo fare), mentre possono farlo solo per i libri in fase di scrittura. Mentre è disattesa nella trilogia di Funke in cui i personaggi (autore e lettori) possono modificare tutta la trama del proprio libro.

Sempre di Stevenson è il dialogo fra un lettore tipo e un libro tipo²¹⁷ che avviene senza riferimenti ad una trama specifica. In esso il lettore precisa al libro di non avercela con lui, ma con il suo autore che ha scritto il contenuto del libro che giudica del tutto noioso. Il libro racconta una storia che già il lettore conosce sulla morte di due naufraghi su un'isola deserta e su quella di tutto l'equipaggio, che serve al libro per puntualizzare quella che sembra "la pungente allegria" del suo autore. E in tutta risposta il lettore getta nel fuoco il libro, facendo pensare alla fine del libro e della storia in esso raccontata:

- Non ho mai letto un libro così empio, – sbottò il lettore gettandolo per terra.
– Non c'è bisogno di farmi del male, – disse il libro. Ti daranno di meno quando mi rivenderai; e poi non mi sono scritto da solo.
– Questo è vero, – riprese il lettore. – Io non ce l'ho con te, ce l'ho con l'autore.
– Ah, bene, – disse il libro, – non c'era bisogno però che tu comprassi le sue tirate.
– Anche questo è vero, – ammise il lettore, – ma io lo credevo uno scrittore allegro.
– A me pare che lo sia, – disse il libro.
Allora il lettore: – Devi essere molto diverso da me.
– Lascia che ti racconti una favola, – azzardò il libro.
– Due uomini fecero naufragio su un'isola deserta; uno di essi finse d'essere a casa sua, l'altro ammise...
– Oh, la conosco bene la tua favola, – disse il lettore. – Morirono tutti e due.
– Esattamente, – disse il libro, – e morirono anche tutti gli altri.
– Allora il lettore: È vero, ma proviamo ad andare un po' più avanti, questa volta. E quando furono tutti morti?
– Furono nelle mani di Dio, esattamente come prima, – disse il libro.
– Non c'è molto da vantarsi, a quanto dici, – esclamò il lettore.
– Chi è empio, adesso? – gli chiese allora il libro.
Il lettore lo gettò nel fuoco senza rispondere.

Il vile si prosterna davanti al bastone
Ed ha paura del ferreo volto divino.²¹⁸

²¹⁷ Si ricordi che «Fu Christian Bec, in un saggio ormai di venti anni or sono, a rilevare come il motivo del "parlare coi libri", destinato a una straordinaria fortuna nella letteratura europea dei secoli successivi, avesse avuto avvio col Petrarca». In Loredana Chines, «*Di selva in selva ratto mi trasformo, «Parlare coi libri»* pp. 13-30. Il saggio citato Christian Bec, *Cultura e società a Firenze nell'età della rinascenza*, Salerno Editrice, Roma, 1981.

²¹⁸ Stevenson, *Il lettore e il libro*, pp. 25-26. Questo testo si riporta interamente data la sua brevità. Le due righe conclusive, staccate nel testo, esprimono il noto giudizio morale assente tuttavia nelle altre *Favole*.

4.2.8 *La distruzione della carta e la morte del personaggio: O'Brien, Bontempelli, Funke, Fforde*

Se nel racconto *I personaggi del racconto* di Stevenson la trama dell'*Isola del Tesoro* prosegue col rientro dei personaggi (Silver e Smollett), nel racconto sempre di Stevenson *Il lettore e il libro*, il nodo centrale, pur non affrontato dal libro e dal lettore, è rappresentato dalla distruzione del libro, perché quest'atto porta a domandarsi le ripercussioni per la fine dei personaggi. In quest'ottica sono molti i personaggi che recepiscono la distruzione del libro che li contiene come certa conseguenza della loro scomparsa, mentre altri ne sono indifferenti (Capricorno). In una delle possibili fini di *Una pinta d'inchiostro* di O'Brien, le pagine del manoscritto che contengono la scrittura dei personaggi usciti da esse per accusare Trellis, sono bruciate per scaldare la stanza in cui alloggia l'autore, che sembrano *contorcere* più i personaggi che la carta:

Ravvivò il fuoco e vi fece una bella fiammata, aggiungendovi diverse cartelle manoscritte sparse qua e là sul pavimento (molto probabilmente per via della finestra rimasta aperta). Per una curiosa combinazione, veramente molto strana, volle il caso che quelle stesse cartelle fossero le pagine del romanzo del suo padrone, quelle che davano esistenza e sostentamento a Furiskey e ai suoi fedeli amici. Adesso bruciavano, si arrotolavano, si contorcevano e diventavano nere, dibattendosi inquiete nella corrente del tiraggio, e infine spiccavano il volo come per il paradiso, su per il camino, un volo di cose leggere spiegazzate e cosparse di puntini rossi, che se ne andavano in fretta verso il cielo. Il fuoco vacillò, si ridusse nuovamente ai carboni quasi consumati, e proprio in quel momento Teresa udì che bussavano alla porta di ingresso, giù al pianterreno. Scese e fece al suo padrone l'insperato piacere di farlo entrare.²¹⁹

In un racconto di Bontempelli, invece, i personaggi non credono di essere contenuti in un libro ma in uno specchio che temono possa rompersi comportando la loro scomparsa. Il timore di questa eventualità è compreso dai personaggi nel momento in cui avvertono un gran boato causato dal tentativo di entrare nel loro specchio di tutti i personaggi di un altro specchio che era andato in pezzi. Questi personaggi in entrata si vedono tuttavia negato l'accesso che è consentito solo ai personaggi che vi si erano specchiati in vita:

– Vedi: – mi disse – se si fosse rotto lo specchio, tutta quella gente non esisterebbe più. –

Io respirai. La gente si avvicinava, a gruppi, da direzioni diverse. Qualcuno arrivò fin presso noi. Non era nessuno di quelli con cui ero stato prima, ma non importa. Andai loro incontro, e domandai ansiosamente:

– Cos'è stato? cos'è stato?

Si fece avanti un vecchio, e mi disse:

²¹⁹ O'Brien, *Una pinta d'inchiostro irlandese*, pp. 289-290.

- Avevamo creduto tutti che fosse la fine.
- E invece?...
- Invece no.
- E allora?
- Erano gli abitanti di un altro specchio; è quello là che si è rotto, non il nostro; ed essi, mentre si stava rompendo, sentendosi annullare si son precipitati verso lo spazio di questo, il nostro spazio, via, per invaderlo e trovare rifugio qui. Ma poiché ciò non è possibile, sono rimasti qualche momento pigiati contro i nostri confini, e poi sono svaniti. Io ero proprio là, e li ho visti. Che ridere! Ma che paura! Era quell'urto improvviso e quella pressione, che hanno scombuscolato per un momento tutto questo luogo. Ora è tutto a posto. L'ora nostra non è ancora sonata. Il nostro specchio è solido, perbacco!²²⁰

Che il libro o qualsiasi altro supporto, come uno specchio,²²¹ rappresenti il centro attorno al quale si verifica l'entrata e l'uscita di autore e personaggi appare evidente. In *Cuore d'Inchiostro* il personaggio Capricorno, uscito fuori dal suo libro, rintraccia tutte le copie scritte dal suo autore Fenoglio e le brucia, eccetto una, che tiene per sé. Tuttavia la motivazione per la quale Capricorno risparmia l'unica copia in cui è scritta la sua storia non è il pensiero che distruggendola finirebbe anche la sua vita, ma il voler evitare a Mo di usare il libro per farlo rientrare tramite la lettura delle sue pagine.

Mentre nel primo libro di Fforde un personaggio (Polly) entra in una poesia che un altro personaggio (Hades) minaccia di bruciare se Mycroft (un personaggio che inventa un meccanismo per entrare e uscire rispetto ai libri) non acconsente ad aiutarlo a rapire i personaggi, perché Hades vuole chiedere il pagamento di un riscatto per farli rientrare:

«Ma Polly...!»

«Ah sì! Rispose Hades. «La sua deliziosa moglie». Estrasse la copia di *Vagabondavo solo come una nuvola* e un grosso accendisigari d'oro, che accese con un gesto ampio e solenne.

«No!» gridò Mycroft, avvicinandosi. Acheron inarcò un sopracciglio, mentre la fiamma lambiva la carta.

«Rimarrò e la aiuterò» disse stancamente Mycroft. Un ampio ghigno apparve sul volto di Hades. Si rimise la poesia in tasca.²²²

²²⁰ In Massimo Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, Firenze, Bemporad & figlio editori, 1922. Lo specchio è spesso volte utilizzato (*Alice* di Lewis Carroll del 1871) per indicare il passaggio dal livello del primo racconto al secondo (come il telefono), ricorrendo anche nel cinema, fra i primi con Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, del 1932 in cui un artista attraverso uno specchio entra in un altro mondo.

²²¹ Funke dopo aver scritto la trilogia *Mondo d'Inchiostro* sull'entrata e uscita dei personaggi rispetto ai libri scrive un'altra trilogia in cui si verifica l'entrata e l'uscita rispetto ad uno specchio: Cornelia Funke, *Reckless, Steinernes Fleisch*, Hamburg, Cecilie Dressler GmbH & KG, 2010. Ed. ita *Reckless, Lo specchio dei mondi*, trad. Roberta Magnaghi, Milano, Mondadori, 2010. *Fearless*, 2012. Ed ita *Fearless, Il mondo oltre lo specchio*, 2013. *Heartless*, 2015. Ed ita *Heartless, Il nemico immortale*, 2016.

²²² Fforde, *Il caso Jane Eyre*, p. 163.

4.2.9 *Il personaggio ucciso dalle parole scritte all'interno di un libro: Funke*

Nella trilogia di Funke, il personaggio dell'autore Fenoglio, trovandosi nel suo libro, scrive e fa leggere l'uccisione di un personaggio (Testa di Serpente) con un meccanismo più sofisticato di quello impiegato per uccidere, fuori dal suo libro, il personaggio di Capricorno, che è ucciso da un personaggio (Ombra) che è "soltanto" uscito dal libro. La morte di Testa di Serpente è scritta da Fenoglio in una storia in cui Mo (il lettore che fa entrare e uscire rispetto ai libri persone-personaggi) realizza un libro all'interno del quale Testa di Serpente deve scrivere il suo nome per garantirsi l'immortalità e qualcuno (Mo) deve scrivere tre parole che ne provocheranno la morte. Ad informare Testa di Serpente delle possibilità offerte da questo libro rilegato è la lettrice Meggie:

Lui [Mo] ha riportato indietro Cosimo il Bello quando le dame bianche lo avevano già preso con sé, e se lo lasci libero insieme a mia madre, anche tu non dovrai più averne paura, perché mio padre – e qui Meggie fece una pausa d'effetto – ti renderà immortale. [...] – Come? si limitò a chiedere. – E come farebbe tuo padre a realizzare ciò che tu prometti? [...] Mio padre ti rilegherà un libro! [...] e tu scriverai il tuo nome sulla prima pagina. [...] Nasconderai il volume in un posto che tu solo conosci, perché sappilo: finché esisterà, tu sarai immortale. [...] [Funke] *Tuttavia una cosa la fanciulla non svelò a Testa di Serpente: che il libro non gli avrebbe solo dato l'immortalità, ma anche la morte. Bastava che qualcuno vi scrivesse dentro tre semplici parole: Cuore, Sangue, Morte.*²²³

Questo meccanismo, più complesso del precedente cui è ricorso Fenoglio (personaggio dell'autore) per uccidere Testa di Serpente (personaggio) nella scrittura e lettura di una modifica alla storia, si porta a compimento a fine trilogia tramite Mo che uccide Testa di Serpente scrivendo le tre parole nel libro.²²⁴ Questa modalità di morte del personaggio perpetrata dal suo autore (sempre un personaggio scritto da Funke) è innovativa rispetto alla morte del personaggio causata dal rogo del supporto che ne contiene la storia utilizzata da O'Brien (i fogli di carta bruciano e con essi plausibilmente muoiono anche i personaggi) e da Fforde (la minaccia di bruciare i fogli facendo morire il personaggio).

²²³ Funke, *Veleno d'Inchiostro*, pp. 465-466. Corsivo nel testo.

²²⁴ Gianni Rodari, invece, in una storia che non mette in contatto autore e personaggi, fa vivere il suo personaggio, il barone Lamberto, nella pronuncia perpetua del suo nome da parte di altri personaggi, facendolo morire appena questi si interrompono, per poi farlo rivivere appena riprendono. Gianni Rodari, *C'era due volte il barone Lamberto, ovvero i misteri dell'isola di San Giulio*, Torino, Einaudi, 1978. Così la morte apparente del barone Lamberto è resa possibile dall'interruzione dell'oralità continua, mentre la morte definitiva per il personaggio di Capricorno dalla scrittura e dalla lettura nella modifica della storia.

4.2.10 *La vita di personaggi e autori nel parco in cui vivono tutti assieme: Levi*

Non è difficile immaginare chi attendesse Antonio Casella sul molo: lo attendeva James Collins, in brache di velluto, abbronzato e disinvolto. Antonio si stava domandando se sarebbe stato più gentile da parte sua chiedergli o non chiedergli l'esito del colloquio con l'editore, ma James lo prevenne:

– Aveva proprio ragione lei: il manoscritto, me lo ha rifiutato. Però mi ha dato dei consigli così precisi e benevoli che ho subito ricominciato a scrivere. No, non su di lei: è una storia un po' romanzata delle mie invenzioni; la loro Entstehungsgedchichte, la loro origine, come mi sono venute in mente. Del resto, a quanto vedo, per lei è stato meglio così: me lo hanno detto, che si è reso personaggio da se stesso. Molto meglio, ha più garanzie di una ragionevole permanenza: il mio Antonio, in effetti, era più gracile.²²⁵

In questo breve racconto del quale si riporta l'inizio, Levi presenta autori e personaggi che soggiornano in un Parco letterario dove risiedono in diverse zone, più o meno prestigiose, in base alla loro fama. James Collins (autore) attende Antonio Casella (personaggio) – del quale non ha mai scritto – attuando la procedura prevista da Levi dell'autore che attende l'arrivo del suo personaggio per introdurlo al Parco, come fanno gli altri autori coi loro personaggi. Casella vorrebbe sapere da Collins se la sua storia (scritta da lui) è stata pubblicata, ma Collins lo anticipa chiarendo il rifiuto dell'editore. Tuttavia questa mancata pubblicazione non preclude l'entrata di Casella nel Parco, ma gli impone una limitata permanenza perché l'opera in cui è scritta la sua storia non ha avuto successo e lui, secondo le regole del Parco, non può restare a vivere in eterno. Casella avrà così modo di incontrare diversi personaggi e autori guidato da Collins, finendo dopo tre anni col dissolversi perché il suo soggiorno non può continuare oltre:

Tre anni circa dopo il suo ingresso, Antonio notò un fatto sorprendente. Quando casualmente levava le mani contro il sole, o anche contro una lampada forte, la luce le attraversava come se fossero di cera. [...] Quando, a metà giugno, si accorse che vedeva la sedia su cui era seduto, e l'erba sotto ai suoi piedi, Antonio comprese che il suo tempo era giunto, la sua memoria estinta e la sua testimonianza compiuta. Provava tristezza, ma non spavento né angoscia. Si congedò da James e dai nuovi amici, e sedette sotto una quercia ad attendere che la sua carne e il suo spirito si risolvessero in luce e in vento.²²⁶

²²⁵ Primo Levi, *Nel Parco*, in *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 1971, p. 163. La ristampa del 1987 comprende una lettera dell'autore all'editore che esprime tristezza e allegria per la ristampa dei racconti dopo quindici anni. Si è occupato del testo Arrigo Strara, *Ultime notizie dal parco (personaggi senza destino)*, pp. 59-72, in Chiara Lombardi a c. di, *Il personaggio, Figure della dissolvenza e della permanenza*, in memoria di Pino Fasano, Atti del IV convegno scientifico dell'Associazione di Teoria e storia comparata della letteratura, Torino, 14-16 settembre 2006, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2008.

²²⁶ Levi, *Nel Parco*, pp. 174-175.

Nella stessa raccolta è presente *Lavoro creativo* in cui Levi scrive i due personaggi di Antonio Casella e di James Collins con i ruoli invertiti rispetto a *Nel Parco*: qui Casella è l'autore e Collins il personaggio. È possibile altresì ipotizzare una molto plausibile scrittura di *Lavoro creativo* prima di *Nel Parco* che sarebbe ravvisabile dalla presenza, in *Lavoro creativo*, di una situazione d'incontro fra autore e personaggi che ricorda molto la modalità dei personaggi in udienza da Pirandello, con il personaggio (Collins) che si presenta "fisicamente" a casa dell'autore (Casella) come i personaggi si presentano in studio dall'autore (Pirandello). Inoltre la motivazione che spinge Collins a incontrare il suo autore coincide con quella che aveva portato Fileno a presentarsi da Pirandello, ossia il tentativo di rimediare alla morte scritta dall'autore (per Collins lo stesso Casella, per Fileno un autore diverso da Pirandello). Anche la risposta è la stessa di Pirandello a Fileno. Casella, come Pirandello, convince il personaggio ad accettare la morte scritta dal suo autore. Sarebbe quindi plausibile ritenere il rapporto di Levi coi "vivi personaggi" dapprima nel ricordo di Pirandello della modalità (in visita) e delle motivazioni (richiesta del personaggio di evitare la morte) e in seguito nell'innovazione del racconto *Nel Parco*. Riportiamo, come per *Nel Parco*, l'inizio di *Lavoro creativo*:

Antonio Casella, essendo uno scrittore, sedette alla scrivania per scrivere. Meditò per dieci minuti; si alzò per andarsi a cercare una sigaretta, tornò a sedersi [...] Il campanello suonò, ed Antonio provò sollievo [...] – Sono James Collins, – disse: – Ho piacere di conoscerla personalmente.

– In che cosa le posso essere utile? – chiese Antonio.

– Forse non mi sono spiegato bene, o forse lei non ha inteso il mio nome: io sono James Collins, quello dei suoi racconti.²²⁷

Se è dunque riscontrabile in *Lavoro creativo* il motivo pirandelliano della visita del personaggio all'autore e quello della richiesta di modifica del personaggio della morte scritta per lui dall'autore, ad essere innovativa, rispetto alle novelle di Pirandello, è in entrambi (*Nel Parco* e *Lavoro creativo*) la modalità della morte del personaggio che avviene nella sua "dissoluzione" della storia, che fa eco alle osservazioni di Battaglia.²²⁸

²²⁷ Levi, *Lavoro creativo*, in *Vizio di Forma*, p. 131.

²²⁸ Questa modalità di morte del personaggio, che non si riscontra in altri autori, richiama quanto afferma Battaglia: «L'essere in cerca dell'autore da parte del personaggio significa in realtà la sua radicale dissoluzione». In Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, pp. 465-466. Questa dissoluzione, che si registra metaforicamente in Pirandello – i personaggi in cerca d'autore nel loro farsi "vivi" affermano la loro dissoluzione – si registra "fisicamente" come morte del personaggio in entrambi i racconti di Levi. Se quindi Pirandello afferma estesamente nelle sue opere questa dissoluzione – che Battaglia qui sintetizza – è Levi a concretizzarla, tuttavia allontanandosi dal significato di questa dissoluzione, che si applica, per Levi, solo ai personaggi di opere non famose, non a tutti i personaggi.

4.2.11 *Le parole in fuga dai libri e dal racconto: Kržižanovskij, Vecchioni*

Se il libro può esprimere opinioni rispetto alla storia scritta dall'autore nelle sue pagine e raccontarne anche altre (Stevenson), le lettere dell'alfabeto possono personificarsi e rendersi "indisponibili" al loro imprescindibile utilizzo nel testo. Un esempio di questa particolare uscita delle parole dal testo si riscontra nel racconto *La carta perde la pazienza* del 1927 di Kržižanovskij. Riportiamo il momento di questa scoperta:

L'impaginatore di un quotidiano del mattino, seduto accanto a una lampadina gialla sopra i serpenti cartacei delle bozze, aveva continuamente l'impressione che dei topi frusciassero sotto il pavimento. Era un'illusione acustica: in realtà era il crepitio delle lettere che, sfiancate dal lavoro, consumate dalla carta e stremate, se ne andavano dal paese dei giornali, delle riviste e dei libri.²²⁹

Anche le parole (non solo le lettere) possono uscire dal testo, o meglio, scomparire. Un esempio di quest'assenza delle parole dal testo (non esattamente un'uscita come con Kržižanovskij, ma un loro non più essere disponibili ai personaggi) si legge in un breve romanzo di Roberto Vecchioni. In esso il contatto fra autore (Vecchioni) e personaggio (Nicolino) è costituito dall'invio di una lettera del personaggio all'autore seguita dalla narrazione in prima persona del personaggio, che è il solo a poter utilizzare le parole:

La mia città non si chiama Selinunte, anzi, non si chiama proprio. Si chiamava così una volta, quando alle cose corrispondevano nomi. Oggi non si comunica più a parole, ma a codici; a volte semplici, a volte complessi.²³⁰

Kržižanovskij e Vecchioni consentono così di delineare due intrecciate possibilità rispetto alle lettere dell'alfabeto che "fisicamente escono dalla carta" e rispetto alla storia nella quale un solo personaggio ha la capacità di narrare, con parole, l'assenza delle parole. Naturalmente questi due casi "estremi" (uscita delle lettere) e (scomparsa delle parole) non possono "realmente accadere" al pari dell'entrata e dell'uscita dei personaggi e dell'autore rispetto al testo, perché la narrazione, essendo scritta, deve necessariamente avvalersi di lettere e di parole per esprimerne l'assenza dalla storia.²³¹

²²⁹ La ribellione delle parole alla carta è il tema del racconto del 1927 *La carta perde la pazienza* di Sigmund Kržižanovskij, *Il segnalibro*, a c. di Alessandro Niero, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995. Per curiosità si segnala un romanzo nel quale l'autrice descrive una realtà utopica in cui la carta scritta è completamente sostituita da dispositivi elettronici. Alena Graedon, *The word Excechange*, New York, Anchor books, 2005. Ed. ita *Parole in disordine*, Milano, Bompiani, 2015.

²³⁰ Roberto Vecchioni, *Il Libraio di Selinunte*, Torino, Einaudi, 2004, p. 3.

²³¹ Le parole possono "fisicamente" inseguire un personaggio come fa il verbo TENER (avere) all'interno di un libro di *Ripetizioni di Spagnolo* con Kugelmass nel racconto *Side effects* di Allen.

4.3 Romanzi fantasy: il personaggio dell'autore e i personaggi fra Ende, Fforde, Funke

Si crede interessante, dopo aver presentato varie possibilità di contatto fra autore (reale o creduto reale) e personaggi (che si credono personaggi o delle persone) dentro e fuori rispetto al testo, discutere tre testi fantasy nei quali si riscontrano gran parte dei meccanismi di contatto sin qui evidenziati e molti altri di diversi. Ricordiamo il primo. Si è già fatto cenno, per la trilogia di Funke, al contatto del personaggio dell'autore Fenoglio con due suoi personaggi (Dita di Polvere e Capricorno), come sono stati presentati i meccanismi di lettura e di scrittura pensati da Funke per consentire il contatto fra l'autore che si crede il "solo" autore reale (Fenoglio) e i personaggi (quelli che si credono personaggi di Fenoglio e quelli che si credono persone come Fenoglio) tramite la scrittura dell'autore Fenoglio delle modifiche alla trama e la lettura del lettore dentro e fuori rispetto al testo (la morte di Capricorno fuori dal libro nella lettura della modifica). Questo testo (un'unica intrecciata trilogia) sarà analizzato integralmente per ultimo, ma precisato nei punti essenziali per inquadrare la lettura degli altri due testi. Il secondo è *La storia infinita*²³² di Michael Ende, che non è una trilogia, ma un unico libro che ha originato tre film. Il personaggio Bastiano entra nel libro (*Fantàsia*) che sta leggendo senza dover ricorrere all'autore di *Fantàsia* né a Ende, essendo anche il solo ad entrare e ad uscire rispetto al libro. Anche in questo caso, come con Funke, l'autore Ende non è conosciuto né da Bastiano che legge il libro (*La storia infinita*) né dai personaggi scritti nel libro (*Fantàsia*) che legge. Il terzo caso è quello di Jasper Fforde, che non scrive una trilogia, ma sette libri:²³³ nel primo un personaggio inventa un meccanismo (evoluzione della portantina di Allen) per entrare all'interno di un libro e uscirvi, mentre altri personaggi ricorrono alla scrittura e alla lettura (come Funke). Si assiste così, in tutti e tre i casi (Ende, Funke, Fforde) all'assenza dell'autore reale dalla storia che è sostituito da un personaggio che svolge nel testo le funzioni d'autore.

²³² Michael Ende, *Die unendliche Geschichte, von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg*, Stuttgart, Thienemanns, 1979. Ed. ita *La storia infinita, Dalla A alla Z*, con capilettura di Antonio Basoli a cura di Amina Pandolfi, *La storia infinita*, Milano, Longanesi, 1981.

²³³ Jasper Fforde, *The Eyre Affair*, London, Hodder & Stoughton, 2001. Ed. ita *Il caso Jane Eyre*, trad. Emiliano Bussolo, Daniele Alessandro Gewurz, Milano, Marcos y Marcos, 2006. *Lost in a Good Book*, 2002. Ed. ita *Persi in un buon libro*, trad. Pier Francesco Paolini, 2007. *The Well of Lost Plots*, 2003. Ed. ita *Il pozzo delle trame perdute*, trad. Daniele Alessandro Gewurz, 2007. *Something Rotten*, 2004. Ed. ita *C'è del marcio*, 2008. *First Among Sequels*, 2008. *One of our Thursday in Missing*, 2011. *The woman who died a lot*, 2012. Si analizzano i soli primi due libri di Fforde in cui sono presenti la maggior parte delle modalità d'interazione e delle varie questioni del contatto tra autore e personaggi.

4.3.1 *L'entrata e l'uscita rispetto ai libri di autore, lettore, personaggi: Funke*

Nella sua trilogia fantasy²³⁴ Funke non entra mai in contatto con i suoi personaggi, ma è un suo personaggio a farlo: Fenoglio (omonimo di Beppe Fenoglio)²³⁵ ha scritto un libro (*Cuore d'Inchiostro*) dentro il libro di Funke (omonimo), essendo solo Fenoglio (il personaggio dell'autore) ad avere oltre al contatto coi personaggi, il riconoscimento da loro del ruolo di autore sia all'interno del libro di Funke che all'interno del suo libro. Funke ricorre così, al pari di Cortázar nel suo racconto, alla presenza di un personaggio (Mo) che leggendo un libro all'interno di un libro (*Cuore d'inchiostrò*) fa vivere un altro personaggio (Capricorno) che tenta più volte di uccidere il lettore interno (Mo). Se, dunque, il personaggio di Cortázar riesce in più rispetto a Funke “solo ad uccidere il lettore interno ponendo fine alla storia”, queste due figure (lettore interno e autore che si crede autore reale) assumono un'importanza centrale nei libri di Funke, rendendo la scrittura di Cortázar (il solo episodio della tentata morte di un lettore interno da parte del personaggio che esce dal libro che sta leggendo) del tutto marginale nel complesso degli intrecci della trilogia in cui questa è soltanto una tra le tante altre possibilità. Così l'evidente differenza tra il racconto di Cortázar e i libri di Funke è l'attribuzione di Funke al lettore (interno) e all'autore del libro (il personaggio dell'autore) della duplice possibilità di far entrare e uscire i personaggi rispetto ai libri, unita a quella di modificare con la scrittura (dell'autore) e la lettura (del lettore) una trama già scritta.

²³⁴ Cornelia Funke, *Tintenherz*, Hamburg, Cecilie Dressler GmbH & KG, 2003. Ed. ita *Cuore d'Inchiostro*, trad. Roberta Magnaghi, Milano, Mondadori, 2004. Seguono per uguale editore e traduttore *Tintenblut* (2005) alla lettera *Sangue d'Inchiostro* tradotto nel 2006 come *Veleno d'Inchiostro* (2006) e *Tintentod* (2007) tradotto come *Alba d'Inchiostro* (2008). Funke si riferisce ai tre libri come *Tintenwelt-Mondo d'Inchiostro* (dunque trilogia del *Mondo d'Inchiostro*) raccontando in ciascuno l'entrata e l'uscita dell'autore Fenoglio e dei personaggi rispetto al libro *Cuore d'Inchiostro* scritto da Fenoglio.

²³⁵ Funke si ispira solo per il nome a Beppe Fenoglio (Alba 1922 – Torino 1963), che non scrisse mai libri di favole come Fenoglio di Funke, bensì libri a carattere partigiano. Funke descrive Fenoglio in tarda età, circondato dai nipoti (Beppe Fenoglio morì alla soglia dei quarant'anni) in una casa nelle cinque terre liguri (in cui visse il vero Beppe Fenoglio). Questi, dunque, gli elementi di contatto. Per accorgersi dell'iniziale predilezione di Beppe Fenoglio per una narrazione adattata al racconto orale (*Appunti Partigiani* 1944-1945) e della seguente abbondante presenza extradiegetica della voce dell'autore nel testo (*Partigiano Johnny*) risulta utile Alberto Casadei, *L'Epica Storica di Beppe Fenoglio*, pp. 141-199 in *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007. Si può altresì notare nel teatro di Fenoglio l'abbondante utilizzo della didascalia nell'indicazione di entrate di scena, movimenti, toni di voce, stati d'animo e di una possibile identificazione: «È consolidata l'idea che *La voce nella tempesta* sia stata scritta proiettando nella vicenda sentimentale di Heathcliff e Cathy la propria. Fenoglio si identifica con un personaggio irregolare, brutale, incapace di trovare un posto nella società; è il lato oscuro dell'amore, il brutto che affascina, in linea con una tradizione tipicamente ottocentesca». In Beppe Fenoglio, *Teatro*, Torino, Einaudi, a c. di Elisabetta Brozzi, 2008, p. VII.

L'autore Fenoglio può scrivere la modifica della sua trama (*Cuore d'Inchiostro* e altro) ma il lettore Mo (nel primo libro) deve leggerla a voce per dar seguito alle modifiche. Autore e lettore hanno dunque per Funke ruoli nettamente distinti (si precisa, ancora, nel primo libro) che ben li caratterizzano rispetto al lettore e al personaggio di Cortàzar. Questa duplice necessità (scrittura e lettura) è altresì intuibile dalla voce narrante che introduce le prime sequenze della trasposizione cinematografica di Iain Softley:

Dall'alba dei tempi i cantastorie hanno incantato il pubblico con le loro parole, ma c'è un dono ancora più straordinario: ci sono persone che se leggono ad alta voce riescono a portare alla vita i personaggi fuori dai libri nel mondo reale.²³⁶

Anche se va notato nelle ultime sequenze del film il mancato rispetto della essenziale divisione fra l'autore che scrive e il lettore che legge nel primo libro di Funke: mentre Meggie e Mo leggono quanto scritto da Fenoglio contemporaneamente (nel libro prima legge Meggie e poi Mo legge i versi finali della morte di Capricorno) Meggie scrive sul suo braccio le ultime parole dettate da Mo per concludere la storia di Fenoglio. Questa mancanza di rispondenza fra film e primo libro è evidente anche all'inizio del secondo volume della trilogia (*Veleno d'Inchiostro*) in cui Meggie pensando di far uscire l'autore Fenoglio da *Cuore d'Inchiostro*, inizia a scrivere le prime parole di una storia in cui immagina Fenoglio intento a scrivere un paio di pagine per uscire dal suo libro. Tuttavia questa modifica non è possibile nel momento in cui è pensata da Meggie, perché ancora le compete la sola lettura di un testo già scritto da un autore e non anche, come in seguito, la possibilità di scrivere e di leggere per modificare un libro già scritto. Si ritiene a questo punto utile, dopo aver presentato alcune questioni estratte dal primo libro della trilogia, offrire uno schema dei principali attraversamenti dell'autore e dei personaggi e delle principali questioni ad essi associate rispetto al libro di Fenoglio in ciascuno dei tre libri, che risulta utile nel riscontro di comunanze e diversità in *La storia infinita* di Ende e in *Il caso Jane Eyre* e *Persi in un buon libro* di Fforde:

²³⁶ Ian Softley, *Inkheart*, 2008. Ed ita *Inkheart*, *La leggenda di cuore d'Inchiostro*, 2009.

In *Tintenherz-Cuore d'Inchiostro* tre lettori (Mo, Dario, Meggie) sono in grado di far uscire ed entrare i personaggi rispetto ai libri che leggono: Mo fa uscire da *Cuore d'Inchiostro* Capricorno, Dita di Polvere, Basta e da *Le Mille e una notte* Farid. Dario fa uscire da alcuni libri inventati dei personaggi (Naso piatto, Cockrell) e da *Cuore d'Inchiostro* Mortola (madre di Capricorno) e Teresa (moglie del lettore Mo). Meggie fa invece uscire la fatina Trilly da *Peter Pan* di James Matthew Barrie e il *Soldatino di stagno* dall'omonima fiaba di Andersen, che fa anche rientrare nel suo libro, leggendo Meggie un lieto fine scritto da Fenoglio che non prevede lo scioglimento nel fuoco. Fenoglio scrive inoltre l'uccisione del suo personaggio Capricorno ed entra nel suo libro non tramite scrittura e lettura, ma tramite il riequilibrio della storia che prevede che per ogni entrata e uscita di personaggi rispetto al libro debba avvenire una compensazione: Meggie legge le parole scritte da Fenoglio per far uscire da *Cuore d'Inchiostro* un personaggio (Ombra) che uccide Capricorno e Fenoglio entra nel suo libro.

In *Tintenblut-Veleno d'Inchiostro*, nel secondo libro della trilogia, ma anche in *Alba d'Inchiostro*, nel terzo libro, i lettori Meggie e Orfeo uniscono al potere di leggere le parole scritte dall'autore anche quello di scrivere le parole da leggere, dovendo sempre utilizzare le parole scritte da Fenoglio in *Cuore d'Inchiostro* e in altri libri per far entrare-uscire i personaggi rispetto ai libri e per entrare entrambi in *Cuore d'Inchiostro*: Meggie entra nel libro con Farid (uscito da *Le mille e una notte*) leggendo le parole che il lettore Orfeo aveva scritto per far entrare nel libro il personaggio Dita di Polvere, mentre Orfeo entra nel libro tramite la scrittura e la lettura di Meggie e Fenoglio dall'interno del libro, anche se Orfeo crede di esserci entrato per aver letto le sue parole (prese da Fenoglio), che sono invece lette da Dario, l'altro lettore, che entra con Elinor.

In *Tintentod-Alba d'Inchiostro*, il terzo libro della trilogia, gran parte della narrazione si svolge all'interno del libro *Cuore d'Inchiostro*: Orfeo entra nel libro *Cuore d'Inchiostro* assieme all'unica copia del libro e ne utilizza le parole di Fenoglio per scrivere e leggere l'apparizione di tesori che fa dissotterare a Farid per condurre una vita agiata nel libro. Mo, che Dario ha fatto entrare nel libro, si immedesima nel personaggio Glandarius che Fenoglio ha scritto ispirandosi a lui. E Orfeo, che vuole far impazzire Glandarius che è anche Mo, scrive e legge per Glandarius, ma Mo vanifica l'effetto convincendosi di non essere Glandarius. Mo uccide Testa di Serpente impedendone il trionfo come finale del libro e infine Fenoglio e i lettori scelgono di restare a vivere coi personaggi nel libro.

4.3.2 *Il lettore interno che legge l'entrata-uscita rispetto ad un libro nel libro: Ende*

Michael Ende condivide con Funke l'aver scritto un personaggio (Bastian) che svolge le funzioni di un lettore che leggendo un libro (*Fantàsia*) entra all'interno di questo libro nel libro *La storia Infinita*.²³⁷ I personaggi di questo libro (Fantàsia) che dialogano con Bastiano (il principe Atreiu e altri) sono consapevoli dell'appartenenza di questi ad un mondo diverso dal loro, ma né il personaggio Bastiano, né i personaggi del libro letto da Bastiano sanno di essere in un libro scritto da Ende. Né ha per loro importanza chi ha scritto *Fantàsia*. Mentre per Funke è essenziale l'autore Fenoglio come autore di *Cuore d'Inchiostro*. Così Ende e Funke, per agevolare al lettore esterno la comprensione del differente livello in cui si svolge la narrazione tra la storia nel libro (I autore) e quella dentro al libro (II autore) fanno spesso, anche se non sempre, coincidere la storia che si svolge in un preciso livello (nel primo o nel secondo libro) in un capitolo preciso. Ma se Funke deve comunque sempre specificare a inizio di ciascun capitolo il livello della narrazione (nel libro che ha scritto o in quello scritto da Fenoglio) Ende ne fa a meno perché utilizza nell'edizione originale il rosso per le vicende narrate della storia di Bastiano che trova nella libreria il libro de *La Storia Infinita* e il verde acqua per quelle che avvengono nel libro *La Storia Infinita* nel regno di Fantàsia. Ende ricorre così ad una doppia colorazione che è rispettata nella prima edizione italiana (Longanesi, 1981) ma non nella seconda (Tea, 1988) che uniforma il colore del testo e usa il carattere corsivo per le vicende di Bastiano e il carattere tondo per quelle di Fantàsia. Mentre nella terza (Corbaccio, 2002) è recuperata la colorazione del testo della prima.²³⁸ Questo innovativo accorgimento di Ende consente dunque al lettore di *La storia infinita* un'immediata comprensione del duplice piano della storia rispetto al libro nel libro, risultando un unicum perché Funke e Fforde, come altri autori prima e dopo, non utilizzano questo semplice, quanto utile accorgimento visivo, rendendo complesso ma anche più interessante notare l'entrata e l'uscita dell'autore (personaggio dell'autore) e dei personaggi rispetto al testo nei due livelli (dal I al II libro nel libro e viceversa).

²³⁷ Il libro ha avuto tre trasposizioni cinematografiche dalle quali Ende si è dissociato a causa dei notevoli cambiamenti rispetto alla trama del libro: *Die unendliche Geschichte* nel 1984 con regia di Wolfgang Petersen, *The NeverEnding Story II: The next Chapter* nel 1990 con regia di George Miller e *The NeverEnding Story III* nel 1994 con regia di Peter MacDonald.

²³⁸ *La storia infinita*, Milano, Longanesi, 1981. *La storia infinita*, Milano, Tea, 1988. *La storia infinita*, Milano, Corbaccio, 2002. Le tre edizioni italiane (Longanesi, Tea, Corbaccio) si avvalgono della traduzione di Amina Pandolfi riportando anche i 26 capilettera dell'alfabeto riprodotti dall'illustratrice Roswitha Quadflieg dall'*Alfabeto pittorico* di Antonio Baschi del 1839.

Altra questione è invece la giustificazione dell'entrata e dell'uscita del personaggio rispetto un libro nel libro. Se l'entrata nel libro *Fantàsia* (nel libro *La storia infinita*) non richiede spiegazioni verificandosi con Bastiano che entra nel libro tramite la lettura, l'uscita dal libro provoca ad Ende un'incertezza che descrive come una questione essenziale alla quale è riuscito a trovare rimedio solo nel penultimo capitolo del libro nell'utilizzo di un monile che consente la creazione di un passaggio per questa uscita:

Mentre scrivevo *La storia infinita* e assieme al mio piccolo protagonista, Bastiano, affrontavo il lungo girovagare per Fantàsia, non avevo la minima idea di dove avrei trovato l'uscita da quel mondo, un'uscita che avrebbe consentito a lui e a me il ritorno nella realtà esterna. Dovevo accompagnare Bastiano di stazione in stazione e più di una volta mi sono ritrovato a dubitare del fatto che una vera e propria uscita ci fosse. Così ogni volta mi ripetevo: «Fantàsia non è una trappola!». Confidavo nel fatto che la soluzione sarebbe venuta al momento giusto, se solo mi fossi attenuto con lealtà e coerenza alle regole che io stesso avevo predisposto. Questa incertezza, però, mi prostrava fino allo scoramento e allo sfinimento totale. Posso dire che scrivendo questa storia ho letteralmente lottato per la mia stessa sopravvivenza. Potrebbe sembrare un'esagerazione, ma soltanto chi conosce questo tipo di procedimento creativo capirà il senso di questa dichiarazione. Soltanto nel penultimo capitolo – precisamente quando Bastiano alla fine depone Aurnyn, il monile dell'imperatrice bambina ai piedi di Atreiu e rinuncia così ad ogni potere nel mondo di Fantàsia – solo allora mi è stato chiaro che proprio questo oggetto era l'uscita che riconduceva nel mondo degli uomini.²³⁹

Ende fa così capire di non essersi affatto preoccupato di cercare una giustificazione all'entrata del suo personaggio Bastiano nel libro, perché a premergli più dell'entrata nel libro è la modalità per far uscire il suo personaggio dal libro trovata nel penultimo capitolo nell'uscita tramite una porta (monile) che connette le ultime parole pronunciate da Bastiano all'interno del libro (*Fantàsia*) col suo esterno (*La storia infinita*):

Bastiano raccolse nelle mani a coppa un po' d'Acqua della Vira e corse rapido verso quella porta. Dietro c'era solo l'oscurità. Bastiano vi si gettò dentro, e precipitò nel vuoto.

«Papà!» gridò. «Papà!» Io... sono... Bastiano... Baldassarre... Bucci!

«Papà!» gridò. «Papà!» Io... sono... Bastiano... Baldassarre... Bucci!

Mentre ancora gridava, si trovò di colpo nella soffitta della scuola, da cui una volta, in un tempo lontanissimo, era uscito per andare in Fantàsia.²⁴⁰

²³⁹ Michael Endes, *Zettelkasten*, München, Piper GmbH, 1994. Ed. ita *Storie infinite*, a c. di Saverio Simonelli, Catanzaro Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 54-55. Corsivo nel testo.

²⁴⁰ Ende, *La storia infinita*, p. 436. Nell'edizione originale il primo testo è in verde (*Fantàsia*), il secondo in rosso (*La storia infinita*). La stessa modalità delle parole che connettono l'interno con l'esterno rispetto al libro nel libro è presente in Fforde. Vedi *La biblioteca di tutti i libri scritti e di quelli che si stanno scrivendo: l'apprendistato per interagire coi personaggi nei libri e il tribunale a loro tutela*, p. 151.

5. Una lettura trasversale dei primi due libri di Fforde fra Allen e Funke

5.1 *Il personaggio che entra nei libri per rapire i personaggi: Fforde*

Mentre Funke e Ende scrivono la storia come narratori extradiegetici introducendo i dialoghi dei loro personaggi, Fforde affida quasi tutta la narrazione in prima persona a un personaggio (Thursay Next), intervenendo come narratore extradiegetico nel primo e nel secondo libro, mentre nel terzo e nel quarto non interviene più nel testo.²⁴¹

T. Next (che lavora con un'organizzazione a tutela dei libri da furti e contraffazioni) scopre l'esistenza di un meccanismo per entrare e per uscire rispetto ai libri inventato da suo zio, del quale si appropria un personaggio (Hades) per rapire *Jane Eyre* dal libro di Emily Brontë. A spiegare la scelta di mettere in contatto i personaggi dei libri è lo stesso Fforde nelle parole riportate in prefazione da Luca Covi, che non risentono della necessità di Ende di giustificare l'uscita del personaggio nel libro, né l'entrata nel libro. Fforde precisa "solo" il suo desiderio di «*creare un'avventura parallela a Jane Eyre*», non giustificandosi così rispetto l'attraversamento nei suoi e in altri libri dei personaggi. Fforde, comunque, diversamente da Ende (che ricorre al solo personaggio del lettore) e da Funke (personaggio dell'autore e del lettore) fa attraversare a personaggi (che si credono persone) e a personaggi (consapevoli del ruolo) sia libri inventati che reali. Riportiamo le considerazioni di Fforde sulla nascita della sua protagonista T. Next:

In realtà, la mia detective Thursday Next è nata solo per giustificare la mia folle idea di creare un'avventura parallela a *Jane Eyre*, volevo che i lettori si potessero immaginare il rapimento di questo personaggio e una possibile trama alternativa del classico di Charlotte Brontë che giustificasse il perché il libro che leggiamo oggi ha quegli sviluppi e non altri". [...] E successivamente ho fatto in modo che certi personaggi dei romanzi potessero decidere di sfuggire dalle opere che li contenevano per entrare in altre storie e ho persino dipinto i grammassiti ovvero dei parassiti capaci di mangiarsi letteralmente la grammatica".²⁴² [Quest'ultimo punto sembra evolvere i tarli e vermi del meccanismo di Allen].

²⁴¹ Si registra solo un capitolo, il terzultimo in *C'è del marcio*, in cui la narrazione è affidata al personaggio di Lauren (marito di Thursay Next) che racconta del ferimento di T. Next a colpi di pistola.

²⁴² Jasper Fforde, *Il caso Jane Eyre*, prefazione Luca Covi, p. 6. Testo in corsivo. Il primo libro è inizialmente ambientato nel 1985 con la guerra di Crimea (1853-1856) non ancora conclusasi in uno spazio indefinito europeo ed è narrato dal punto di vista del personaggio femminile Thursday Next, che vi ha partecipato prima di scoprire l'esistenza di un meccanismo per entrare e per uscire rispetto ai libri. Il primo libro e i seguenti appartengono dunque al genere dell'ucronia che è legato all'ipotesi di un diverso evento storico rispetto alla realtà dei fatti, come avviene, si ricorda, nel racconto di Dick in cui l'autore immagina la vittoria della Germania nella seconda guerra mondiale in Philip Kindred Dick, *The man in the high castle, An electrifying novel of our world as it might have been*, Putnam, New York, 1962. Ed. ita *La svastica sul sole*, trad. Romolo Minelli, Piacenza, La Tribuna, 1965.

Il personaggio Jane Eyre non sceglie volontariamente di uscire dal libro, non conosce l'identità dell'autore che l'ha scritta ed è rapita dalla trama che si interrompe coi lettori che si accorgono della sua scomparsa dal libro che stanno leggendo.²⁴³ Così riferisce Fforde lo stupore provato dai lettori in uno dei suoi pochi interventi nel primo libro:

Nel giro di trenta secondi dal rapimento di Jane, un primo lettore aveva notato con preoccupazione strani sommovimenti a pag. 107 della sua edizione rilegata in cuoio di *Jane Eyre*. Dopo trenta minuti tutte le linee della biblioteca dell'English Museum erano intasate.²⁴⁴

Il rapimento di Jane Eyre dal libro omonimo di Brontë rappresenta solo uno fra i vari attraversamenti dei personaggi rispetto ai libri di Fforde e ad altri libri inventati e reali, dichiarando la sua probabile fonte in un racconto di Allen: *Il caso Kugelmass* del 1980 in cui un personaggio (Kugelmass) entra nella trama di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert con una portantina magica che ha molti elementi in comune col meccanismo *Il portale della prosa* che sarà usato da Fforde per far entrare e uscire i personaggi rispetto ai libri. Allen riporta inoltre le perplessità ereditata da Fforde nel primo libro dei lettori che in *Madame Bovary* si accorgono dell'entrata di un nuovo personaggio:

Chi è questo nuovo personaggio a pagina 100? Quest'ebreo pelato che sta baciando Madame Bovary?²⁴⁵

L'intertestualità dunque è necessaria per comprendere le connessioni fra questi autori. Proseguendo col notare probabili fonti e richiami non può allora sfuggire l'uscita del primo libro di Fforde (*Il caso Jane Eyre*) nel 2001, mentre l'uscita del primo libro di Funke (*Cuore d'Inchiostro*) segue nel 2003. Si noti, a tal proposito, il ricorso di T. Next in alcune occasioni del meccanismo della scrittura e della lettura per entrare nei libri centrale per Funke. Nelle prossime pagine ci si sofferma sulla ricerca di possibili relazioni tra Allen, Fforde, Funke, relazionando la trama del racconto di Allen, i primi due libri di Fforde nell'analisi dei rispettivi meccanismi d'entrata e d'uscita rispetto ai libri, facendo seguire a queste intrecciate analisi il riassunto dell'intera trilogia di Funke.

²⁴³ L'uscita dei personaggi (Smollett e Silver) da *Le mille e una notte* che è raccontata in *I personaggi del racconto* di Stevenson provoca solo una breve pausa alla trama, con questi che vi fanno subito ritorno. Stevenson tuttavia non precisa come fa Fforde per *Jane Eyre* la reazione del lettore esterno alla loro scomparsa, forse perché, in considerazione di questa uscita a tempo, può aver dato per scontato il loro certo rientro nel libro e la prosecuzione della trama senza modifica eccetto "solo" l'uscita dal libro.

²⁴⁴ Fforde, *Jane Eyre*, p. 305. Il numero di pagina non corrisponde con l'edizione moderna.

²⁴⁵ Woody Allen, *Side Effects*, New York, Random House, 1980. Ed. ita *Effetti collaterali*, trad. Daniele Luttazzi, Milano, Bompiani, 2004, p. 48. Anche qui il numero di pagina non corrisponde.

5.2 Il personaggio che entra ed esce rispetto e con *Madame Bovary*: Wody Allen

Kugelmass è un professore di lettere al City College di New York che esprime all'analista insoddisfazione e delusione per una vita coniugale infelice manifestandogli la volontà di incontrare una donna, che è subito considerata come un palliativo per non considerare e affrontare seriamente i suoi veri problemi.²⁴⁶ La seduta termina infruttuosa e Kugelmass qualche settimana dopo riceve una chiamata dal mago Persky che vuole «portare un pizzico di esotico nella sua vita» attraverso una portantina cinese che fa entrare chiunque all'interno di un qualsiasi libro. Basta solo farci entrare la persona e il libro all'interno del quale si vuole entrare – un romanzo o qualsiasi altro testo purché, necessariamente, scritto – per ottenere questo attraversamento, dovendo solo urlare dal libro (il nome di Persky) quando si desidera lasciare la vita dei personaggi nei libri:

“Persky”, disse Kugelmass, “cos’hai in mente?”

“Faccia attenzione,” disse Persky. “Questo è un gran bell’articolino. L’ho messo a punto l’anno scorso per un congresso dei Cavalieri di Pizia, ma la cosa andò a monte. Entri nella portantina.”

“Perché, così può infilarci tante spade o qualcosa del genere?”

“Vede qualche spada?”

“Kugelmass fece una smorfia e bofonchiando sali nella portantina. Non potè fare a meno di notare un paio di orribili zirconi incollati sul compensato proprio davanti alla sua faccia. “Se è uno scherzo...” disse.

“Altro che scherzo. Ora, mi segua. Se butto un romanzo qualsiasi dentro questa portantina insieme a lei, chiudo le porte e batto tre colpi, lei si troverà proiettato dentro quel libro”.

Kugelmass fece una smorfia incredula.

“Basta che sia uno scritto,” disse Persky. “Parola. Non necessariamente un romanzo. Un racconto, una commedia, una poesia. Può incontrare qualunque donna creata dai migliori scrittori del mondo. Chiunque lei abbia mai sognato. Potrà fare tutto ciò che vuole con una vera eroina. Poi quando ne avrà avuto abbastanza, caccia un urlo e io la faccio tornare qui in un battibaleno.”²⁴⁷

²⁴⁶ Nel personaggio di Kugelmass che cerca di risolvere i suoi problemi dall'analista è adombrato Allen. Il racconto evidenzia il paradosso di un uomo intento a tradire sua moglie con un personaggio letterario (Emma Bovary) del quale Kugelmass si stanca rapidamente, decidendo tuttavia di intraprendere un altro tradimento, parimenti “immaginario”, non curante del rischio di essere scoperto da sua moglie. La vicenda si conclude nell'impossibilità di Kugelmass di uscire da un libro di *Ripetizioni di Spagnolo* in cui è inseguito dal verbo TENER (Avere), dichiarando, con questo finale, l'ironia dell'opera di Allen. Per approfondire il tema Ludovico Ferro, *Sociologia dell'ironia, Comunicazione e rappresentazione della complessità moderna nei romanzi filosofici di Voltaire e nel cinema di Allen*, Padova, CLEUP, 2009.

²⁴⁷ Allen, *The Kugelmass*, p. 45. La prima pubblicazione 2 maggio 1977 è nel *The New Yorker*, p. 34.

In questa breve presentazione dei poteri della portantina Persky spiega a Kugelmass il mezzo e le modalità per entrare nei testi e la procedura per uscirne: l'entrata in un testo scritto avviene tramite una portantina magica, mentre l'uscita cacciando un urlo. Tuttavia quest'ultima avviene una sola volta nella pronuncia del nome di Persky, non potendo più avvenire per la sua morte, che porterà alla mancata uscita di Kugelmass. È dunque possibile leggere questa definizione dell'entrata e dell'uscita rispetto al testo come un possibile nucleo che sarà esteso nei libri di Fforde e nella trilogia di Funke.²⁴⁸ Il racconto di Allen si presenterebbe così come probabile fonte del primo meccanismo dell'entrata nei libri di Fforde utilizzato dal personaggio Mycroft (zio di Thursday Next) per creare *Il portale della prosa*: un complesso apparecchio alimentato da un sistema di tarli che consuma un gran quantitativo di energia, dentro al quale si può inserire qualsiasi testo, che consente tramite il collegamento di un cavo di entrarvi. Invece l'uscita dal testo avviene, con assoluta fedeltà al racconto di Allen, urlando dall'interno. Riportiamo la presentazione di T. Next del *Portale* nel tentativo riuscito di Mycroft di far entrare sua moglie Polly nella poesia *I wandered lonely as a cloud* di Wordsworth:

Mycroft borbottò qualcosa e si appuntò la cifra su un blocco. Aprì il grosso libro rinforzato in ottone che la sera prima non aveva finito di presentarmi, rivelandone una cavità in cui inserì una riproduzione in grande della poesia di Wordsworth *Vagabondavo solo come una nuvola*. Aggiunse i tarli, che si misero subito al lavoro [...] Attaccò alla presa della corrente gli spessi cavi sul retro del libro e accese l'interruttore; si mise poi al lavoro sulla miriade di manopole e quadranti che ricoprivano la copertina del pesante volume. Nonostante il Portale della Prosa fosse essenzialmente un biomeccanismo, c'erano procedure delicate da impostare prima che l'apparecchio potesse funzionare. [...] «Vuoi avere l'onore» chiese. «Il primo essere umano a entrare in una poesia di Wordsworth?». Polly lo guardò un po' a disagio. [...] [Fforde] Dall'altra parte del Portale della Prosa, Polly si trovò sulla sponda erbosa di un grande lago la cui acqua lambiva delicatamente la riva. [...] Polly lanciò un ultimo grido terrorizzato mentre l'oscurità si allargava e la poesia si chiudeva su di lei.²⁴⁹

Questa modalità d'entrata e d'uscita rispetto al testo è dunque molto simile a quella utilizzata da Persky per Kugelmass per lo stesso percorso. Mentre un'altra – nei libri di Fforde – presenta l'utilizzo della scrittura e della lettura di uno scritto, che è esattamente la modalità centrale della trilogia di Funke, con l'autrice che nel primo libro (*Cuore d'Inchiostro*) distingue, come precisato, fra l'autore che scrive e il lettore che legge.

²⁴⁸ *The Kugelmass episode* esce su rivista nel 1977 e nel 1980 fra i racconti nel libro *Side Effects*. Mentre il primo libro di Fforde (*The Eyyre affaire-Il caso Jane Eyre*) esce nel 2001 e il primo libro di Funke (*Cuore d'Inchiostro*) nel 2003. Evidente, già nel titolo, il richiamo del libro di Fforde al racconto di Allen.

²⁴⁹ Fforde, *Jane Eyre*, pp. 132-133 e p. 135 e p. 137. Corsivo nel testo.

Riportiamo il suggerimento di Persky a Kugelmass di incontrare Emma Bovary seguito dalla descrizione del momento in cui Kugelmass entra nel libro di *Madame Bovary*:

“Francese. Voglio avere una storia con un’amante francese.”

“Che ne dice di Natascia di *Guerra e Pace*?”

“Ho detto francese. Ci sono! Che gliene pare di Emma Bovary? Mi sembra perfetto.”

“È fatta, Kugelmass. Mi dia un urlo quando ne avrò avuto abbastanza.” Persky gettò dentro un’edizione economica del romanzo di Flaubert.

“È certo che sono al sicuro?” chiese Kugelmass mentre Persky cominciava a chiudere le porte.

“Sicuro. C’è niente di sicuro in questo pazzo mondo?”

Persky battè tre colpi sulla portantina e poi spalancò le porte. Kugelmass era sparito. Nello stesso istante, apparve nella camera da letto della casa di Charles ed Emma Bovary a Yonville. Davanti a lui c’era una donna bellissima, in piedi, di spalle, che piegava la biancheria. Non posso crederci, pensò Kugelmass, fissando la stupenda moglie del dottore. È fantastico. Sono qui. È lei. Emma si voltò, sorpresa.

“Oddio, mi avete spaventata”, disse. “Chi siete?” Parlava lo stesso buon inglese della traduzione tascabile. È semplicemente devastante, pensò. Poi, rendendosi conto che la domanda era stata rivolta a lui, disse: “Mi scusi. Sono Sidney Kugelmass. Del City College. Professore di lettere. City College di New York? Uptown. Io – oh, ragazzi!”

Emma Bovary sorrise civettuola e disse: “Gradite da bere? Un bicchiere di vino, forse?”²⁵⁰

La prima azione di Kugelmass (personaggio scritto da Allen) all’interno del libro di *Madame Bovary* di Flaubert è dunque quella di rivelarsi al personaggio Emma Bovary. Questa precisazione sarà mantenuta nella trilogia di Funke solo per i personaggi in uscita dal libro in cui sono scritti e per l’autore Fenoglio che si troverà ad incontrarli all’esterno del suo libro. Mentre sarà del tutto evitata all’interno del libro di Fenoglio nel quale sia i personaggi che hanno coscienza di essere tali, sia l’autore Fenoglio e gli altri personaggi (Mo, Meggie, Orfeo) nelle rispettive prime entrate nel libro fingeranno sempre di vivere la realtà delle persone (sempre personaggi) che incontrano nel libro.

Così Kugelmass, rivelandosi con questa naturalezza all’interno di un libro nel suo vero ruolo di persona esterna alla storia dei personaggi, compie un’azione che prima di lui non era stata espressamente rivendicata da alcun personaggio in entrata in un testo.²⁵¹

Funke, dunque, non fa conoscere ai personaggi di Fenoglio il mondo esterno al libro, mentre Fforde con T. Next ricorre espressamente (come Allen) a questo svelamento: T. Next si rivela ai personaggi dentro ai libri, ma non rivela di ciò all’esterno dei libri.

²⁵⁰ Allen, *The Kugelmass*, p. 46.

²⁵¹ Kugelmass è forse il primo personaggio (che si crede una persona) ad entrare in un libro nel libro.

Kugelmass, dopo essersi innamorato di Emma Bovary, che lo ricambia, chiama Percy uscendo dal libro per incontrare sua moglie, ignorando che i lettori esterni si stanno domandando il perché della presenza di un nuovo e inaspettato personaggio nel libro. Seguono varie entrate e uscite rispetto al libro nelle quali Kugelmass spiega a Emma del suo mondo, degli Oscar, del cinema, finché Kugelmass domanda a Percy di far uscire Emma Bovary dal suo libro e questi acconsente indicando una procedura diversa da quella che utilizzava Kugelmass: deve abbracciare Emma, chiudere gli occhi e contare fino a dieci. I due si trovano nel mondo di Kugelmass e vivono di lussi in albergo finché le incomprensioni diventano insostenibili quando Emma rivela a Kugelmass di aver parlato con un produttore teatrale che le ha promesso il successo. Kugelmass tenta di farla rientrare nel suo libro ma la portantina non funziona. Così Emma resta assente dalla sua trama per più di una settimana. Aggiustata la portantina Emma torna nel libro e Kugelmass torna da Percy chiedendogli di entrare ne *Il lamento di Portnoy* di Roth in cui il protagonista si reca dal suo psicanalista per raccontargli la sua storia. Percy acconsente ma Kugelmass purtroppo entra in un libro di *Ripetizioni di spagnolo* nel quale è inseguito dalla parola Tener (avere), non potendo più uscire perché Percy muore e la portantina prende fuoco. Da notare, oltre al richiamo di Allen al racconto di Roth (per il personaggio dall'analista, non per l'entrata e l'uscita rispetto al libro nel libro) e l'ironia che regola l'intera vicenda, anche il soffermarsi di Allen sul lettore che nota la sola presenza di Kugelmass, ma non anche l'assenza di più di una settimana di Emma Bovary dal suo libro. Quest'ultima precisazione, che è assente nel racconto di Allen, si riscontra nel primo libro di Fforde per l'uscita di Jane dal suo libro *Jane Eyre* di Brönte:

Nel giro di trenta secondi dal rapimento di Jane, un primo lettore aveva notato con preoccupazione strani sommovimenti a pag. 107 della sua edizione rilegata in cuoio di *Jane Eyre*.²⁵²

È così possibile ipotizzare questo chiarimento di Fforde del lettore che si accorge dell'assenza del personaggio dal libro che sta leggendo come una probabile reazione di Fforde all'aver notato quest'assenza (abbastanza importante) nel racconto di Allen.²⁵³

²⁵² Fforde, *Jane Eyre*, p. 305.

²⁵³ Fforde distingue inoltre la possibilità di notare la presenza di un personaggio esterno alla trama in base alla scrittura in prima (non si nota) o in terza persona (si nota). Tuttavia in *Jane Eyre*, scritto in prima persona, si nota la presenza di un personaggio esterno (Hubbes, p. 306), i cui movimenti sono notati dai lettori, mentre T. Next afferma l'impossibilità di notare la sua presenza e quella di altri nei libri (p. 344).

5.3 Il Portale della Prosa e l'entrata e l'uscita spontanea rispetto ai libri: Jane Eyre

Il primo libro *Il caso di Jane Eyre* si apre con la descrizione di Thursday Next del suo lavoro (antiplagio e falsificazione dei libri) e del contesto in cui lavora (utopico 1984 in cui prosegue la guerra di Crimea). Un giorno T. Next riceve l'incarico di scovare il responsabile del furto del manoscritto di *Martin Chuzzlewit* di Charles Dickens, che scopre essere Acheron Hades (un suo professore) inizialmente intenzionato ad ottenere un riscatto per la sua restituzione e in seguito, scoperta la possibilità di entrare nei libri, a rapire Martin Chuzzlewit per ottenere un riscatto più alto per farlo rientrare. Hades un giorno incontra T. Next e le spara, ma non la uccide perché il colpo è attutito da un'edizione economica di *Jane Eyre* di Brönte.²⁵⁴ Ricoverata in ospedale, T. Next riceve un pacco con alcuni indumenti di un uomo tramite i quali capisci di essere stata soccorsa dal personaggio Rochester uscito dal libro che ha fermato il colpo di pistola:

Finii di inscatolare le mie cose e ringraziai l'infermiera, che mi consegnò un pacco di carta marrone mentre stavo per andare via.

«Che cos'è?» chiesi.

«Apparteneva alla persona che le ha salvato la vita quella sera».

«Che vuol dire?»

«Un passante l'ha soccorsa prima che arrivasse l'ambulanza; le ha tamponato la ferita al braccio e l'ha coperta con il suo cappotto per tenerla al caldo. Senza il suo intervento probabilmente sarebbe morta dissanguata».

[...] Guardai nelle tasche e trovai la ricevuta di una modista. Era intestata a tal Edward Fairfax Rochester, Esq., e datata 1833.

Mi lasciai cadere sul letto e fissai i due capi di abbigliamento e la ricevuta. In condizioni normali non avrei creduto che Rochester potesse uscire dalle pagine di *Jane Eyre* e accorrere in mio aiuto quella sera; una cosa simile, naturalmente, è assolutamente impossibile. Avrei liquidato il tutto come uno scherzo grottesco e laborioso, se non fosse stato per un fatto: Edward Rochester e io ci eravamo incontrati.²⁵⁵

²⁵⁴ L'edizione è regalata a T. Next dal collega Tamworth, al quale T. Next aveva espresso il risentimento per il finale auspicandone uno diverso. Il desiderio di un altro finale di una storia o un altro atteggiamento che il lettore desidera per un personaggio in una data circostanza è universale. Esemplifica il punto nelle prime righe della premessa ad alcune riflessioni sulla categoria del personaggio Enrico Testa, *Eroi e figuranti, Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 3: «Non ho mai perdonato a Nataša Rostova di essersi fatta ingannare da Anatol' Kuragin e di aver compromesso così il suo amore col principe Andrej... e chissà quanti altri lettori, ingenui come me, hanno avuto la stessa reazione e hanno provato lo stesso sentimento! Il fatto è che i personaggi, queste creature di parole e di carta, ci afferrano con la loro particolarissima esistenza ed esercitano su di noi uno strano potere. Su di noi e sui loro autori: è noto quanto filo da torcere abbiano dato Madame Bovary e Anna Karenina a Flaubert e a Tolstoj».

²⁵⁵ Fforde, *Il caso Jane Eyre*, pp. 72-73.

La prima uscita di un personaggio (Rochester) dal suo libro (*Jane Eyre*) avviene senza il ricorso del personaggio in uscita ad alcun meccanismo, che è spiegato nel racconto di Allen (abbracciare Emma, chiudere gli occhi e contare fino a dieci) e nella trilogia di Funke (tramite lettura e scrittura per far entrare e uscire i personaggi rispetto ai libri). È dunque per T. Next una prima uscita (del personaggio dal suo libro) non legata ad alcun meccanismo, mentre, all'opposto, la sua prima entrata nel libro *Jane Eyre* avviene nella lettura dello stesso libro e la sua uscita quando chi legge (una turista) termina la lettura dell'episodio in cui T. Next è entrata. In entrambi i casi, comunque, Fforde non specifica l'eventuale accorgimento del lettore della presenza e dell'assenza di T. Next. Questa dunque la prima uscita di un personaggio dal suo libro nel primo libro di Fforde. Mentre il primo contatto fra Rochester e T. Next è descritto in un capitolo che si intitola, fuor di dubbio, «*Jane Eyre: breve incursione nel romanzo*» nel quale T. Next spiega di aver visto “davvero” Rochester quando si era recata da bambina alla tenuta Hawort House in cui era conservato il manoscritto, anticipando (nella narrazione di Fforde) prima l'entrata di T. Next nel libro e poi l'uscita di Rochester dallo stesso libro. In quell'occasione, alla tenuta, il manoscritto era aperto sulle pagine del primo incontro fra Rochester e Jane Eyre che una turista aveva letto a T. Next facendola entrare poco prima che il cavallo sul quale stava viaggiando Rochester superasse su un sentiero Jane senza notarla, salvo scivolare sul ghiaccio e avere con questa il noto primo incontro. T. Next dunque entra nel libro di Brönte perché un'altra persona legge il libro per lei, esattamente come accade nella trilogia di Funke, uscendone quando la lettrice (turista) termina la sua lettura, con un meccanismo invero mai utilizzato da Funke. Riportiamo la porzione del racconto di T. Next in cui afferma che la sua presenza nel libro *Jane Eyre* ha fatto scivolare il cavallo sul ghiaccio provocando l'incontro fra Rochester e Jane, che trovandosi sullo stesso sentiero accorre, per colpa di T. Next, a prestargli soccorso. Tuttavia questa dichiarata responsabilità di T. Next nell'aver causato l'incidente e l'incontro fra i due è smentita nella trama originaria di *Jane Eyre* di Brönte che si svolge nello stesso modo e ordine (caduta, incontro) indipendentemente dalla sua presenza.²⁵⁶

²⁵⁶ La modifica alla trama che T. Next è convinta di aver fatto all'interno del libro *Jane Eyre* di Brönte le è inspiegabilmente riconosciuta da Rochester che afferma di conoscere alla perfezione gli eventi del libro. È così presente un duplice paradosso: da una parte T. Next ha precedentemente letto la trama originaria dovendo dunque aver memoria dell'originale modalità dell'incidente e dell'incontro, ma è convinta di aver “davvero” modificato la storia entrando nel libro. Dall'altra Rochester afferma di conoscere tutta la trama del suo libro, dovendo per tale motivo ritenere del tutto nullo l'intervento di T. Next, ma invece gliene è inspiegabilmente riconoscente. Le due posizioni, dunque, non possono giustificarsi a vicenda.

Il viottolo era stretto e feci un passo indietro per lasciar passare il cavallo. Mentre aspettavo, sfrecciò lungo la siepe un grosso cane bianco e nero che annusava il suolo in cerca di qualcosa di interessante. Il cane ignorò la figura sul gradino, ma quando mi vide si fermò di colpo. Dimenò entusiasta la coda e, saltando, mi annusò indagatore. [...] Doveva sapere, quasi istintivamente, che la ragazzina che d'un tratto era apparsa in fondo a pagina 81 non era vincolata alla rigidità della trama. Sapeva di poter forzare un pochino i confini del racconto, annusando un lato o l'altro del viottolo, visto che la cosa non era specificata; ma se il testo diceva che doveva abbaiare o correre o fare un salto, era obbligato a ubbidire. Era un'esistenza lunga e ripetitiva, il che rendeva le rare apparizioni di persone come me ancor più gradite. Alzai lo sguardo e vidi che il cavallo e il cavaliere avevano appena oltrepassato la giovane donna [Jane Eyre],[...] Non aveva visto la mia sagoma minuta, e il punto migliore per passare lungo il viottolo si trovava proprio accanto a me; dall'altra parte c'era un'insidiosa lastra di ghiaccio. Nel giro di pochi istanti il cavallo mi fu addosso: gli zoccoli percuotevano il duro terreno e il naso peloso mi soffiava in faccia alito caldo. Improvvisamente il cavaliere, accorgendosi della ragazzina sulla sua strada, disse: "Che diammine..." e tirò rapidamente il cavallo verso sinistra, via da me ma verso il ghiaccio scivoloso. Il cavallo perse la presa e si abbatté al suolo. Feci un passo indietro, mortificata per l'incidente che avevo provocato. [...] La giovane donna si avvicinò all'uomo caduto mostrando seria preoccupazione. «Siete ferito, signore? [...] [Rochester a T. Next] "Il vostro intervento migliorò la storia».²⁵⁷

Riportiamo, per confronto, lo stesso momento narrato in *Jane Eyre* di Brönte:

Era lo scalpitare di un cavallo sulla ghiaia. Le svolte del sentiero ancora lo nascondevano, ma si avvicinava. Mi ero appena alzata dalla scarpata, ma poiché il viottolo era stretto, mi rimisi a sedere per lasciarlo passare. [...] Era vicinissimo, ma non si vedeva ancora; poi, oltre allo scalpitio, sentii un fruscio sotto la siepe e di sotto i rami di nocciolo comparve un grosso cane bianco e nero che si staccava netto contro il fondo degli alberi. Era esattamente l'immagine di Bessie, un essere leonino dal pelo lungo e dalla testa mostruosa. Tuttavia mi passò accanto tranquillamente, senza fermarsi a guardarmi in viso con l'occhio malefico che mi aspettavo. Dietro veniva il cavallo, un alto destriero con in groppa un cavaliere. [...] Avevo fatti pochi passi allorché il rumore di una caduta e l'esclamazione: – Come accidenti farò ora? – attirarono la mia attenzione. L'uomo e il cavallo erano caduti, dopo aver slittato sul ghiaccio che ricopriva la ghiaia. Il cane ritornò indietro a grandi balzi e, scorgendo il padrone in imbarazzo e udendo il nitrito del cavallo, si mise ad abbaiare facendo riecheggiare le colline dei suoi latrati amplificati dal rimbombo. Fiutò tutto intorno il gruppo a terra, e poi corse da me. Non poteva fare altro, poiché ero il solo aiuto a portata di mano. Io obbedii e mi avvicinai al viaggiatore che intanto cercava di liberarsi dalla sella. I suoi gesti erano così vigorosi che pensai non si fosse fatto male, ma in ogni modo gli chiesi: – Si è ferito, signore?²⁵⁸

²⁵⁷ Fforde, *Il caso Jane Eyre*, pp. 78-79 e p. 199.

²⁵⁸ [Charlotte Brönte]Curren Bell, *Jane Eyre*, London, Smith, Elder & Co, 1847. Ed. ita. *Jane Eyre*, trad. Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 2008, pp. 140-141.

L'intervento di T. Next in *Jane Eyre* «mortificata per l'incidente che avevo provocato» invero non favorisce in alcun modo l'incontro fra Jane e Rochester, cambiando soltanto la ragione della caduta del cavallo, che non scivola per il ghiaccio dopo aver superato Jane senza averla notata, ma perché Rochester nota la presenza di T. Next sullo stretto sentiero (lo stesso in cui si trova Jane), che per superarla, dice T. Next, va «*via da me ma verso il ghiaccio scivoloso*». Viene meno inoltre il contributo del cane che in *Jane Eyre* di Brönte porta Jane da Rochester e che nella versione di Fforde vede T. Next è combattuto fra la sua indole e il rispetto della trama che gli impone di proseguire.

T. Next dunque raggiunge suo zio Mycroft che le illustra il *Portale della Prosa* facendo entrare sua moglie Polly in una poesia di Wordsworth. A narrare l'entrata e ciò che Polly vede nella poesia è Fforde che compie il suo primo intervento narrativo motivato dall'impossibilità di T. Next di riferire la storia in un diverso livello rispetto al suo.

T. Next, lasciato Mycroft e raggiunti i suoi uffici, (dopo essersi convinta di aver incontrato Rochester sia dentro che fuori rispetto al suo libro) assiste alle lamentele di John Milton del *Paradiso Perduto* nei confronti di Percy Shelly che accusa di averlo derubato di contanti e carte. (Questi due sono i primi personaggi a uscire dai libri dopo Rochester). T. Next non si accorge della reale implicazione della loro presenza e discute con Jack (un agente che entrerà nella poesia *Il corvo* di Poe) del furto del *Portale*. Fforde prosegue la narrazione spiegando il furto da parte di Acheron che costringe Mycroft a farlo funzionare dietro la minaccia di bruciare il foglio della poesia in cui è entrata Polly. Così Mycroft, per salvarla dalla sicura morte che sarebbe seguita alla distruzione del supporto, posiziona nel *Portale* il libro *Martin Chuzzlewit* di Dickens. Hobbes (uno scagnozzo di Acheron) entra nel libro e vi esce poco dopo con Mr. Quaverley, un personaggio di secondo piano del libro di Dickens. Tutta l'azione è seguita, su incarico di Acheron, su un'edizione economica di *Martin Chuzzlewit* per notare come si muove al suo interno Hobbes, (come la presenza di Kugelmass è notata dai lettori di *Madame Bovary*, ma non la sua assenza spiegata solo da Fforde). T. Next, che non è partecipe della narrazione di Fforde, non sapendo ancora dell'entrata nella poesia di Polly e dell'uscita di My Quaverley dal libro, discute col suo collega Bowden della definitiva attribuzione del *Cardenio* a Shakespeare (ritrovato nel 2007).²⁵⁹

²⁵⁹ Nei libri di Fforde si ipotizza più volte la non paternità di Shakespeare delle sue opere. Per “chiudere” la questione a fine del quarto libro in *C'è del marcio* il padre di T. Next le confessa di aver viaggiato indietro nel tempo e di aver consegnato a Shakespeare tutte le sue opere già scritte da altri.

In seguito T. Next incontra in sogno Rochester, avendo conferma che un personaggio (Rochester) le ha salvato la vita uscendo dal suo libro (*Jane Eyre* di Brönte):

“Mr. Rochester?”

Rispose con un cenno. Ma ora non eravamo più tra i magazzini dell’East End; [la zona in cui Hades ha sparato a T. Next] ci trovavamo in un salone ben arredato, illuminato dal fioco bagliore di lampade a olio e dalla luce guizzante del fuoco nell’ampio focolare. [in *Jane Eyre*]

“Va meglio il vostro braccio, Miss Next?” chiese.

“Molto meglio, grazie” dissi, facendo dei movimenti con la mano e col polso per mostrarglielo.

“Non mi preoccuperei di loro” aggiunse, indicando Flanker, Acheron e Snood, che avevano cominciato a litigare in un angolo della stanza, vicino alla libreria. “Sono solo elementi del vostro sogno, semplici illusioni senza importanza”.

“E voi, allora?”

Rochester sorrise, un sorriso forzato, burbero. Era appoggiato alla mensola del camino e guardava nello specchio, facendo girare delicatamente il suo madero.

“Io non sono mai stato reale”.²⁶⁰

Nell’incontro Rochester rassicura T. Next sul litigio di Acheron e altri che non la riguarda perché sta avvenendo in sogno. Rochester inoltre le precisa «*io non sono mai stato reale*», potendosi questo intendere come una negazione dei “vivi personaggi” formulata tuttavia da un personaggio (Rochester) che parla e agisce fuori dalla pagina in cui è scritto il suo ruolo con chi ne legge e “crede di cambiare” (T. Next) la sua storia.²⁶¹ T. Next, non soffermandosi affatto sul punto, in seguito dialoga con suo fratello Joffy (sul sospetto di una relazione del loro padre con Emma Hamilton, l’amante di Nelson, non per averla incontrata in un libro ma durante un suo viaggio spazio temporale)²⁶² e col professor Spoon, che le fa leggere dal libro *Martin Chuzzlewit* la scomparsa di Mr. Quaverley, che T. Next riconosce, per averlo letto, nel corpo di un uomo all’obitorio.²⁶³

²⁶⁰ Fforde, *Il caso Jane Eyre*, pp. 198-199.

²⁶¹ Se Pirandello parla col personaggio che si presenta in udienza (prima nella sua mente) già definito nel corpo ma non nel nome e nel ruolo, Fforde ne presenta la nascita come spiriti richiamando Pirandello: «Ci sono spiriti di personaggi appena tratteggiati che vagano in cerca d’autore, in cerca d’una trama in cui infilarsi, ed esservi intessuti». In Fforde, *Persi in un buon libro*, p. 311. Questi “spiriti di personaggi” sono descritti nelle loro linee essenziali senza la fisicità dei personaggi delle novelle di Pirandello, ma con il comune bisogno di ricevere un nome e un ruolo per essere raccontati all’interno di una storia.

²⁶² Emma Hamilton è il solo personaggio nei libri di Fforde a non uscire direttamente da un libro, ma dal suo tempo. Vi farà ritorno dopo aver avuto una storia con Amleto uscito dalla tragedia di Shakespeare.

²⁶³ «L’autopsia di Mr. Quaverley fu una faccenda di interesse nazionale; al suo funerale presero parte centocinquantamila appassionati di Dickens provenienti da tutto il mondo». In Fforde, *Il caso Jane Eyre*, p. 246. Si può forse ritenere questa accorata presenza del lettore esterno in cordoglio per un personaggio secondario, che in quanto tale la maggior parte dei lettori non noterebbe, nel ricordo dell’ironia di Allen.

Iniziano a riemergere i ricordi di Victor, un altro collega di T. Next (che l'ha portata all'obitorio), su eventi simili accaduti in passato come l'uscita di Christopher Sly (un personaggio secondario) da *La Bisbetica domata* di Shakespeare²⁶⁴ e la probabile scomparsa di un lettore dissoltosi in fumo per aver letto *Dombey & figlio* di Dickens.

T. Next, a questo punto, non sapendo ancora dell'entrata di sua zia Polly nella poesia e di Hobbes nel libro, domanda a Victor se delle persone (come loro) erano entrate in un libro, ritenendo questo fatto più "innaturale" dell'uscita dai libri dei personaggi:²⁶⁵

Ripensai alla mia visita a Haworth [la tenuta in cui c'era il manoscritto di *Jane Eyre*] quando ero una ragazzina. «E nel senso opposto?»

Victor mi lanciò un'occhiata.

«Che vuoi dire?»

«Ha mai sentito di qualcuno che abbia fatto il salto nella direzione inversa?»

Victor teneva lo sguardo fisso a terra e si grattava il naso.

«Questo mi pare un po' eccessivo, Thursday».

«Ma lei crede che sia possibile?»

«Tienilo per te, Thursday, ma comincio a credere che lo sia».²⁶⁶

T. Next apprende inoltre da Victor che solo l'assenza del personaggio dall'originale comporta la sua cancellazione dalla storia da tutte le copie esistenti, con tutti i lettori che noteranno l'assenza del personaggio dalla lettura della loro edizione del testo.²⁶⁷ Mentre questa assenza non si nota affatto se l'entrata e l'uscita avvengono in una copia: quando Jack (altro agente come T. Next) entrerà in una versione della poesia *Il corvo* di Poe, la sua presenza potrà essere notata solo in quell'unica versione, restando le altre copie intonse. Allo stesso modo le frasi di Jack all'interno della poesia compariranno solo nell'unica versione in cui è entrato, scomparendo solo quando lui ne sarà uscito.

²⁶⁴ Christopher Sly cercando di rientrare nell'originale de *la Bisbetica domata* si confonderà (da ubriaco) rientrando invece in una versione apocifca che comporterà il dissolversi immediato del suo personaggio.

²⁶⁵ L'entrata di una persona in un libro sembra più innaturale rispetto all'uscita del personaggio dal libro, anche se è percepita in questi termini soltanto perché avviene dopo. Come precisato, l'entrata dell'autore nel libro avviene nella voce in un vasto arco cronologico (giudizi, opinioni al lettore), mentre l'uscita del personaggio dal testo inizia ad essere presente (nel romanzo) da Delicado ed è affermata da Pirandello. Fforde nell'aver narrato l'entrata di Polly e di Hobbes nella poesia e nel libro senza mettere a conoscenza T. Next, le fa dunque credere come primaria e sedimentata l'uscita dai libri (l'uscita di Christopher Sly da *La Bisbetica domata*) mentre improbabile l'entrata "fisica" di persone (come lei) nei libri. Tuttavia qui T. Next non ricorda che questa circostanza si è verificata con lei quando è entrata in *Jane Eyre* di Brönte.

²⁶⁶ Fforde, *Il caso Jane Eyre*, p. 215.

²⁶⁷ Acheron commissionerà il censimento di tutti gli originali esistenti, che naturalmente non può essere compiuto. Questa operazione consentirebbe a Acheron di sapere, fra i libri esistenti, quelli che è possibile modificare (solo gli originali) rispetto alle copie o ai libri (non modificabili) di cui si è perso l'originale.

Acheron scrive a T. Next minacciandola di rapire Martin Chuzzlewit se non ottiene un riscatto molto più alto di quello pensato per la sola restituzione dell'originale rubato: i due si incontrano per una falsa consegna del denaro che non va in porto. Questa, comunque, non è più necessaria perché Fforde riporta le parole di Mycroft che rivela a Polly nella poesia di Wordsworth (non mettendone a conoscenza T. Next) che Martin Chuzzlewit è salvo perché il suo manoscritto è stato distrutto.²⁶⁸ Acheron ruba allora l'originale di *Jane Eyre* (all'interno del quale T. Next era entrata pensando di aver fatto incontrare Jane e Rochester) e inizia a leggerlo dal punto che precede il tentativo di Bertha, la moglie pazza e segreta di Rochester, di ucciderlo dando fuoco al suo letto, sventato nel libro "soltanto" (crede T. Next) dall'intervento provvidenziale di Jane. La narrazione dell'episodio è svolta da Fforde, che offre al lettore esterno anche il riassunto di quanto sta leggendo Acheron, che risulta parte di un sogno di T. Next all'interno del quale Rochester informa T. Next del furto di *Jane Eyre* di Brönte.²⁶⁹ Dopodiché Fforde riaffida la narrazione a T. Next che informa il suo collega Bowden di aver "davvero" incontrato Rochester, ma Bowden non le crede, non per il percorso (l'uscita del personaggio era più volte avvenuta con Mr. Quaverley, Christopher Sly) ma per la modalità d'uscita che non interessa *il Portale della prosa*: Bowden non crede possibile l'uscita di un personaggio senza il *Portale* (come iniziativa del personaggio), mentre è proprio quello che fa Rochester uscendo dal suo libro per prestare soccorso a T. Next dopo che Acheron le ha sparato. Così il sunto delle perplessità di Bowden:

«Aspetta – capisco la faccenda dell'estrazione di Quaverley, ma cosa vuoi dire? Che i personaggi possono saltare spontaneamente fuori dalle pagine dei romanzi?»²⁷⁰

T. Next e Bowden entrano in un buco spazio-tempo che li porta avanti di trent'anni, considerando questo, per quanto non voluto, perfettamente normale nella trama. Tornati nel distopico 1984, T. Next spiega a Bowden l'interesse per la stampa a dar risalto alla scomparsa di *Jane Eyre* di Brönte in relazione a *Martin Chuzzlewit* di Dickens.

Mentre Victor, a seguito della scomparsa di Jane Eyre, fornisce ai suoi colleghi una copia del libro per notare eventuali movimenti, invero riferiti da Fforde per pagina 107.

²⁶⁸ In questo caso la distruzione del supporto che contiene la storia è inusuale garanzia alla sopravvivenza dei personaggi. Per il contrario ben affermato Vedi *La distruzione della carta e la morte del personaggio: O'Brien, Bontempelli, Funke, Fforde*, p. 112.

²⁶⁹ Fforde riferisce un episodio facendo risultare il suo racconto come parte di un sogno di T. Next «Sogni agitati turbavano il mio sonno». *Jane Eyre*, p. 274. Più avanti sogna quanto non può vedere, pp. 327-328.

²⁷⁰ Fforde, *Jane Eyre*, p. 276.

Fforde torna a narrare – trattandosi di entrata nel libro – come avviene quella di Hobbes su incarico di Acheron in *Jane Eyre* di Brönte che si risolve nel rapimento di Jane. Riportiamo, come per l'episodio in cui T. Next entra per la prima volta in *Jane Eyre*, la porzione di testo con l'interazione di Hobbes seguita dal riferimento originale: si noti come Hobbes non possa neanche dubitare che la sua presenza comporti cambiamenti alla trama, perché Grace Poole (domestica della tenuta che deve riaccompagnare Bertha in soffitta mentre arriva Jane) gli chiarisce di dover proseguire la storia per come è già scritta, dimostrando, come Rochester, di sapere di essere il personaggio di un libro che non può, ma non sembra neanche volere apportare alcuna modifica alla sua storia.²⁷¹

All'interno vide una donna vestita di cenci [Bertha] e con i capelli per aria che rovesciava l'olio di una lampada sulle coperte sotto le quali giaceva addormentato Rochester. Hobbes fece mente locale; sapeva che ben presto Jane sarebbe entrata per spegnere il fuoco, ma non aveva modo di sapere da quale porta. Tornò in corridoio e poco mancò che gli venisse un colpo quando si trovò davanti un donnone dall'aspetto florido [Grace Poole] [...] «Voglio Jane Eyre» balbettò lui.

«La vuole anche Mr. Rochester» rispose lei in tono neutro. «Ma fino a pagina 181 non la bacia neppure». Hobbes diede un'occhiata nella stanza. La pazza adesso ballava, sorrideva e sghignazzava, mentre le fiamme crescevano sul letto di Rochester.

«Se lei non arriva in fretta, non ci sarà nessuna pagina 181».

[...] Arrivata alla porta Grace si rivolse a Hobbes e parlò di nuovo.

«Ricordate: è così che le cose funzionano qui».

«Non prova a fermarmi?» domandò Hobbes confuso.

«Adesso porto di sopra la povera Mrs. Rochester» rispose lei. «Così è scritto».²⁷²

Riportiamo, anche qui per confronto, lo stesso momento narrato in *Jane Eyre* di Brönte che fa notare come Grace Poole chiarisca a Hobbes di dover solo riportare in soffitta Bertha, mancando di precisargli di dover produrre delle risa che devono svegliare Jane consentendole di salvare Rochester, essendo anche questo scritto nella trama originaria:

²⁷¹ Bertha, prima moglie di Rochester, muore suicida e muore anche Grace Poole, che poteva salvarsi. Il personaggio di Bertha, che sapendo della sua certa morte non cerca di opporsi alla trama originaria scritta per lei da Brönte, si trova in contrasto con la ribellione di Augusto Perez con Unamuno e di Fileno con Pirandello e di altri personaggi, che avendo saputo della morte scritta dall'autore vogliono invece una riscrittura. Vedi *L'accusa del personaggio per la trama e viceversa: O'Brien, Hubbard*, p. 102.

²⁷² Fforde, *Jane Eyre*, pp. 301-303. Non è scritto esattamente così in *Jane Eyre* di Brönte ma è abbastanza intuibile questa dinamica. Bertha non è qui ritenuta responsabile del rogo che si scoprirà solo alla fine del libro nel racconto di un ex domestico di Rochester a Jane. (Brönte, *Jane Eyre*, pp. 523-526).

Era un riso demoniaco, sommesso e profondo, che pareva venire dal buco della serratura della mia camera. [...] «Sarà Grace Poole? È invasata dal demonio?» – pensai. Mi era impossibile ormai restare ancora in camera mia: dovevo andare dalla signora Fairfax. [...] Qualcosa scricchiolò. Era una porta socchiusa: quella del signor Rochester, da dove il fumo usciva a fiotti. Non pensai più alla signora Fairfax, e neppure a Grece Poole e alla risata. In un lampo fui nella camera. Lingue di fuoco circondavano il letto e le tende erano in fiamme. E, in mezzo alle vampe, il signor Rochester stava immobile, profondamente addormentato.

– Si svegli, si svegli! – gridai. Lo scossi, ma egli brontolò solo qualcosa e si voltò. Il fumo l’aveva istupidito. Non c’era un momento da perdere; il fuoco aveva attaccato anche le coperte. [...] Per tutti gli spiriti della terra, è lei, Jane Eyre? – chiese. – Che cosa mi ha fatto, maga, incantatrice? C’è qualcun altro nella camera? Avete deciso di farmi affogare? [...] Gli raccontai in breve quel che sapevo. Il riso strano che avevo udito nella galleria, i passi che salivano al terzo piano, il fumo e l’odore dell’incendio che mi avevano condotto nella sua camera; e in quale stato avevo trovato lì le cose, e come l’avevo inaffiato con tutta l’acqua a mia disposizione.²⁷³

Prosegue Fforde narrando l’uscita di Jane da *Jane Eyre* e la sua assenza notata dai lettori, che si accorgono, in concomitanza, anche della comparsa di una persona nel libro (Hobbes)²⁷⁴ precisamente dopo l’incendio nella stanza di Rochester, narrando inoltre Fforde di un giro per la città di Hades e Jane e della loro successiva presenza con Mycroft vicino al *Portale della Prosa*, per cedere infine la narrazione a T. Next che si presenta con Bowden dove si trova Hades. L’incontro fra i due è regolato dal tentativo di T. Next di far rientrare Jane nel suo libro e dalle richieste economiche di Hades. I due non trovano un accordo, così Hades entra in *Jane Eyre* (davanti a lui Jane che ne è uscita) portandosi il libretto delle istruzioni convinto di poter uscire tramite queste. Poco dopo T. Next entra con Jane nel suo libro nel momento esatto che precede l’uscita di Jane dalla sua stanza dopo aver sentito le risa di Grace Poole, riuscendo a vedere, come aveva visto Hobbes, Grace Poole che accompagna Bertha in soffitta, anche se fra T. Next e Bertha non c’è ora alcun dialogo ma solo un consapevole scambio di sguardi:

²⁷³ Brönte, *Jane Eyre*, pp. 184-185.

²⁷⁴ Fforde precisa che i lettori si sono accorti di Hobbes «quando un misterioso “agente in nero” penetrava nella stanza di Rochester dopo l’incendio» (*Jane Eyre*, p. 306), non avendola forse notata dal momento in cui Hobbes era entrato a quando aveva discusso con Grace Poole, con una differenza che contrasta con la sparizione di Jane dal libro che è notata dai lettori nel preciso momento in cui avviene. In *C’è del marcio* Fforde riporta un articolo che dà notizia dell’improbabile riconoscimento di un lettore di un personaggio fuggito da un libro diventato un noto leader politico: «Mr. Martin Piffco, installatore di cucine a gas, ha fatto ieri questa ridicola affermazione, insinuando che il beneamato leder della nazione sarebbe semplicemente un personaggio di fantasia “diventato reale”. [...] Mr. Piffco è stato più specifico e ha paragonato Mr. Yorrick Kaine a un personaggio secondario dotato di un’opinione eccessiva di sé di un romanzo di Daphne Farquitt intitolato *Lussuria di lusso*». Il gabinetto del cancelliere ha parlato di “semplice coincidenza”, ma ha ugualmente disposto il sequestro del libro della Farquitt». p. 382.

«Mycroft, rimandaci appena prima di quando Jane esce dalla stanza per spegnere il fuoco nella camera di Rochester. Sarà come se non se ne fosse mai andata. Quando vorrò tornare ti darò un segnale. Puoi farlo?»

Schiff alzò le braccia. «Cos'è questa dolce follia?» gridò. «Ecco il segnale» dissi «le parole 'dolce follia'. Non appena le senti, apri immediatamente la porta».

[...] Mi ritrovai nel corridoio principale della zona notte, poche righe prima di quando Hobbes aveva portato via Jane. L'incendio divampava e Jane d'istinto prese l'iniziativa, aprì la porta e si lanciò nella stanza di Rochester per rovesciare una caraffa d'acqua sulle coperte in fiamme. In fretta gettai un'occhiata nei corridoi bui, ma di Hades non c'era traccia; dalla parte opposta vidi soltanto Grace Poole che accompagnava Bertha nella sua stanza in soffitta. La pazza guardò indietro e fece un sorriso folle. Grace Poole ne seguì lo sguardo e mi fulminò con un'occhiata di disapprovazione. Di colpo mi sentii del tutto estranea; questo non era il mio mondo, non mi sentivo a mio agio. Jane uscì dalla stanza di Rochester per prendere altra acqua e io mi tirai indietro; sul viso di lei notai un'espressione di grande sollievo. Sorrisi e mi concessi di fare capolino nella stanza da letto. Jane era riuscita a spegnere il fuoco e Rochester impreca per essersi svegliato in una pozza d'acqua.

«C'è un'inondazione?» domandò.

«No signore» rispose lei «ma c'è stato un incendio: alzatevi, adesso non siete più in pericolo; vado a prendere una candela».

Rochester mi intravide sulla porta e mi fece l'occhiolino, poi i suoi lineamenti tornarono in fretta all'espressione corrucciata. [...] Jane uscì, mi ringraziò con un sorriso, la prese [la candela] e tornò in camera da letto».²⁷⁵

T. Next stabilito un segnale per uscire dal libro (*dolce follia*) entra nel libro con Jane vanificando il rapimento accaduto dopo l'incendio, perché entrambe entrano quando Jane è ancora presente nella storia prima della sua uscita. L'episodio si svolge come è scritto nella trama originaria con Jane che salva Rochester, mentre Grace Poole – che non ha ancora incontrato Hobbes, intenta a portare Bertha in soffitta – rivolge a T. Next uno sguardo che le fa capire come la sua presenza non sia gradita nel libro, per quanto risulti ininfluente al proseguo della storia: in questa seconda entrata, diversamente dalla prima, T. Next non rivendica di aver modificato la trama, ma ciononostante è ringraziata da Rochester (per averle fatto incontrare Jane (prima entrata) e per averlo salvato (seconda entrata) come è ringraziata da Jane (seconda entrata) per il suo intervento che le “ha permesso di salvare Rochester dall'incendio appiccato da sua moglie Bertha”.²⁷⁶

²⁷⁵ Fforde, *Jane Eyre*, pp. 322-324.

²⁷⁶ Jane e Rochester tuttavia non parlano fra loro del loro essere personaggi, né Rochester spiega a Jane di essere uscito dal libro e di sapere che lei partirà per l'India, come Jane non gli dice di essere stata rapita dal libro per quanto Rochester debba plausibilmente essersene accorto, anche se aveva precisato a T. Next in sogno del solo furto del manoscritto senza farle alcun riferimento al rapimento di Jane dal suo libro.

T. Next informa Rochester della presenza nel libro di Hades, decidendo di non uscirne subito per volerlo rintracciare assieme a Rochester, che le dice di poterla aiutare solo dopo l'effettiva partenza di Jane per l'India, perché lui, da quel punto, non ha più alcun vincolo con la sua trama. Così Rochester, in cambio dell'aiuto nel cercare Hades, chiede a T. Next di non parlare più con Jane per evitare di interferire nella trama che deve svolgersi seguendo la scrittura di Brönte esattamente con la sua partenza per l'India.²⁷⁷

Nel libro io non compaio più, quindi possiamo fare come ci aggrada, e sono pronto a darvi una mano. Però, come avrete intuito, non dovete fare nulla che possa turbare Jane; questo romanzo è scritto in prima persona. Posso appartarmi e parlare con voi quando mi trovo completamente fuori dalla storia. Però dovete promettermi di stare alla larga da Jane.²⁷⁸

Così T. Next trascorre le sue giornate nel libro riuscendo ad incontrarsi con Rochester quando lui è in pausa da una qualsiasi circostanza scritta per lui da Brönte, dovendo solo stare attenta, oltretutto a non incontrare Jane, a non rivelare ad altri personaggi di provenire da un'altra realtà (Kugelmass lo rivela invece nelle sue prime parole a Emma Bovary), perché solo Grace Poole, Rochester, Emma, devono restare consapevoli, "per aiutare la trama", di essere dei personaggi scritti da un autore in un libro.²⁷⁹

In una di queste giornate di T. Next nel libro di Brönte si verifica ancora la narrazione in sogno di un avvenimento in un livello della storia opposto a quello in cui si trova (la descrizione dei festeggiamenti dei suoi colleghi per il ritorno di Jane in *Jane Eyre*).²⁸⁰

²⁷⁷ Il vincolo del personaggio alla sua trama originaria si esaurisce, nelle parole di Rochester a T. Next, nel momento in cui il suo autore non ha scritto altro per lui nella storia, essendo questo ben diverso rispetto alla morte del personaggio che chiude ogni sua azione nella storia. Questo principio, che Allen non precisa, né Funke eredita, dichiara la libertà dei personaggi di proseguire la loro storia all'interno delle pagine. Per quanto sia scontato che un personaggio lasciato dall'autore in una determinata situazione prosegua la sua vita anche se l'autore non ne scrive, è l'affermazione di ciò a non esserlo affatto. Questa sorta di "rivendicazione di libertà del personaggio oltre la sua storia, che si svolge sempre all'interno della trama del suo libro" può compiersi, almeno per come sembra nei libri di Fforde, solo nel testo in cui è scritto il ruolo del personaggio e non anche all'esterno di esso. Tuttavia, come si vedrà, il *Programma Scambio personaggi* norma l'opportunità per i personaggi di uscire dal loro libro ed entrare in altri libri a patto che questa presenta sostituisca quella di un personaggio che deve assentarsi dal libro d'arrivo.

²⁷⁸ Fforde, *Jane Eyre*, p. 326.

²⁷⁹ Sembrano solo questi tre i personaggi in *Jane Eyre* di Fforde ad avere consapevolezza di essere tali: Grace Poole sa dell'incendio e probabilmente della sua morte cui va incontro, mentre Rochester sa della partenza di Jane, ma non del matrimonio che avviene al suo ritorno come scritto nella trama originaria.

²⁸⁰ Se il ritorno di Jane nel libro è notato e festeggiato dai colleghi di lavoro di T. Next e presumibilmente dai lettori, altrettanto non si può dire per la presenza di T. Next nel libro che nessuno nota né in questo momento, né in altri. Tuttavia, preciserà T. Next: «Jane Eyre era scritto in prima persona. Qualunque cosa Bowden e Mycroft leggessero a casa, rispecchiava l'esperienza di Jane – ciò che accadeva a noi non compariva nel libro, e mai sarebbe comparso...». In Fforde, *Jane Eyre*, p. 344.

T. Next durante il suo soggiorno nel libro nota la presenza di una turista giapponese, Mrs. Nakajima, che si rivela capace di entrare e di uscire rispetto ai libri. Quest'ultima entra da tempo una volta all'anno in *Jane Eyre* di Brönte per accompagnare ogni volta un visitatore che paga per incontrare i personaggi coi quali non può assolutamente parlare, avendo in questo la complicità di Rochester che trae guadagno dalle sue visite. Mrs. Nakajima non utilizza mai il *Portale della Prosa*, essendo la sola (personaggio scritto da Fforde che si crede una persona che entra nei libri dei personaggi) a non spiegare affatto il meccanismo utilizzato per l'entrata e per l'uscita rispetto ai libri.²⁸¹

T. Next informa Mrs. Nakajima del pericolo rappresentato da Hades convincendola ad uscire col visitatore dal libro e avviene l'incontro fra T. Next e Hades, che ora si fa chiamare Hedge, anche lui intento a non rivelare di provenire dall'esterno di un libro: Hades chiede a T. Next il codice per uscire (dolce follia) promettendo di consegnarle la poesia in cui è entrata sua zia Polly, ma T. Next vuole prima che Hades permetta alla trama di compiersi, senza che sue eventuali azioni possano alterarla dal suo interno.

I due si separano. In uno fra i vari incontri fra T. Next e Rochester, il personaggio rivela di potersi muovere liberamente – oltreché nella trama in cui è scritto del libro– anche all'interno di tutta la trama del libro (anche se Rochester si dimostra perlopiù interessato a muoversi più volte nel libro dal primo incontro con Jane alla sua partenza per l'India), dimostrando una libertà di movimento che Allen non considera e che Funke non eredita:

[Rochester a T. Next] «Vedete, posso muovermi liberamente nel libro, avanti e indietro; gran parte della mia vita è racchiusa tra la mia autentica dichiarazione d'amore a quella ragazza adorabile, e il momento in cui l'avvocato e quello sciocco di Mason hanno la malaugurata idea di rovinarmi il matrimonio con la storia della pazza nella soffitta. Queste sono le settimane alle quali torno più spesso [...] «...incontro anche Jane per la prima volta, la corteggio, e la perdo per sempre».²⁸²

Rochester e Jane si incontrano per l'ultima volta: T. Next vede Jane andar via e fa ritorno alla tenuta in cerca di Hades per riavere il foglio della poesia in cui è entrata su zia Polly, ma scoppia un incendio (come è scritto nella trama originaria del libro di Brönte) causato da Bertha che muore – consapevolmente – assieme a Grece Poole.

²⁸¹ La spiegazione del meccanismo è imprescindibile per tutti gli altri personaggi nei libri di Fforde e per quelli nella trilogia di Funke, come per Kugelmass nel racconto di Allen. Ma non è affatto presente in tutti i testi in cui si verifica un contatto fra autore e personaggio: Icaro esce dal suo libro senza che si capisca come ciò sia avvenuto, come i personaggi in cerca di Pirandello non motivano il meccanismo per recarsi dall'autore. Mentre altri lo precisano. Vedi *Le motivazioni e le tipologie di contatto*, p. 95.

²⁸² Fforde, *Jane Eyre*, p. 337.

T. Next recupera la poesia, spara e uccide Hades, e si trasferisce con Rochester in un'altra tenuta tramite un passaggio spazio temporale, con una modalità mai usata prima nel libro, ma sempre all'esterno di esso; prende congedo da Rochester ed esce dopo aver visto Jane partire per il viaggio che la porterà in India perché questo è il finale che T. Next e Rochester conoscono entrambi della trama di *Jane Eyre* di Brönte. Mentre il vero finale del libro non è la partenza di Jane per l'India, ma il ritorno di Jane che sposa Rochester, che è ignoto sia al personaggio che dice di conoscere tutta la sua storia, sia a T. Next che dice di aver letto *Jane Eyre* di Brönte. Riportiamo, narrata da T. Next, ancora nel libro, la descrizione dello stupore dei suoi colleghi che si trovano a leggere la decisione di Jane di tornare da Rochester "modificando così la trama originaria":

«Un attimo; questo è nuovo! Non è mai successo!»

«Che cosa?» gridò Victor, sfogliando in fretta la sua copia. In effetti Mr Plink aveva ragione. Mentre le parole si snodavano sulla pagina, il racconto prendeva una nuova piega. Dopo che Jane aveva promesso a St John Rivers di sposarlo, se il loro matrimonio era volere di Dio, si udì una voce – una nuova voce –, la voce di Rochester che la chiamava attraverso lo spazio. Ma da dove? La stessa domanda se la ponevano simultaneamente quasi ottanta milioni di persone in tutto il mondo, tutti a seguire la nuova storia che si dipanava davanti ai loro occhi.

«Che significa?» domandò Victor.

«Non so» rispose Plink. «È certamente la scrittura di Charlotte Brontë, ma prima non era così!»

«Thursday» mormorò Victor. «Dev'essere lei. Mycroft, tieniti pronto!»

Lessero con gioia di Jane che cambiava idea sull'India e St John Rivers, e decideva di tornare a Thornfield.²⁸³

Riportiamo, per confronto, lo stesso momento descritto in *Jane Eyre* di Brönte, al quale segue l'incontro e il matrimonio fra Jane e Rochester come vero finale del libro:

Quella voce non sembrava giungere dal mondo esterno. Mi chiesi se era una semplice sensazione nervosa, un'illusione dei sensi. No, impossibile. Si avvicinava più a un'ispirazione. [...] allora per tre volte era risuonato un grido al mio orecchio attonito [...] «Fra non molti giorni, – dissi terminando la mia riflessione, – saprò qualcosa della persona che la notte scorsa mi invocava. Se le lettere non hanno avuto nessun risultato, lo cercherò di persona».

[...] Lo sposai, lettore. Fu un matrimonio tranquillo. Eravamo presenti solamente io e lui, il parroco e il sagrestano. Tornati dalla chiesa, andai nella cucina della dimora, dove Mary stava preparando il pranzo, e John lustrava i coltelli.

– Mary, – dissi, – questa mattina mi sono sposata col signor Rochester.²⁸⁴

²⁸³ Fforde, *Jane Eyre*, p. 350.

²⁸⁴ Brönte, *Jane Eyre*, p. 516 e p. 550.

La voce che Jane dice di aver sentito proveniva presumibilmente dal suo cuore, mentre quella in grado di convincerla a tornare da Rochester è pronunciata da questi in una sorta di apertura spazio temporale all'interno del libro: la voce di Grace Poole consente a Jane di salvare Rochester dall'incendio, mentre la voce di Rochester permette a Jane di tornare e concludere il libro per come è scritto nella trama originaria nel matrimonio. T. Next raggiunge Rochester poco prima dell'incontro con Jane che li porterà a sposarsi, essendo ringraziata per aver causato il loro primo incontro nella caduta sul sentiero del cavallo e osserva le prime battute fra Jane e Rochester. Infine, a trama originaria finalmente compiuta, T. Next esce dal libro pronunciando il codice (dolce follia) e consegna la poesia di Wordsworth a suo zio Mycroft che entra per uscirne con Polly. A questa doppia uscita segue l'entrata di Jack (un collega di T. Next) tramite il *Portale della Prosa* (che entra prima della sua distruzione) in una precisa versione della poesia il *Corvo* di Poe dalla quale T. Next dovrà farlo uscire. T. Next infine consegna il manoscritto di *Jane Eyre* ad un centro di studi di Brönte col finale "modificato".

A questo punto T. Next – in preciso parallelismo con il vero finale di *Jane Eyre* – conclude il primo libro *Jane Eyre* di Fforde raggiungendo Landen, per il quale non si era ancora dichiarata, che sta per sposarsi con un'altra, convincendolo a sposarsi con lei. Entrambi i libri – *Jane Eyre* di Brönte e *Jane Eyre* di Fforde – presentano dunque lo stesso finale, lasciando immaginare al lettore, per il solo libro di Brönte, che Rochester e Jane vivranno muovendosi all'esterno della trama scritta ma all'interno del loro libro. Mentre il finale di *Jane Eyre* di Fforde non termina affatto la narrazione, che prosegue con T. Next che dichiara concludendo il primo libro il solo inizio delle sue avventure. Nel libro seguente *Persi un un buon libro*, T. Next, che è rincorsa dai giornalisti per avere notizie sui fatti di *Jane Eyre*, inizia una sorta di praticantato con Mrs. Havisham di *Grandi speranze* di Dickens²⁸⁵ per migliorare l'interazione coi personaggi nei libri. Questo si svolge in una dimensione spazio temporale in cui esiste una biblioteca che contiene tutti i libri scritti, compresi quelli in fase di scrittura di ogni epoca e tempo: una data base cartaceo in perenne aggiornamento custodito dal Gatto di *Alice* di Carroll, che conosce la collocazione nella sua biblioteca di ciascun libro e i dettagli di ogni trama. Seguiamo, dopo il primo libro, l'evidenza in questo secondo libro dei meccanismi, delle modalità, di varie e più diverse questioni dell'interazione dei personaggi rispetto ai libri.

²⁸⁵ Charles Dickens, *Great Expectations*, London, Chapman and Hall, 1861. Ed. ita *Grandi speranze*, trad. Caesara Mazzola, Milano, Mondadori, 2017.

5.4 La biblioteca di tutti i libri scritti e di quelli che si stanno scrivendo: l'apprendistato per interagire coi personaggi nei libri e il tribunale a loro tutela

T. Next, dopo aver fatto rientrare Jane nel suo libro e aver “modificato” il finale riconosciuto da tutti i lettori esterni nel matrimonio fra Jane e Rochester, è assillata dai giornalisti che vogliono intervistarla non sul modo in cui è entrata nel libro, ma sull'idea di quanto la sua azione, fuori dal testo, ha rappresentato per i lettori: in una di queste interviste a Jane è fatto divieto di rivelare qualunque aspetto dell'entrata e dell'uscita di Jane Eyre rispetto al suo libro e di parlare dell'esistenza del *Portale della Prosa*.²⁸⁶

In questo secondo libro è utilizzato un nuovo sistema di comunicazione con le note a piè di pagina, che consente a T. Next di parlare con un personaggio che si trova in un altro livello della storia, superando con questo sistema il ricorso al sogno nel primo libro per narrare fatti e circostanze che dal suo livello della storia non poteva aver visto o sentito. Questo sistema, che equivale all'uso del telefono o della lettera per mettere in contatto l'autore col personaggio, è una possibilità fruibile dai soli personaggi per contattare una persona.²⁸⁷ Riportiamo la conversazione – fra nota e testo – tra Akrid Snell (avvocato di un romanzo giallo incaricato di difendere T. Next dall'accusa di aver “modificato la trama di *Jane Eyre*”) e T. Next che sarà giudicata nel tribunale del *Processo* di Kafka.²⁸⁸

²⁸⁶ I lettori nel primo libro si erano accorti dell'assenza di Jane e avevano festeggiato per il suo rientro, essendosi inoltre accorti della presenza di qualcuno che compariva nella stanza dopo l'incendio (Hobbes), ma non avevano notato per nulla la presenza di T. Next nel libro. Questo, forse, si può spiegare nel tentativo di Fforde di far sapere ai lettori che T. Next ha fatto rientrare Jane e ha modificato la trama “solo” dall'esterno del libro e non quindi, “come è stato”, dal suo interno. L'eccezionalità di una persona che entra in un libro rispetto alla normalità accettata dal collega Bowden di un personaggio che ne esce, può forse essere la causa dell'impossibilità di T. Next di esporre le modalità d'entrata e d'uscita rispetto al libro. In quest'ottica i lettori dovrebbero “solo” ritenere possibile l'uscita di personaggi (Christopher Sly, Mr. Quaverley, Jane) e non anche credere all'entrata di una persona (T. Next). Una conferma di ciò arriverebbe dalle richieste dei lettori a T. Next (esempio a pp. 28-29 in *Persi in un buon libro*) di indagare sui misteri di alcuni libri, che non precisano la necessità che T. Next debba entrare “fisicamente” nei libri.

²⁸⁷ Sono i personaggi ad usare le note per contattare T. Next (che credono una persona), non il contrario. Per il contatto tramite telefono e lettera Vedi *Il personaggio chiama il suo autore per telefono: Auster e Camilleri*, 95. *Il personaggio in corrispondenza col suo autore: Mo Yan, Dovlatov*, p. 98.

²⁸⁸ Il primo esempio di un tribunale che giudica le colpe di un autore nei confronti dei suoi personaggi si trova in O'Brien: il personaggio Trellis scritto da uno studente (anch'esso un personaggio di O'Brien) scrive un libro dal quale escono i personaggi che lo accusano. Vedi *L'accusa del personaggio all'autore per la trama e viceversa: O'Brien, Hubbard*, p. 102. Il ruolo del tribunale nei libri di Fforde non interessa soltanto le accuse dei personaggi all'autore (O'Brien) o quelle rivolte al personaggio che cambia la trama (Akrid Snell e T. Next), bensì un numero potenzialmente infinito di vaste questioni dall'uscita da dover autorizzare dai libri dei personaggi, alle modifiche sempre da autorizzare nelle trame dei libri. Questo tipo di tribunale si riunisce in una tenuta presente in *Ragione e sentimento* di Jane Austen.

«E vabbè. Dieci minuti ma non uno...¹» Chi è là?
«Chi è là... dove?»
«Qualcuno mi ha chiamata per nome. Non l'hai sentito?»
«No» disse Cordelia, guardandomi in modo strano.
Mi tastai le orecchie. Era talmente reale, quella voce, da sconcertarmi.²
«Rieccolo!»
«Riecco chi?»
«Una voce maschile» dissi, più o meno come un idiota.
«Che mi parlava qui, dentro la testa».²⁸⁹
[...]

¹ «Thursay Next!»

² «Hallo, miss Next... Pronto?... Prova: uno, due, tre».²⁹⁰

La conversazione fra Snell e T. Next, che si capisce leggendo a incastro le battute di T. Next a testo, con quelle di Snell in nota, procede nell'avvertimento del personaggio sul capo d'accusa (modifica della trama) e sul giorno della prima udienza (giorni dopo), trascurando il luogo (*Il processo* di Kafka) e il modo in cui entrarci (dal libro di Kafka che si trova, come tutti i libri, nella biblioteca in un'altra dimensione spazio temporale). T. Next, in attesa del processo, prosegue la sue giornate: va con suo padre alla prima di *Madama Butterfly* di Puccini nel 1904 e riceve la visita di un collega che le chiede di far uscire Jack dalla poesia il *Corvo* di Poe, al quale risponde che il *Portale* è distrutto.²⁹¹

²⁸⁹ Le voci sentite da T. Next nella sua testa ricordano quelle che Jane sente nell'invito ad andare a trovare Rochester prima di partire per l'India, che la portano al compimento della trama originaria di *Jane Eyre*.

²⁹⁰ Fforde, *Persi in un buon libro*, p. 33. Nell'edizione le note sono riportate con carattere minore. Questa connessione grafica fra opposti livelli è evidente nel libro *La Nave di Teseo* di Abrams e Dorst in cui due personaggi che stanno leggendo un libro (omonimo) lo annotano coi loro pensieri senza mai incontrarsi. Il testo del libro che i due annotano è riportato in carattere normale, mentre i loro appunti in corsivo e in diverso colore. Non si verifica mai, comunque, una comunicazione fra i personaggi scritti del libro e i personaggi che scrivono nel libro. Nell'edizione si trovano allegati foglietti, cartoline, lettere che i due lettori inseriscono nel libro e che costituiscono parte integrante alla comprensione della loro storia, ma non di quella originale del libro che si può anche leggere e capire ignorando tutte le loro annotazioni. In J. J. Abrams, Doug Dorst, *S. The Ship of Theseus*, Boston Massachusetts, Little, Brown and Company, 2013. Ed. ita *La Nave di teseo di V.M. Straka*, trad. Enrica Budetta, lettering manuale per studio Nora Milano di Vincenzo Filosa e Giusy Noce, Milano, stampato in China, Rizzoli, 2014. Se Sterne parla col lettore esterno (critica) forse riferendo le loro domande e Calvino scrive la storia di due lettori interni che due lettori esterni stanno leggendo scoprendosi protagonisti, con Abrams i lettori esterni costruiscono la loro storia annotandola rispettivamente attorno al testo originario nel quale la loro storia non è presente.

²⁹¹ La rottura della portantina che garantisce l'entrata e l'uscita rispetto ai libri nel racconto di Allen impedisce l'uscita del personaggio di Kugelmass dal libro di *Lezioni di spangolo*, costringendolo, si deve intuire, ironicamente, ad essere inseguito per sempre dal verbo TENER. Stessa sorte, dunque, dovrebbe toccare a Jack, che invece è fatto uscire dalla poesia di Poe tramite la lettura di T. Next della poesia.

Così, per costringere T. Next a far uscire Jack dal *Corvo*, suo marito Landen è rinchiuso in una dimensione spazio temporale con la prospettiva di uscire dopo l'uscita di Jack, per quanto lei inizialmente si convinca dell'entrata di Landen nel libro *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. Quindi T. Next, non avendo più il *Portale*, cerca di contattare Mrs. Nakajima (la sola a sapere come entrare e uscire rispetto ai libri) accorgendosi, dopo aver capito la presenza di Landen in un'altra dimensione, di riuscire a parlarci in sogno. T. Next – intenta a raggiungere Osaka dove risiede Mrs. Nakajima (quando non entra in *Jane Eyre*) tramite un tunnel da New York che attraversa il centro del mondo – incontra Snell, un avvocato di un romanzo giallo incaricato di difenderla dall'accusa di aver “modificato la trama di *Jane Eyre*”. Snell consiglia a T. Next – come linea difensiva – di non dire (nel *Processo* di Kafka) di aver cambiato la trama, citandole un “vero” caso di uscita del personaggio (senza rientro nel libro d'origine) in cui il giudice aveva deciso di lasciarlo “vivere” in un'altra opera dello stesso autore: Falstaff (un cavaliere) esce dall'*Enrico IV* di Shakespeare per entrare – di sua volontà – nelle, sempre sue, *Allegre comari di Windsor*, essendo “perdonato” per quest'uscita (non autorizzata nel tribunale che si riunisce in *Ragione e Sentimento*) perché non si rivolge ad altri autori.²⁹²

²⁹² Questa accusa sposta il biasimo di Pirandello rivolto ai soli autori che utilizzavano i suoi personaggi agli stessi personaggi – non all'autore – utilizzati più volte da uno stesso autore. Si ricordi Pirandello: «Mi è avvenuto non di rado di ritrovare nelle novelle di parecchi miei colleghi certi personaggi, che prima s'erano presentati a me; come pure m'è avvenuto di ravvisarne certi altri, i quali, non contenti del modo com'io li avevo trattati, han voluto fare altrove miglior figura. Non me ne lagno, perché solitamente di nuovi me ne vengono davanti due e tre per settimana». In *Tragedia d'un personaggio*, vol. I, p. 817. Vedi *L'affermazione del personaggio vivo: Pirandello, Capuana*, p. 59. Appare così del tutto innovativa, nel ricordo di Snell a T. Next, la scelta del giudice (forse lo stesso del *Processo*) di “graziare” la presenza dello stesso personaggio in diverse opere dello stesso autore e non, invece – guardando a Pirandello – di perseguire un autore che ha utilizzato il personaggio già scritto da un altro autore lasciando “impunito” il personaggio che è passato ad un'altra opera. In questo senso Arrigo Boito dovrebbe essere il candidato ideale per questa accusa perché col suo libretto per il *Falstaff* di Giuseppe Verdi di fatto scrive un personaggio già presente in un altro autore (Shakespeare). La questione però non deve leggersi alla lettera, perché così non sarebbe permessa alcuna riscrittura di un personaggio che abbonda in letteratura. Ma va notato come l'accusa all'autore (che copia) sia ora rivolta al personaggio (che esce ed entra). L'applicazione alla lettera di questo capo d'accusa comporterebbe il processo a T. Next non per aver “cambiato il finale di *Jane Eyre*”, ma per il solo fatto che Fforde, il suo autore, l'ha utilizzata in più di un libro. Comunque questo non avviene e Fforde non può essere processato perché questa possibilità non è affatto prevista nei suoi libri. Questa duplice responsabilità – dell'autore che scrive e del personaggio che entra in un'altra opera – evidente con Pirandello, viene dunque meno nei libri di Fforde, in cui solo il personaggio è processato, non il suo autore. A metà via, fra autore e personaggi, è l'accusa all'autore (rivolta ad un personaggio che si crede l'autore) dei personaggi all'autore-personaggio Trellis nel libro scritto dallo studente scritto da O'Brien. Appare così interessante il bipolarismo fra accusa all'autore reale (Pirandello, Unamuno, Camilleri) e l'accusa ai personaggi (Fforde) che registra, nel mezzo, l'accusa dei personaggi a colui che credono essere l'autore, che è come loro un personaggio (Hackett, Fenoglio).

T. Next, raggiunta casa di Nakajima, trova un libro in cui sono appuntate sul frontespizio due comunicazioni: uno scritto col quale apprende di essere entrata per volere di Nakajima in un libro quando aveva nove anni (prima dell'incontro in *Jane Eyre*) e un altro col quale apprende di poter entrare nella biblioteca di tutti i libri scritti e di quelli in fase di scrittura.²⁹³ T. Next legge queste righe ed entra in una dimensione spazio temporale (chiamata *Giuris Fiction*) in cui incontra, come custode, il Gatto di *Alice*,²⁹⁴ che le illustra la composizione della biblioteca dei libri scritti (200 km di scaffali in ogni direzione, un piano per ogni lettera dell'alfabeto, speculare a quella dei libri in fase di scrittura, della quale la metterà oltre a conoscenza); il modo in cui capire se si può entrare o meno in un libro (copertina verde consentito, rossa negato);²⁹⁵ il bisogno, per entrare in un libro, che qualcuno ci fosse già entrato. Il Gatto spiega inoltre a T. Next che non può entrare nei libri che desidera (lei vuole entrare in *Jane Eyre* per chiedere a Nakajima come far uscire Jack dal *Corvo* di Poe) dovendo prima compiere una sorta di praticantato con Mrs. Havisham di *Grandi Speranze* di Dickens: questa preparazione, molto lunga, consentirà a T. Next, precisa il Gatto, di entrare nei libri e di uscirne e anche di leggere per far uscire Jack dalla poesia il *Corvo* di Poe.²⁹⁶

²⁹³ Mrs. Nakajima rivela a T. Next di essere stata lei ad averla fatta entrare la prima in un libro, ma non le spiega quest'occasione. Mentre è la stessa Nakajima, in un testo firmato da lei, *Vagabonda nei libri*, a rivelare la sua prima entrata in un libro mentre leggeva a scuola: «Mi era stato chiesto di alzarmi in piedi e leggere ad alta voce ai miei compagni di classe un brano di *Winnie the Pooh*. Cominciai dal capitolo 9: «Pioveva e pioveva e pioveva...» ma dovetti interrompermi subito poiché, improvvisamente, mi accorsi che il Bosco dei Cento Acri si stava muovendo rapidamente tutt'attorno a me. Chiusi il libro e, all'istante, eccomi di ritorno nell'aula scolastica, fradicia di pioggia e sbigottita. Più tardi – al sicuro nella mia cameretta – ritornai nel Bosco dei Cento Acri a godermi meravigliose avventure. Ma stavo sempre attenta, nonostante la mia tenera età, a non alterare mai la vicenda narrata nel libro. Salvo che insegnai a Christopher Robin a leggere e scrivere». In *Persi in un buon libro*, p. 178. Il meccanismo d'entrata nel libro utilizzato inconsapevolmente da Nakajima avviene tramite la lettura, mentre l'uscita nella chiusura del libro, con un meccanismo, per quanto scontato, che non si riscontra nei testi degli autori analizzati.

²⁹⁴ Le fattezze del Gatto sono quelle del gatto di *Alice* di Carroll, mentre la smisurata conoscenza del Gatto – che conosce tutte le trame di tutti i libri e anche chi li sta leggendo – sembra evolvere quella espressa dal gatto che assiste alle conversazioni della famiglia presso cui è ospitato, conoscendo tutto quello che è detto in sua presenza, che lo porta a filosofeggiare in [Natsume Sōseki], Kinnosuke Natsume, *Wagahai wa Neko de Aru*, 1905. Ed. ita *Io sono un gatto*, trad. Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2006.

²⁹⁵ Il Gatto fa diversi esempi di autori i cui libri sono in rosso, fra cui Poe e King: proprio quest'ultimo, due anni dopo l'uscita del secondo libro di Fforde, entra in un suo libro coi personaggi che lo riconoscono come autore. Vedi *L'autore che si giustifica diverso dal personaggio di se stesso: Cordella, King*, p. 100.

²⁹⁶ T. Next per far uscire Jack dalla poesia non scrive alcunché ma si limita a leggere ad alta voce la versione della poesia che Jack ha modificato con la sua presenza. In altre occasioni T. Next alla lettura affianca la scrittura, attuando un meccanismo che risulta centrale nella trilogia di Funke.

Il Gatto spiega a T. Next che una sezione della biblioteca è riservata al ricordo di quanti – suoi colleghi passati per l'apprendistato – sono scomparsi o morti entrando nei libri:²⁹⁷ T. Next, per iniziare, trova in uno scaffale le diverse versioni di *Grandi Speranze* di Dickens dall'inizio della stesura a quella finale e sceglie la più recente per entrarvi tramite la lettura ad alta voce (non la scrittura di una modifica) della porzione del testo all'interno della quale vuole entrare (la prima comparsa di Mrs. Havisham nel libro).²⁹⁸

²⁹⁷ Il Gatto spiega inoltre a T. Next la storia di Ambrose (un collega) che dopo essere entrato in un racconto di Poe è scomparso cercando di entrare in *Tutte le poesie*. Il Gatto non spiega l'entrata nel libro, (presumibilmente avvenuta con la stessa modalità di T. Next attraverso la lettura) ma la procedura utilizzata per spostarsi fra i libri: «si può passare da *Thingum Bob* nel *Gatto nero* sfruttando un verso difettoso che si trova nella terza strofa e, quindi, dal *Gatto nero* si può raggiungere *La caduta della casa degli Usher* grazie a un semplice espediente: prendendo a nolo un cavallo delle scuderie di Augias. Giunto in *Usher*, Ambrose sperava di servirsi della poesia inclusa in questo racconto, *Il palazzo stregato*, come di una sorta di trampolino di lancio per proiettarsi in *Tutte le poesie*. [T. Next] «E invece che gli è successo?» [Gatto] «Non si è più saputo niente di lui...». In Fforde, *Persi in un buon libro*, p. 193. Si apprende così la procedura da seguire per il passaggio di un persona (personaggio come T. Next) da un testo ad un altro testo – qui dello stesso autore – che funziona nel passaggio tramite un verso difettoso (non è chiaro quale), mentre non funziona utilizzando una poesia come sorta di trampolino. Questo meccanismo, presente solo nei libri di Fforde, spiega il passaggio fra testi di persone (personaggi che si credono persone che entrano nei libri), mentre non spiega il passaggio di un personaggio (Falstaff di Shakespeare) fra opere dello stesso autore. Comunque sia il racconto di Snell della sentenza del giudice che il racconto del Gatto a T. Next presentano due situazioni che interessano l'entrata di personaggio e persona in più opere dell'autore. Così solo l'autore è escluso da ogni discorso d'entrata e d'uscita rispetto ai libri, perché nei libri di Fforde l'attenzione è riservata esclusivamente ai personaggi (che si credono persone che entrano nei libri) e ai personaggi che sono consapevoli del loro ruolo. Inoltre il ruolo di Fforde è ignoto a persone e personaggi, non avendo alcun contatto né coi personaggi che entrano nei libri, né con quelli che si trovano nei libri nei quali questi entrano. Tuttavia, anche se Fforde non entra come personaggio nei suoi libri, la realtà cui appartiene è per un momento percepita da T. Next quando a un certo punto T. Next dichiara di non poterne più di tutta la confusione presumibilmente causata dai lettori esterni. L'aspetto – che ricorda la rivelazione finale di Calvino ai lettori esterni di avergli fatto leggere la loro storia di lettori interni – rappresenta qui l'unica connessione fra il livello della storia dei personaggi (il livello di T. Next) e il lettore esterno della presunta stessa "realtà" di Fforde:

«Aspetta!» gridai. / «Che c'è?» / «Non riesco a concentrarmi con tutta questa gente...!» / Landen si guardò intorno: la camera era vuota. / «Che gente?» / «Quella gente» ripetei, gesticolando più o meno in tutte le direzioni, «quelli che ci stanno leggendo». / Landen mi fissò e inarcò un sopracciglio. Mi sentii stupida, mi rilassai e feci un risolino nervoso. / «Scusa. Ho vissuto troppo a lungo dentro la narrativa; qualche volta ho la strana sensazione che tu, io e tutto quanto siamo solo, be', personaggi di un libro o qualcosa del genere». / «È palesemente ridicolo». / «Lo so, lo so. Scusami. Dove eravamo?» «Proprio qui». In Fforde, *C'è del marcio*, p. 361. Corsivo nel testo.

²⁹⁸ La possibilità di scegliere in quale versione del testo entrare risulta, anche qui, solo nei libri di Fforde. Questo aspetto è tutt'altro che trascurabile perché un conto rappresenta l'entrata in un libro con un personaggio "abbozzato", un altro quello in cui un personaggio è "pienamente formato". Ne *Il pozzo delle trame perdute* sono presentati i personaggi generici-amorfi in attesa di trovare una trama e avere un ruolo.

T. Next entra nell'ultima versione di *Grandi Speranze* incontrando Mrs. Havisham, rendendosi subito conto della presenza di oggetti anacronistici rispetto al libro (riviste *National Geographic*, romanzi di Daphne Farquitt²⁹⁹) ed entra con lei – passando dalla Biblioteca – nel *Processo* di Kafka,³⁰⁰ assistita dal suo avvocato Snell (personaggio di un romanzo giallo). Terminata la prima udienza del processo, Mrs. Havisham e T. Next escono dal *Processo* ed entrano in casa di T. Next tramite la lettura di quest'ultima della descrizione dell'interno nel manuale fornitole dal Gatto.³⁰¹ T. Next e Mrs. Havisham si recano in una libreria per una svendita di libri, dove incontrano la Regina rossa di *Alice* alla quale Mrs. Havisham spara perché vuole prendere dei libri che interessano a lei. In seguito T. Next incontra il suo collega Bowden al quale spiega di essere in grado di entrare nei libri senza il *Portale della Prosa* e di aver incontrato Mrs. Havisham, e incontra suo padre informandolo della scomparsa di Lauren e della necessità, per farlo tornare, di far uscire Jack dalla poesia il *Corvo*, assistendo con lui, indietro nel tempo, all'assassinio del padre di Lauren, che tuttavia non porta alla mancata nascita del figlio.

²⁹⁹ Daphne Farquitt – fra i pochi autori citati nei libri di Fforde a non esistere – è considerata dal Gatto l'autrice più famosa e letta al mondo. Da un suo libro esce Keine, un personaggio nei riguardi del quale un lettore nota la somiglianza (sono invece la stessa persona) con un leader politico della sua “realtà” (scritta da Fforde). Il Gatto, pur a conoscenza di tutte le trame dei libri scritti e di quelli che si stanno scrivendo, ignora l'esistenza di Keine perché il libro in cui è contenuta la sua storia è una pubblicazione a spese dell'autore, che non può, secondo le regole spiegate dal Gatto, essere presente in Biblioteca. Tale particolare differenza comunque non intacca l'esistenza dei personaggi “autopubblicati” che sono “vivi” al pari dei personaggi in fase di scrittura e di quelli scritti in una versione definitiva. Gli unici a non essere “ancora vivi”, si ricorda, sono i personaggi *generici*-amorfi in attesa di una trama e di un ruolo.

³⁰⁰ Il giudice sottopone l'accusa – non l'imputata T. Next – ad una serie di improbabili e irrilevanti domande (il colore di moda quando T. Next lavorava come imbianchina) per capire se procedere o meno col capo l'imputazione, che non rivela, come nel *Processo* di Kafka. L'accusa crede nel colore verde, ma il giudice precisa nell'azzurro, ordinando il suo arresto per lo sbaglio “chiaro inidizio di colpevolezza”. Il processo prosegue una seconda volta, in assenza dell'accusa (senza che il giudice si ricordi di averlo fatto arrestare) nel quale è fissata un'altra udienza perché il giudice non può procedere contro T. Next senza la pubblica accusa. L'assurdo del processo di Fforde ricalca, con evidenza, il *Processo* di Kafka nel quale Josef K è accusato in un processo senza sapere il capo d'imputazione. Tuttavia Fforde se ne differenzia perché il processo a T. Next non si risolve nell'esecuzione dell'imputato, bensì nella condanna a vivere fino a quando non avrà letto i dieci libri più brutti esistenti. Il capo d'accusa (aver cambiato la trama di *Jane Eyre* di Brönte facendo incontrare e sposare Jane e Rochester) è, come discusso, ritenuto vero solo da T. Next e dai personaggi dentro e fuori rispetto al libro *Jane Eyre* di Fforde, anche se la trama modificata di *Jane Eyre* è la stessa della trama originaria di Brönte. Vedi, per il *Processo*, Franz Kafka, *Der Procczess*, Berlin, Die Schmiede, 1925. Ed. ita *Il processo*, trad. Anita Raja, Milano, Feltrinelli, 1995.

³⁰¹ Il manuale presenta casi e soluzioni riguardo il modo in cui una persona (che è sempre un personaggio) deve comportarsi in determinate situazioni coi personaggi dentro e fuori rispetti ai libri. I suoi contenuti sono presentati sia da T. Next che da Fforde in diversi testi a inizio dei capitoli, che sono integrati con i chiarimenti offerti dal Gatto, riportati sempre a inizio capitoli, nella “*Guida giustificatoria alla Grande Biblioteca*” e nella “*Guida giustificatoria al salto-in-libro*”. Al manuale e alle guide si aggiunge il libro che Mrs. Nakajima aveva dato a T. Next per entrare nella dimensione della Biblioteca.

T. Next, ancora nella sua realtà (nel 1984 distopico) riceve la sua seconda telefonata dall'interno di un libro, ora da parte di Mrs. Havisham di *Grandi Speranze* di Dickens, che le chiede di entrare in *Ragione e Sentimento* usando il libro di Mrs. Nakajima. Così T. Next legge una porzione del libro di Austen riportata nel libro in suo possesso e vi entra ascoltando Marianne proseguire le battute che lei aveva iniziato a leggere per entrare, verificandosi quindi, per la prima volta nei libri di Fforde, una connessione tra i due opposti livelli della storia (dentro e fuori rispetto al libro) che unisce la lettura di T. Next (esterna al libro) con le battute del personaggio (interne al libro). (Come le parole nell'uscita da *Fantasia* di Bastiano uniscono il dentro col fuori del libro). Quest'entrata nel libro è inoltre la prima a realizzarsi nella lettura di un testo esistente perché quelle precedenti, sempre dal libro di Mrs. Nakajima, avevano riguardato la sola descrizione della stanza di T. Next. T. Next termina la sua lettura appena si accorge di essere entrata nel libro e Marianne termina la sua battuta accorgendosi di T. Next:

Smisi di leggere quando fui certa di trovarmi, stabilmente, dentro *Ragione e Sentimento* e ascoltai Marianne terminare la sua battuta:

...e insensibile a ogni mutamento in coloro che camminano alla tua ombra! Ma chi resterà a goderti?

Marianne trasse un drammatico sospiro, portò le mani intrecciate al petto, e singhiozzò silenziosamente per un momento o due. Poi, lanciato un lungo sguardo alla grande villa dipinta di bianco, si voltò verso di me.

«Salve» disse, con voce affabile. «Non vi avevo mai vista da queste parti. Lavorate per la GiurisVattelapesca?»

«Non dovremmo stare attente a quello che diciamo?» riuscii a bisbigliare, guardandomi intorno circospetta.

«Bontà divina, no!» esclamò Marianne, con una deliziosa risata. «Il capitolo è terminato e, inoltre, questo romanzo è scritto in terza persona. Siamo liberi di fare quel che ci pare e piace, fino a domattina... quando si parte per il Devon. I prossimi due capitoli sono appesantiti da digressioni e commenti – e io non devo fare quasi nulla, e parlare ancora meno! Mi sembrate confusa, povera cara. Siete già stata dentro un libro, prima d'ora?»

«Sono entrata in *Jane Eyre*, una volta».

«Poverina, la cara dolce Jane! Non vorrei mai essere un personaggio che narra in prima persona! Devi stare sempre in guardia, sulle tue, circondata da gente che ti legge nei pensieri! Qui, invece, noi facciamo quello che ci viene ordinato ma pensiamo come ci pare. È molto meglio, credete a me».³⁰²

³⁰² Fforde, *Persi in un buon libro*, pp. 289-290. L'episodio è in Jane Austen, *Elinor and Marianne*, London, Thomas Egerton, 1811. Ed. ita, *Ragione e sentimento*, trad. Beatrice Masini, Milano, Bur, 2017. Marianne nota per la narrazione in prima persona la presenza di «gente che ti legge nei pensieri» alludendo al lettore esterno, che plausibilmente non dovrebbe invece leggere se la narrazione è in terza.

Marianne conosce l'esistenza di altri personaggi (Jane), del modo in cui è narrato il libro di *Jane Eyre* (I persona), della trama e del titolo di un altro libro (mai scritto) del suo autore Jane Austen; sa che il suo libro (*Ragione e sentimento*) è narrato in III persona, come sa della presenza dei lettori esterni e di avere libertà di spostarsi nella trama dopo aver rispettato le sue battute al pari di Rochester in *Jane Eyre*. T. Next conclude la sua conversazione con Marianne vedendola mettersi in viaggio (come scritto nel capitolo che segue alle ultime battute) e raggiunge la tenuta di Norland Park (in *Ragione e Sentimento*) dove incontra Mrs. Havisham e Vernham Deane, un personaggio (come Kaine, inventato) protagonista di *Il Signore di High Potternews*, un romanzo (inventato) di Daphne Farquitt (autore inventato), che le spiegherà l'esistenza e il contenuto del *Pozzo delle trame perdute* costituito da idee e personaggi abbozzati. T. Next assiste ad una fra le riunioni della GiurisFiction (in *Ragione e Sentimento*) nelle quali si discutono le più diverse questioni letterarie che riguardano i personaggi quanto la scrittura del testo ma non l'autore. In ciascuna di esse è presente un banditore che segnala i punti all'ordine del giorno che vanno in discussione fra le persone (come T. Next sempre personaggi) e i personaggi dei libri. In quest'occasione i temi trattati sono: (1) il ricordo per i personaggi in uscita da un libro di tenere a mente il codice ISBN del libro, perché svolge una funzione di tracciamento. (2) L'ammissione di T. Next alle riunioni. (3) L'uscita dalla *Dodicesima notte* di Shakespeare del giullare Feste e di Sir. Toby. (4) La presenza di Mycroft nei romanzi di Sherlock Holmes. (5) La comparsa di grafie fuori norma fra '800 e '900 (poesie futuriste). (6) L'eccedenza di pellegrini nei *Racconti di Canterbury* rispetto alle esigue numero di novelle. (7) La modifica a un comandamento in un'edizione della Bibbia che invita a peccare.³⁰³ Infine, anche se non in discussione, il banditore incarica T. Next e Mrs. Havisham di risolvere un problema di verosimiglianza in *Grandi speranze* di Dickens, quindi nel libro di Mrs. Havisham:

«A pagina 2» spiegò il Banditore, dopo aver consultato le sue note, «c'è Abel Magwitch che evade dal carcere – a nuoto, si arguisce – con una 'gran catena' al piede. Non regge. Andrebbe a fondo come una pietra. Addio Magwitch, niente evasione, niente fuga in Australia, niente soldi da regalare a Pip, insomma, niente 'grandi speranze', il romanzo finirebbe qui. Tuttavia, egli deve per forza avere ancora la catena al piede, quando approda a riva, affinché Pip possa procurarsi una lima e liberarlo dai ceppi. Pertanto voi dovete rimaneggiare questo antefatto. Domande?»³⁰⁴

³⁰³ Questi punti sono discussi in *Persi in un buon libro*, pp. 299-308. Se ne presenta solo un riassunto che fa intendere la vastità delle tematiche di cui si occupa GiurisFiction, a metà fra un tribunale e un organo a garanzia dei personaggi, delle trame dei libri, di diversi e più problemi inerenti l'uno e l'altro.

³⁰⁴ Fforde, *Persi in un buon libro*, p. 307.

T. Next, prima di entrare in *Grandi Speranze*,³⁰⁵ parla con Vernham Dean che le spiega l'esistenza del *Pozzo delle trame perdute* (III libro di Fforde) nel quale sono presenti le fasi preliminari di un libro (elaborazione di idee, riflessioni, spunti) e i personaggi generici in attesa di trovare un autore che li doti di un ruolo in una trama da pubblicare. Il *Pozzo* contiene dunque lo stadio appena abbozzato di un libro (personaggi e trama), che solo al raggiungimento di una sufficiente rispondenza fra personaggio e trama in un libro permette la sua collocazione nella prima sezione della biblioteca (libri in fase di scrittura) dalla quale approda, solo in alcuni casi, alla seconda sezione (libri pubblicati). L'idea di un libro può dunque portare all'inizio della sua scrittura ma solo eventualmente alla pubblicazione (con editori), essendo questo un percorso naturalmente selettivo. Si apprende così dell'esistenza di un luogo al quale afferiscono le idee di trame e di personaggi, ma anche dell'esistenza, spiegata sempre Vernham Dean, di un luogo sotto al *Pozzo* noto come *Sottofondo 27* nel quale trovano posto i *personaggi cancellati*.³⁰⁶

³⁰⁵ L'intervento di T. Next in *Grandi Speranze* – nel quale entra con Mrs. Havisham leggendo il libro dalla biblioteca – non produce alcuna modifica alla trama originaria al pari di quello in *Jane Eyre*, bensì rende verosimili alcuni aspetti trascurati: queste “operazioni”, possibili in pressoché ogni libro, devono passare inosservate al lettore esterno (non essendo scritte) col personaggio aiutato di nascosto (da altri personaggi che si credono persone) a compiere quanto già scritto nel libro dall'autore. T. Next entra così in *Grandi speranze* nel momento in cui – secondo lei e secondo la trama originaria – inizia la storia, con Pip, il ragazzo orfano in visita in cimitero, che deve essere raggiunto da Magwich al quale deve segare la catena, che deve essere presente, ma meno pesante per impedire a Magwich di affogare senza raggiungere Pip impedendo così l'inizio della storia, sul quale, invero non c'è accordo: in cimitero, oltre a Pip e Magwich, T. Next e Mrs. Havisham notano alcuni personaggi di altri libri intenti a fare degli scavi per appurare l'inizio della storia di *Grandi speranze* in cimitero (antefatto) o in casa di Pip (sviluppo).

³⁰⁶ Nel *Sottofondo 27* sono presenti: «i personaggi cancellati, le trame insipide, le trovate che hanno fatto cilecca e i funzionari di GiurisFiction corrotti». In Fforde, *Persi in un buon libro*, p. 311. Sono così presentate sia le fasi preliminari di vita dei personaggi che il luogo in cui questi, già formati, finiscono in seguito alla cancellazione da parte dell'autore, che si presume avvenga in fase di scrittura, non essendo tuttavia escluso possa avvenire anche dopo la pubblicazione del libro. Parimenti anche le trame insipide, in fase di abbozzo, di scrittura, di pubblicazione, sono rilegate in questo posto senza via d'uscita. Anche i tentativi infruttuosi di risoluzione dei problemi di verosimiglianza nei testi trovano posto nel *Sottofondo 27* come i funzionari corrotti, che sono sia persone (come T. Next) che personaggi dei libri. Per la prima volta, dunque, un autore (Fforde) si preoccupa di definire le fasi iniziali quanto finali di trama, personaggi, testo, dichiarando, potenzialmente, tutte le possibilità esistenti nel rapporto fra personaggio, lettore, testo. Ad essere escluso dal discorso, si ricorda, è l'autore, che non è considerato. Se Pirandello discute di personaggi che si presentano inizialmente nei suoi pensieri e arrivano a lui già formati e Levi presenta autori e personaggi intenti a vivere tutti assieme *Nel Parco* – dal quale scompaiono quelli effimeri o inconsistenti (che si possono forse definire *personaggi insipidi*) – è solo Fforde a connettere queste due trattazioni come altre, nel tentativo, notevolmente complesso, di offrire nei suoi libri un'accurata discussione di vari e spesso trascurati aspetti dell'attraversamento rispetto al testo.

T. Next esce da *Grandi Speranze*, parla con Lauden nei suoi pensieri, legge la versione della poesia il *Corvo* di Poe integrata dalle frasi di Jack, che fa uscire. Tuttavia Landen non è liberato e T. Next è arrestata, così Mrs. Havisham, per liberarla, esce dal suo libro e la raggiunge, ma T. Next essendo sprovvista di carta e penna e di libri, per scappare legge una targhetta del suo vestito entrando con Mrs. Havisham in una lavanderia.³⁰⁷

T. Next torna in seguito in biblioteca ed entra con Harris Tweed (un personaggio inventato che ha conosciuto alle riunioni del tribunale in *Ragione e Sentimento* di Austen) in *Lady Margot* di Evelyn Waugh per recuperare il *Cardenio* di Shakespeare rubato dalla stessa biblioteca e nascosto in una cassaforte: dall'interno del libro Tweed chiama il Gatto che gli risponde in nota (come Mrs. Havisham chiama da *Grandi speranze*)³⁰⁸ per chiedergli l'invio di scassinatori assenti nel libro. Così, dopo aver preso l'edizione del *Cardenio*, l'opera di Shakespeare scompare dalla realtà (1984 distopico).

Il secondo libro di Fforde si conclude con T. Next inserita nel *Programma scambio personaggi* che coordina e norma le entrate e le uscite dei personaggi rispetto ai libri: il personaggio di un libro che vuole entrare in un altro deve interpretare il ruolo di un personaggio già presente nel libro in cui entra, essendo questo necessario per evitare che il lettore noti l'assenza dal libro del personaggio (Mary) e la presenza nel libro di un nuovo personaggio (T. Next). Così tutto il III libro narra la presenza di T. Next in un romanzo in fase di scrittura dal titolo *Cime di Caversham*, in cui T. Next tuttavia non è costretta a dire le stesse battute di Mary per come il suo autore le ha scritte. Quindi, non limitandosi a cambiare solo qualche battuta, T. Next apporterà sostanziali modifiche che impediranno all'autore del libro di cancellare la trama, salvando dal *Sottofondo 27* tutti i personaggi che “vivono” al suo interno grazie – qui “davvero” – al suo intervento.

³⁰⁷ Entrambi questi sistemi di lettura (del testo integrato dalle parole di chi ne è entrato e di un testo non letterario come una targhetta dei vestiti) compaiono solo nei libri di Fforde, non essendo né presenti in precedenti autori, né ereditati nella trilogia di Funke. Inoltre si precisa, anche qui per la prima volta, la lunghezza della scrittura necessaria per far entrare una o più persone in un libro: «Mi sedetti e buttai giù una descrizione, la più particolareggiata possibile, della stanza. Secondo il manuale, cinquecento parole sono sufficienti per un a solo, ne occorrono mille se intendi saltare con qualcun altro. Io, per tenermi sul sicuro, ne scrissi mille e cinquecento». In Fforde, *Persi in un buon libro*, p. 345.

³⁰⁸ Questo sistema di comunicazione è utilizzato per mettere in contatto l'interno del libro col suo esterno e meno il suo opposto. Solitamente il contatto dall'interno all'esterno unisce due opposti livelli coi personaggi che restano nel rispettivo livello: così il telefono utilizzato da Montalbano per chiamare Camilleri. Mentre il contatto dall'esterno all'interno tramite scrittura e/o lettura avviene solitamente nello stesso livello della storia. Vedi *Le motivazioni e le tipologie del contatto*, p. 95.

5.5 Una guida al rapporto con i personaggi dentro e fuori rispetto ai libri

Per meglio comprendere l'analisi del III libro di Fforde è utile chiarire i propositi del *Programma scambio personaggi* che cerca di normare l'entrata e l'uscita dei personaggi rispetto ai libri, precisando inoltre l'apporto di una serie di testi che Fforde colloca a inizio capitoli nei due libri *Persi in un buon libro* e *Il pozzo delle trame perdute*, che approfondiscono diverse e varie questioni inerenti anche all'attraversamento del testo. Dopo la lettura di T. Next del manuale iniziano ad essere riportati da Fforde a inizio capitoli estratti da questo e da altri testi come la "*Guida giustificatoria alla Grande Biblioteca*" e la "*Guida giustificatoria al salto-in-libro*", come dal libro consegnato a T. Next da Mrs. Nakajima, che cercano tutti di definire aspetti mai spiegati così bene da un autore che considera "vivi" i suoi personaggi: l'interazione delle persone (sempre personaggi) rispetto al testo e ai personaggi dentro e fuori rispetto ai libri; la definizione di casistiche di "fuga" del personaggio dal testo e le motivazioni di questa fuga, con le soluzioni; le modalità di intervento in un testo di persone (come T. Next) chiamate a garantire la verosimiglianza nelle trame. E molto altro. La casistica, vasta e complessa, interessa questioni di ampia e minima portata, che sono utili per inquadrare una serie di aspetti cui solitamente non si fa riferimento nella discussione dei "vivi personaggi". Riportiamo un estratto del manuale per comprendere l'ampiezza degli argomenti:

[Precisa T. Next] All'ora di staccare, avevo appreso alcuni trucchi relativi alle procedure d'emergenza per l'evacuazione da un libro (pagina 34) [...] avevo inoltre appreso alcuni dettagli relativi al Programma Scambio di Personaggi (pagina 81) e su come far uso di filastrocche mono-rima per sloggiare personaggi rinnegati, o PageRunner, come sono anche detti (pagine 96); avevo altresì appreso come segnalare errori d'ortografia, refusi e doppie negative ad altri operatori esperti in Risorse della Prosa, qualora le procedure di evacuazione d'emergenza dei libri (pagina 34) fallissero (pagina 105). Avevo appena cominciato a leggere la parte riguardante i protocolli relativi ai romanzi storici (pagina 122) quando venne l'ora di staccare.³⁰⁹

PageRunner: Questo termine designa un personaggio che evade dalle pagine del proprio libro e si aggira nell'antefatto (o, più di rado, nella trama) di un altro romanzo. Questi fuorusciti possono essersi smarriti, oppure essere andati in vacanza, oppure partecipare al Programma Scambio di Personaggi, oppure aggirarsi clandestinamente con intenti criminosi (vedi alla voce: Bowdlerizzatori).³¹⁰

³⁰⁹ Fforde, *Persi in un buon libro*, *Manuale*, p. 263.

³¹⁰ «**Bowdlerizzatori:** Così è chiamata una combriccola di fanatici i quali si prefiggono di eliminare ogni sorta di volgarità, oscenità, turpiloquio da tutti i testi». Ivi, *Guida al salto-in-libro*, p. 363. Il termine si riferisce al medico inglese Bowdler (1757-1825) che ha agito in questo senso nella sua edizione in quattro libri di 20 *Plays* di Shakespeare. Thomas Bowdler, *The family Shakespeare*, London, Hatchard, 1807.

T. Next condensa in queste poche righe quanto si comprende leggendo i testi del Gatto: presenta la definizione del *PageRunner*, i motivi che portano un personaggio ad uscire dal proprio libro per approdare nell'antefatto, a inizio trama, di un altro libro; e spiega l'esistenza del "rigido" *Programma Scambio Personaggi* – nato in seguito al fenomeno novecentesco del *PageRunner* – che "obbliga" ciascun personaggio in uscita dal libro, ad entrare "solo" in un libro in cui deve sostituire un personaggio che si deve assentare:

Programma Scambio di Personaggi: Se un personaggio di un dato romanzo assomiglia, in modo sconcertante, a un altro personaggio dello stesso autore, state pur certi che gatta ci cova. In base a un certo criterio economico, vigente qua e là in tutto il mondo dei libri, i personaggi di un romanzo sono spesso invitati a fare da controfigura ad altri. Talvolta, un personaggio può trovarsi a recitare la stessa parte di un collega nella medesima vicenda narrativa, il che può produrre dei risvolti comici qualora i due si trovino faccia a faccia. Margot Metroland ebbe a dirmi, una volta, che impersonare all'infinito lo stesso ruolo è d'una noia mortale: "Come sa bene un'attrice condannata a recitare la stessa parte, in una compagnia di giro, per un'eternità di repliche, senza mai prendersi una vacanza." In seguito a svariati casi di trasmigrazione illecita (vedi alla voce *PageRunner*) da parte di annoiati e malcontenti librincoli, è stato posto in essere il Programma Scambio di Personaggi, mirante a consentire ai suddetti disadattati un cambiamento d'aria e d'ambiente. Ogni anno si effettuano poco meno di diecimila "scambi": sono pochissimi, per fortuna, quelli che danno adito a severe infrazioni nella trama o nei dialoghi. Quindi il lettore di rado sospetta qualcosa di losco.³¹¹

Questo *Programma* nasce quindi per contrastare l'uscita di un personaggio dal suo libro causata da fattori diversi che possono essere lo smarrimento o una vacanza o intenti criminosi (purgare le parole oscene) o l'insoddisfazione per dover interpretare sempre lo stesso ruolo. Se i primi due fattori (smarrimento e vacanza) non ricevono alcuna spiegazione da Fforde, gli altri due (intento criminoso e insoddisfazione) dichiarano il primo un intento moralizzante che si riferisce a persone (sempre personaggi) che entrano nei libri e il secondo un evidente richiamo delle motivazioni che spingevano alcuni personaggi già scritti da Pirandello a cercare di farsi scrivere da altri autori.

Il personaggio, diventando un *PageRunner*, può forse far notare la sua assenza al lettore del suo libro, ma non al lettore che legge il libro in cui entra perché quest'entrata avviene nell'antefatto e forse nell'avantesto: questa differenza spiega l'esiguità del fenomeno (da Pirandello in poi)³¹², che riguarda poche fughe "vere" di cui il lettore si è accorto (Icaro dal suo libro), che "riguarderebbe", potenzialmente, molti più personaggi.

³¹¹ Fforde, *Persi in un buon libro*, Guida Grande Biblioteca, p. 400.

³¹² Il personaggio di Rampino nel *Retrato* di Delicado sarebbe il primo *PageRunner* nel romanzo.

Il *Programma* definisce così l'assenza del personaggio dal suo testo per le ragioni più disparate. Questa avviene quasi sempre in un luogo, nell'antefatto, per decisione degli stessi personaggi in uscita, in cui la loro presenza non sembra notata dal lettore esterno. I personaggi possono dunque uscire dal testo e rientrarvi senza che il lettore si accorga di una nuova presenza, restando tuttavia insoluta la questione dell'assenza dal libro del personaggio che dovrebbe essere notata come l'assenza di Jane da *Jane Eyre*. Parimenti, la prescrizione del *Programma* dell'entrata di un personaggio in un altro libro, nel testo, dovendo questi interpretare la parte di un personaggio già scritto, non chiarisce affatto se l'assenza del personaggio dal testo in uscita sia notata o meno dal lettore esterno. (Sarà notata la presenza di T. Next che utilizzerà questo *Programma* per entrare nel libro (inventato) in fase di scrittura *Cime di Caversham* nel terzo libro di Fforde).

Alla questione, a questo punto, occorre aggiungere una precisazione temporale. Queste entrate in un altro testo del personaggio che si finge un altro personaggio sono sempre a tempo perché portano al rientro del personaggio (nel libro dal quale è uscito) e al ritorno del personaggio che lo ha sostituito (parimenti nel libro dal quale è uscito). È dunque chiaro che se l'uno ricopre il ruolo dell'altro nei rispettivi libri il problema del lettore esterno di leggere la presenza o notare l'assenza nella storia sarebbe risolto, ma tale soluzione non è utilizzata nei libri di Fforde, così il problema di lettura rimane. Fforde offre comunque un'ulteriore precisazione fra i *PageRunner* (personaggi in uscita) dei personaggi definiti *Testambuli*, che escono dal loro libro entrando forse nell'antefatto «*raramente si immischiano in una trama*» o, in alcuni casi, nel testo, senza che la loro presenza modifichi la trama e senza, pare di capire, che interpretino il ruolo di un altro personaggio, ma esclusivamente il loro. La loro presenza passa dunque inosservata:

Testambuli: Termine gergale che designa quei fuggiaschi dalle pagine nate – perlopiù giovani e relativamente innocui – che vagano di libro in libro per spirito d'avventura. Raramente si immischiano in una trama e quelli che lo fanno causano alterazioni irrilevanti allo stile o alla vicenda di un romanzo.³¹³

Questi personaggi – assente un esempio di questa casistica – sono giovani, innocui, con spirito d'avventura. Probabilmente hanno ruoli secondari nei libri in cui entrano perché altrimenti la loro presenza, non essendo mascherata nelle sembianze di un altro personaggio, sarebbe subito notata dal lettore. Forse rientrano in questa sottocategoria i personaggi delle folle, dei mercati, quelli che si incrociano per la strada e che per questa onnipresenza non arrecano alcuna modifica alla trama spostandosi da un testo all'altro.

³¹³ Fforde, *Persi in un buon libro, Guida salti-in.libro*, p. 363.

Fforde precisa anche come individuare i *PageRunner*, compresi dunque i *Testambuli*:

Bibliosegugio/fiuta libri: Nome dato a una razza di segugi tipici del Pozzo. Dotato di olfatto acuto (cosa quasi sconosciuta nel Mondo dei libri) ed energia senza limiti, un bibliosegugio può fiutare le tracce di un *PageRunner* non solo da una pagina all'altra, ma anche da un libro all'altro. I migliori bibliosegugi, addestrati con cura, sono in grado di seguire *PageRunner* transgenere, talvolta addirittura nell'Esterno.³¹⁴ Sbavano e leccano parecchio. Non sono raccomandati come animali domestici.³¹⁵

L'uscita del personaggio, fin qui discussa dal suo libro verso un altro libro, interessa anche l'uscita "all'interno" dello stesso libro, come avviene con Rochester di *Jane Eyre* che spiega a T. Next dei suoi viaggi attraverso la trama dal momento in cui incontra Jane a quando lei parte per l'India. Mentre la caccia ai *PageRunner* è possibile sia all'esterno del libro dei personaggi che restano comunque "all'interno" di un libro (i personaggi che accusano Trellis fuori dal loro libro restano nel libro di O'Brien o Icaro che esce dal libro scritto da Hubert resta sempre nel libro di Queneau), sia "all'esterno" del libro nella realtà dell'autore, col personaggio di *Chirù* di Murgia che esce "davvero" dal libro per vivere la sua storia nella stessa realtà del suo autore.

Il *Programma* stabilisce inoltre i vari stadi di formazione di un personaggio da quando nasce a quando è pronto per avere un ruolo ed essere inserito all'interno di una trama. Sono dunque definiti *personaggi generici* fino a quando non ottengono di far parte di un libro in fase di scrittura, nel quale maturano il loro ruolo auspicando una pubblicazione:

Al momento della creazione erano solo tele umane intonse: erano come una moneta prima della punzonatura. Non avevano una storia, conflitti, idiosincrasie, niente che li rendesse interpretabili o interessanti in alcun modo. Varie istituzioni provvedevano ad addestrarli a diventare membri produttivi della narrativa. Venivano anche classificati, da A a D, da uno a dieci. Quelli di categoria D erano come api operaie, per scene di massa e strade affollate. I piccoli ruoli con qualche battuta corrispondevano alla categoria C; i B costituivano il grosso dei personaggi di qualche rilievo, ma non i protagonisti. Questi ruoli, in genere, ma non sempre, andavano a quelli di categoria A, scelti uno a uno per la loro capacità di dare forma a un personaggio e per la loro poliedricità. Hucklberry Finn, Tess e Anna Karenina erano tutti A, ma anche Mister Hyde, Hannibal Lecter e il professor Moriarty. Guardai di nuovo i Generici inclassificati. Assassini o eroi? Era impossibile dire che ne sarebbe venuto fuori. Comunque, in questa fase del loro sviluppo erano inoffensivi.³¹⁶

³¹⁴ Questo riferimento all'esterno allude alla realtà di Fforde e del lettore esterno. Tuttavia non vi è un caso nei primi quattro libri di Fforde di questo tipo di uscita del personaggio. I personaggi dunque escono da un libro spesso reale sempre all'interno della narrazione dei libri di Fforde e mai all'esterno di questi.

³¹⁵ Fforde, *Il pozzo delle trame perdute*, Guida Grande Biblioteca, p. 288.

³¹⁶ Fforde, *Ivi*, pp. 21-22.

5.6 *Il tentativo dei personaggi di riscrivere una trama insipida dall'interno del libro per evitare che l'autore cancelli il libro e i personaggi*

L'ultimo capitolo del II libro *Persi in un buon libro*³¹⁷ si conclude con l'entrata di T. Next nel libro *Cime di Caversham* nel quale T. Next incontra il personaggio Mary che le indica il modo in cui deve proseguire la sua parte quando lei sarà uscita dal libro. Nelle intenzioni del *Programma Scambio Personaggi* la trama deve proseguire senza alterazioni (solo qualche cambio di battuta) col personaggio in entrata (T. Next) che sostituisce il personaggio in uscita (Mary). Quest'ultimo dovrebbe essere assicurato di trovare inalterata la sua parte al ritorno nel libro, a meno di una riscrittura o di una cancellazione dell'autore, essendo questo un romanzo in fase di scrittura. Tuttavia T. Next, disattendendo le prescrizioni del *Programma* (le modifiche devono sempre essere autorizzate dal tribunale in *Ragione e Sentimento*) darà indicazioni ai personaggi per modificare – ora davvero – la trama del libro, evitando così la scomparsa dei personaggi nel *Sottofondo 27* in cui finiscono tutti i personaggi e le trame cancellate da un autore.

³¹⁷ Nello stesso capitolo T. Next risponde a suo padre: «Dove pensi di andare?» Risposi, pacata: «Mi perderò in un buon libro» In Fforde, p. 409. Se dunque il primo titolo *Jane Eyre* di Fforde intende l'entrata di T. Next in *Jane Eyre* di Brönte, il secondo *Persi in un buon libro* anticipa il terzo *Il pozzo delle trame perdute*, che non esiste in relazione a un altro autore come *Jane Eyre* di Brönte, ma come fonte del III libro. Va allora precisato che il *Pozzo* contiene tutte le trame e i personaggi, non essendo dunque il titolo del libro nel quale entra T. Next (come per *Jane Eyre*), perché T. Next entra nel libro (inventato) *Cime di Caversham* di un autore anonimo. Questo libro non può dunque definirsi un *buon libro* nel momento in cui T. Next entra al suo interno perché è destinato al *Sottofondo 27*, potendosi definire un *buon libro* solo dopo che T. Next – qui davvero – avrà modificato la trama con le sue azioni. Le azioni di T. Next in *Jane Eyre* (caduta del cavallo e primo incontro fra Jane e Rochester) e in *Grandi speranze* (giustificare una catena troppo pesante al piede di Magwich che in acqua non affoga ma riemerge, dovendosela far limare da Pin perché così indica l'inizio della storia) non avevano, di fatto, comportato alcuna “vera” modifica alla trama di questi libri, ma avevano portato T. Next, per aver “causato l'incontro Jane e Rochester”, ad essere processata da un tribunale per le “modifiche” alla trama. Questo III libro, dunque, è l'unico in cui T. Next “davvero modifica” la trama del libro in cui entra e non è per questo processata, ma anzi ringraziata dai personaggi perché le sue azioni li salvano dall'essere cancellati dall'autore inizialmente insoddisfatto della trama del suo libro. È dunque interessante discutere come T. Next, interpretando Mary, reagisca a questo ruolo e come reagiscano i personaggi del libro *Cime di Caversham* alle loro battute e azioni. Inoltre è possibile leggere come queste battute e azioni siano integrate in due porzioni del libro *Cime di Caversham*. Così il lettore esterno legge sia il modo in cui i personaggi reagiscono a dover dire una determinata battuta o compiere un'azione scritta per loro dall'autore anonimo, sia il testo dell'autore anonimo che è un mescolamento fra quanto è scritto e quanto i personaggi modificano. Il testo finale di *Cime di Caversham* non può essere riportato dall'autore anonimo, che non l'ha materialmente scritto, ma da Fforde, che lo scrive per lui e glielo fa trovare così. Appare a questo punto evidente la complessità degli intrecci nel libro all'interno del III libro che si discutono, come per i due libri precedenti, percorrendo la trama nell'evidenza di aspetti significativi.

T. Next spiega i vantaggi di vivere in un *romanzo inedito* (uguali per i romanzi editi), presentandone alcuni a titolo esemplificativo fra i tanti altri possibili (l'auto non ha bisogno del pieno, non si sbaglia mai numero di telefono) e svantaggi (carenza di colazioni, utilizzo di pochi colori, carenze di ciò che l'autore non scrive espressamente). Inoltre T. Next dichiara che si può sapere chi è il solito cattivo della storia. Ciascun punto, è evidente, è legato alla specifica trama di un libro, non dovendosi comunque confondere vantaggi e svantaggi con le falle nella trama che T. Next e altri (persone-personaggi) sono chiamati a riparare all'interno dei libri (la verosimiglianza della catena al personaggio in *Grandi Speranze*). Un decalogo completo, naturalmente, non è ipotizzabile, né dell'uno, né dell'altro aspetto, ma è degno di nota il tentativo di Fforde. A questa presentazione di situazioni tipo segue quella di T. Next di aver letto tutto il libro *Cime di Caversham*, anche se non è chiaro se fuori dal libro o all'interno di questo. Questa lettura, comunque, è l'equivalente della consapevolezza che Rochester aveva in *Jane Eyre* sulla sua storia, che gli consente di spostarsi fra le pagine dal momento in cui incontra Jane a quando lei parte per l'India. Anche se Rochester non ha mai letto il libro in cui è scritta la sua storia (ma sa a memoria come si svolge la trama per averla vissuta), mentre T. Next ha letto il libro in cui è scritta la storia di Mary che lei deve interpretare. Mary, sul punto, precisa a T. Next che la natura di romanzo inedito in cui si trovavano le ha permesso una certa libertà nel riferire le sue battute scritte dall'autore e che questa stessa libertà può ora averla anche lei che deve interpretarla:

«Benone. Ho attaccato sullo sportello del frigorifero un riassunto della nostra vicenda e quello che devi dire, per sommi capi, ma non ti preoccupare se non lo segui parola per parola: dal momento che siamo inediti puoi dire quello che ti pare, ovviamente entro limiti ragionevoli».³¹⁸

Mary informa inoltre T. Next che può contattarla utilizzando il sistema delle note – che collega due opposti livelli della storia (spazio-tempo ed interno ed esterno dei libri) – ed esce da *Cime di Caversham*, lasciando T. next, per un anno, a interpretarla: subito questa conosce due *personaggi generici*³¹⁹ ed è introdotta da Briggs (il collega di lavoro di Mary) sulla scena di un omicidio che Briggs nel libro deve discutere con Mary, quindi con T. Next, ma si confonde chiamandola T. Next, svelando così la modifica:

³¹⁸ Fforde, *Il pozzo delle trame perdute*, p. 15.

³¹⁹ Vedi *Una guida al rapporto con i personaggi dentro e fuori rispetto ai libri*, p. 155. «Le due figure alzarono lo sguardo e mi squadrarono senza espressione con visi scialbi e anonimi come le loro voci». In Fforde, *Il pozzo delle trame perdute*, p. 21.

«Buona fortuna» sibilò Briggs a mezza bocca mentre mi faceva cenno di sedermi su un muretto.

«Ti do l'imbeccata se non ti vengono le parole».

«Grazie».

L'ispettore capo Briggs era seduto su un muretto insieme a una poliziotta [Mary-T. Next] in borghese che non staccava gli occhi dai suoi appunti. Briggs si alzò quando entrò Jack e guardò l'orologio con ostentazione. Jack rispose alla tacita domanda tenendosi sulla difensiva, il che, come capì ben presto, era un errore.

«Mi dispiace, signore, sono arrivato il prima possibile».

Briggs grugni e fece un cenno in direzione del cadavere.

[...] **«Jack, ti voglio presentare Thurs... voglio dire, il sergente Mary Jones».**

«Salve» disse Jack.

«Piacere di conoscerla, signore» disse la giovane donna.

«Piacere mio. Con chi lavora?»

«Next... voglio dire Jones è il tuo nuovo sergente investigatore» disse Briggs, iniziando a sudare per qualche motivo inspiegabile. «Trasferita da Swindon con uno stato di servizio eccellente».

«Da Basingstoke» lo corresse Mary.

«Scusi. Basingstoke».

«Jack, si sente bene?»

Si era lasciato cadere a terra con la testa tra le mani. Mi guardai intorno ma la dottoressa Singh, i suoi assistenti e gli agenti senza nome erano indaffarati nei loro ruoli, preferivano starsene alla larga, o forse erano solo imbarazzati.

«Non ce la faccio più» mormorò Jack.

«Signore» continuai, cercando di tenere la parte, «vuole vedere il cadavere o possiamo rimuoverlo?»

«Che senso ha?» si lamentò il protagonista, affranto.

«Non ci legge nessuno; non serve a niente».³²⁰

Briggs invita T. Next a prendere posizione e a recitare la sua parte, come fosse a teatro. Il dialogo fra Briggs e T. Next segue la falsariga delle battute scritte dall'autore, rappresentando questa una vera e propria scena che i due personaggi recitano tuttavia ancora privi di lettori esterni che non possono esserci perché il libro non è pubblicato. La modifica di *Cime di Caversham* è già evidente nella sola confusione di Briggs del nome di Mary che chiama T. Next, ma lo sarà ancor di più, questa volta volutamente, quando T. Next proporrà a Briggs di saltare ben nove pagine (a sua opinione inutili) in cui Mary e Briggs descrivono senza enfasi alcuna il solo ritrovamento del corpo, sostituendole con una più avvincente discussione che rende più interessante la lettura.

³²⁰ Fforde, *Il pozzo delle trame perdute*, pp. 30-32. Grassetto nel testo.

La trama di questo libro in fase di scrittura è dunque modificata dal suo interno la prima volta dalla confusione involontaria (nome di Mary nel nome di T. Next) e la seconda dalla mancata “recita” volontaria di alcune pagine scritte dall’autore, ma lo sarà anche una terza nel tentativo di T. Next di agire sulle abitudini di Briggs che è spesso ubriaco e che T. next vorrebbe sobrio per giovare alla trama. Briggs le risponde che l’autore ha scritto così, non potendo cambiare per rispetto della trama e dei lettori, ma T. Next gli precisa che quest’ultimi non ci sono ancora, rendendo possibili anche le sue modifiche. Appare evidente nei libri di Fforde come la trama originaria di un libro pubblicato resti inalterata al pari di *Jane Eyre* di Brönte che non subisce alcuna modifica, essendo queste registrate solamente nel libro di Fforde.³²¹ Ad essere invece uguale nei libri di Fforde è la reazione del personaggio alla modifica del ruolo e della trama: Briggs (libro inedito) reagisce alle richieste di modifica di T. Next come Rochester e Grace Poole (libro edito) in *Jane Eyre*, ma solo Briggs, constatato che non c’è nessun lettore esterno, può modificare la trama dal suo interno, mentre Rochester non può modificarla affatto perché fa parte di un libro edito e quindi già letto.³²² T. Next comunque non è la sola ad intervenire nella trama nel tentativo di migliorarla perché anche l’autore di *Cime di Caversham*, come suo diritto, si adopera scrivendo e cancellando più parti del suo libro:

«Che sono passati i ladri di scene?»

«Mi sembra più una cancellazione» rispose cupo Jack.

«Espunto. Tutto l’ambaradan. Personaggi, ambientazione, dialoghi, trama secondaria e la trovata narrativa relativa agli incontri truccati che lo scrittore aveva copiato da *Fronte del porto*.

«Dov’è finito tutto quanto?» chiesi.

«Probabilmente in un altro romanzo dello stesso autore».

Jack sospirò. «È la dimostrazione che non resteremo a lungo nel Pozzo. Un altro chiodo sul coperchio della bara».

«Non possiamo semplicemente saltare al prossimo capitolo e alla scoperta che hanno sparato allo spacciatore quando l’acquisto dell’infiltrato è andato storto?»³²³

³²¹ Il rispetto della trama originaria è volutamente assente nella trilogia di Funke in cui *Cuore d’Inchiostro* (il libro edito da Fenoglio nel libro edito da Funke) subisce costanti modifiche che integrano la trama.

³²² La possibilità del personaggio di modificare o meno la propria storia è legata al fatto che il libro sia pubblicato (non c’è modifica) o che non lo sia ancora (c’è modifica). Questo principio, che si afferma più volte nei libri di Fforde, può sembrare scontato se non si considera che questo divieto di modifica della trama di un libro pubblicato è affermato da personaggi nella “trama originaria” che modificano questa trama ogniqualvolta precisano che non devono modificarla: quando Rochester dice a T. Next che deve salutarla e affrettarsi perché sta per incontrarsi con Jane accade esattamente questo. Non c’è dunque una modifica alla trama (di *Jane Eyre*, il libro edito) ma questa è affermata sempre in *Jane Eyre* di Brönte per quanto sia affermata in *Jane Eyre* di Fforde. Invece nei libri non pubblicati (*Cime di Havisham*) la modifica apportata dai personaggi alla trama diventa essa stessa trama principale (testo in grassetto).

³²³ Fforde, *Il pozzo delle trame perdute*, p. 246. Corsivo nel testo.

T. Next si accorge della irreversibile cancellazione-espunzione di scene, di personaggi, ambientazione, dialoghi (forse utilizzati dall'autore in un altro romanzo) perché in precedenza ha letto il libro. È dunque questa la prima occasione, nei libri di Fforde, in cui una persona, T. Next, (sempre un personaggio) e un personaggio (Jack) notano e discutono dall'interno del libro la riscrittura del testo da parte dell'autore al suo esterno: tutto ciò che l'autore elimina da un libro in fase di scrittura si apprende così lasciare un vuoto che non consente alcuna possibilità di movimento e di modifica ai personaggi.³²⁴ Parimenti risulta interessante osservare come T. Next esca con Vernham Deane da *Ragione e Sentimento* utilizzando una modalità che non riguarda la lettura e/o scrittura di T. Next, bensì la scrittura di Fforde di come T. Next pensa avvenga questa uscita: Fforde riporta i pensieri di T. Next in grassetto con lo stesso procedimento usato per riportare i testi di *Cime di Havisham*, registrando al contempo, in nota, il dialogo fra T. Next e Vernham Deane, che risulta intrecciarsi con la descrizione dell'uscita dal libro:

«Tieniti forte» disse «e vuota la mente. La nostra meta è astratta».

Liberai la mente più che potevo e...²³

²³ L'ufficio di GiurisFiction svanì e fu sostituito da un tubo sotterraneo ampio e lucido. Era abbastanza alto da starci in piedi, ma dovevo schiacciarmi contro la parete, perché un flusso costante di parole sfrecciava in entrambe le direzioni. [...]

«Che strano!» commentò Tweed, osservando lo spazio oltre la porta, dove aveva visto per l'ultima volta Thursday. Sapeva che non poteva saltare senza il suo libro, ma c'era qualcosa che non andava. Era sparita, e non con la dissolvenza graduale di un normale salto in libro, bensì di punto in bianco. [...]

Rimbalzammo negli uffici di GiurisFiction...³²⁵

³²⁴ In *Jane Eyre* Rochester invita T. Next ad attendere la partenza di Jane per l'India, perché in seguito, non essendo più nominato da Brönte nella trama, è libero di fare ciò che vuole nelle pagine seguenti. Questa libertà, che dichiara Rochester e che ribadisce anche Marianne a T. Next, è chiaramente circoscritta al testo scritto, non ipotizzandosi per Rochester e Marianne uscite dal numero delle pagine. Come Rochester e Marianne non possono muoversi oltre le loro pagine, T. Next e Briggs non possono fare alcuna modifica (a loro concessa) se non all'interno delle loro pagine scritte. La cancellazione delle pagine da parte dell'autore comporta così l'impossibilità per i personaggi di modificare quelle stesse pagine perché non esistono più, affermando, di fatto, che le uniche modifiche possibili da parte di un personaggio all'interno di un libro in fase di scrittura siano limitate al testo già scritto. Non è dunque possibile nei libri di Fforde – per meglio chiarire – che il personaggio (Briggs) di un libro in fase di scrittura possa muoversi diversamente da Rochester (personaggio di un libro già pubblicato), dovendo Briggs, al pari di Rochester, potersi solo spostare all'interno del testo scritto dall'autore per modificarlo.

³²⁵ Fforde, *Il pozzo delle trame perdute*, pp. 356-357. Grassetto nel testo. Concludiamo la lettura dei meccanismi d'attraversamento del testo e di molte altre questioni emerse nei libri di Fforde, per notare nelle pagine seguenti altre uguali e diverse questioni nella lettura dell'intera trilogia di Funke.

6. Una lettura permeabile della trilogia di Funke:

6.1 *Cuore d'inchiostro: il ruolo del lettore che legge e il ruolo dell'autore che scrive*

Con l'analisi dei primi due libri di Fforde si sono discusse diverse questioni del rapporto dei personaggi con la loro opera, mentre con l'analisi integrale della trilogia di Funke, che esce in seguito ai primi libri di Fforde, ci si sofferma sulle stesse e diverse questioni del rapporto dell'autore col suo testo, che si possono leggere rispetto ai libri di Fforde, come in rapporto ai testi degli altri autori che sono stati discussi nei punti tematici. Ma diversamente dai libri di Fforde, dai quali si possono estrarre porzioni di testo – perché la trama principale è condivisa fra l'attraversamento del testo e la narrazione ucronica della storia – nella trilogia di Funke ciascuna riga contiene un riferimento alle questioni di nostro interesse, risultando così proficuo discuterne in forma di riassunto.³²⁶

Il lettore Mortimer (Mo), un rilegatore di libri, una sera per addormentare sua figlia Meggie inizia a leggerle *Cuore d'Inchiostro* di Fenoglio (omonimo di Beppe Fenoglio), che ha per trama le avventure di cavalieri tra fate e folletti in un fantastico regno medievale.³²⁷ Giunto al settimo capitolo³²⁸ tre personaggi escono “fisicamente” da questo libro: Dita di Polvere (un giocoliere che sputa fuoco), Basta (uno scagnozzo) e Capricorno (signore incontrastato del regno), che resosi conto di essere uscito da un libro, cerca di uccidere Mo intimandogli di farlo rientrare. Capricorno, Basta, Dita di Polvere lasciano la casa di Mo e per una sorta di riequilibrio con la storia che perde dei personaggi (con un meccanismo che riguarderà altri personaggi e lo stesso Fenoglio) entra nel libro Teresa, la madre di Meggie. Mo, sconvolto dall'uscita dei personaggi dal libro che stava leggendo e dall'entrata di sua moglie, cerca di farla uscire rileggendo dal punto in cui si era interrotto (in seguito dall'inizio fino ad imparare la trama del libro a memoria) convinto, essendo un lettore, di non correre alcun rischio di entrare in un libro soltanto leggendolo, ma ottiene l'infruttuosa uscita di un pipistrello, di un mantello di seta e di omino di vetro, col postino che entra al suo posto nel libro.

³²⁶ Solitamente più capitoli intrecciati attribuiscono completezza a un solo episodio, rendendo infruttuoso seguire solo l'ordine dei capitoli senza aggiungervi anche frequenti prolessi e analessi per rendere più comprensibile la storia. I capitoli sono spesso volte segnalati dagli avverbi (*Nel frattempo, Mentre*).

³²⁷ L'idea di fantastico medievale in Funke come in altri autori di romanzi fantasy ambientati nello stesso arco cronologico risente di John R. R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, Roma, Carocci, 2000.

³²⁸ La definizione del momento esatto in cui il personaggio esce dal libro è abbastanza frequente, come avviene con Rampino che si presenta a Delicado mentre ne sta scrivendo la storia nel capitolo XVII o con Stevenson che precisa l'uscita di Silver e Smollett da *L'isola del tesoro* dopo il capitolo XXIV.

Così Mo decide di nascondere *Cuore d'Inchiostro* dopo aver perso ogni speranza di far uscire sua moglie Teresa e decide di non leggere più a voce alta qualsiasi altro libro, allontanando così, secondo lui, la possibilità di far entrare Meggie in un libro dal quale non sarebbe più riuscito (come con Teresa) a farla uscire.³²⁹ Trascorrono nove lunghi anni in cui Mo dice a Meggie che sua madre Teresa è partita per un lungo viaggio d'avventura (non le precisa che sta vivendo in un libro fra personaggi)³³⁰ e la narrazione prosegue con l'arrivo a casa di Mo del personaggio Dita di Polvere. Questi scopre il suo nuovo indirizzo di casa di Mo (cambiato più volte per sfuggire a Capricorno del quale Mo aveva letto tutte le atrocità di cui era capace) perché vuole avvisarlo che Capricorno sta cercando proprio il libro in suo possesso, che è il solo a mancargli alla trentina di copie già rintracciate nei nove anni di permanenza di Capricorno fuori dal suo libro. L'indomani Mo, prendendo con sé il libro, parte con Meggie e Dita di Polvere raggiungendo nelle cinque terre liguri la ricca prozia Elinor alla quale Mo chiede di nascondere il libro. Meggie, incuriosita da quest'attenzione sul libro, chiede ad Elinor di vederlo. Lei acconsente ma cambia subito idea così Meggie legge appena l'inizio. Poco dopo, in casa di Elinor, arrivano il personaggio Basta e Naso piatto, che Dario, un insegnante con lo stesso potere di Mo (ingaggiato dal personaggio Capricorno) ha fatto uscire da altri libri. I due personaggi prendono Mo e *Cuore d'Inchiostro* (sostituito da Elinor) per portarlo a Capricorno. (Questi vuole costringere Mo a leggere *L'Isola del tesoro* e *Le Mille e una notte* per farne uscire i tesori descritti, perché Dario, l'altro lettore, non ne era stato capace). Dita di Polvere fugge e Meggie accortasi che Elinor aveva ancora *Cuore d'Inchiostro* le chiede spiegazioni sull'accaduto. Elinor, non sapendo dirle nulla, le precisa di aver letto una decina di pagine del libro (ma non oltre), svelandone il suo contenuto fantastico che non era ancora stato dichiarato da alcuno. Elinor discute inoltre il disinteresse, secondo lei, dell'autore (Fenoglio, qui non ancora nominato) nel ristampare a beneficio dei lettori altre copie del suo libro.

³²⁹ Il primo episodio del romanzo risale a nove anni prima quando Dita di Polvere si presenta a casa di Mo per chiedergli di farlo rientrare nel libro dal quale lui l'ha fatto uscire. Che si tratti di un dialogo fra un lettore interno (Mo) avvenuto all'esterno del libro (*Cuore d'Inchiostro*) dal quale proviene il personaggio uscito dallo stesso libro (Dita di Polvere) il lettore esterno lo apprende molto dopo l'inizio. Invece, sempre il lettore esterno ha il primo sospetto di una metalessi del personaggio quando Meggie dopo aver letto l'incipit di *Cuore d'Inchiostro* dirà a Dita di Polvere di aver visto Gwin (una martora scritta da Fenoglio sempre con lui) in una pagina del libro, facendo così intendere l'uscita di Gwin dal libro.

³³⁰ Il trascorrere del tempo nel libro di Fenoglio è diverso da quello fuori dal suo libro: i tre personaggi usciti dal libro nove anni prima invecchiano al pari di Mo, Meggie, Fenoglio, mentre nel libro sua moglie Teresa non invecchia mantenendo la stessa età che aveva quando vi è entrata. Fuori dal libro di Fenoglio ma sempre nel libro scritto da Funke il tempo è invece scandito normalmente.

Meggie, allontanatasi Elinor, riprende a leggere il libro, ma si arresta dopo poche righe – le uniche, poco più delle stesse già lette, che leggerà – perché la raggiunge Dita di Polvere che vede per la prima volta il libro in cui è scritta tutta la sua storia. Questi nel desiderio di rientrare nel suo libro lo sottrae di notte iniziando stentamente a leggere. (Fenoglio non ha previsto per lui questa capacità che imparerà rientrando nel libro. Come non l’ha prevista per Capricorno che imparerà fuori dal libro a leggere ma non a scrivere).³³¹ Così Dita di Polvere chiude quasi subito il libro non tanto per le difficoltà di lettura, ma perché, fatto eccezionale, non vuole conoscere il finale della sua storia.³³² L’indomani, Mo, Meggie, Elinor, Dita di Polvere e Gwin, preso il libro, partono per raggiungere il villaggio di Capricorno, incontrando Basta che li conduce da Capricorno. Quest’ultimo prende il libro e fa rinchiodare Meggie e Elinor in prigione assieme a Mo, lasciando libero Dita di Polvere. Soltanto ora Mo spiega a Meggie e a Elinor l’entrata in *Cuore d’Inchiostro* di Teresa e l’uscita dei personaggi, seguita da vani tentativi per farla uscire che si erano risolti con l’uscita di animali, vari oggetti, creature.³³³ Infine Mo si interroga sul proseguo o meno della trama nel libro (come si interroga Fforde).³³⁴

³³¹ I personaggi di Fenoglio imparano, uscendo o rientrando nel libro, a leggere ma non a scrivere perché i soli a poter scrivere, dentro e fuori rispetto al libro, sono l’autore Fenoglio, il lettore Mo e dei copisti. Quest’ultimi (Balbulus principalmente) saranno essenziali per una serie di modifiche alla trama del libro.

³³² Dita di Polvere non vuole sapere come va a finire la sua storia (Fenoglio scrive che sarà ucciso nel penultimo capitolo cercando di salvare Gwin), così chiude il libro dimostrando, indipendentemente dall’impossibilità di leggere le parole della sua storia, un forte disinteresse al conoscere le sue sorti che contrasta con la ribellione dei personaggi (Augusto Perez, Montalbano, Mike) che non condividendo il proseguo o la fine della loro storia avevano chiesto all’autore il cambiamento della loro storia nella trama. Dita di Polvere saprà del suo finale (anche lui, come Fileno, Mike, nella morte) fuori dal suo libro, decidendo ugualmente di rientrarvi, senza chiedere a Fenoglio di scrivere per evitare la sua morte, ma cercando piuttosto di non trovarsi con la martora all’interno del libro, essendo questa un elemento essenziale utilizzato da Fenoglio per descrivere come deve avvenire la sua morte. Così, all’interno del libro, Dita di Polvere inizialmente non sarà seguito dalla martora Gwin, rimasta fuori dal libro, ma si troverà una martora diversa, avendo tuttavia il sospetto di aver ripristinato gli elementi della sua morte.

³³³ I sospetti di Meggie per la metalessi di Gwin diventano concreti quando apprende e con lei il lettore esterno, che parte dei personaggi (Capricorno, Dita di Polvere, Gwin, Basta) sono usciti da un libro (*Cuore d’Inchiostro*), non sapendo ancora che Cockrell e Naso piatto sono invece personaggi usciti da un altro libro tramite Dario, un altro lettore. Meggie incontrerà Gwin con Fenoglio dopo che il lettore esterno si è reso conto di leggere la storia dell’entrata-uscita di persone-personaggi rispetto ad un libro nel libro.

³³⁴ Fforde e ora Funke dimostrano attenzione a un aspetto per nulla scontato, che si può riassumere nel quesito che segue: l’uscita del personaggio dalla trama la interrompe oppure questa prosegue ugualmente? La questione del tempo trascorso dal personaggio fuori dal suo libro non sempre è precisata dagli autori che fanno uscire e rientrare i personaggi rispetto ai libri. Questa mancanza è evidente ne *I personaggi del racconto* di Stevenson con Smollett e Silver, due personaggi del libro *Le mille e una notte*, che prendono una pausa fra un capitolo e un altro che deve intendersi non notata dal lettore esterno di *Le mille e una notte*. Invece Fforde precisa nel suo *Jane Eyre* che l’assenza del personaggio Jane da *Jane Eyre* di Brönte è ben notata dai lettori. Come Allen precisa che questi si accorgono di Kugelmass in *Madame Bovary*.

Mo, Meggie, Elinor, Dita di Polvere sono trasferiti dalla prigione in una chiesa dove vedono Capricorno buttare la loro copia di *Cuore d'Inchiostro* in mezzo ad una trentina di altre copie e dar fuoco a tutto. (Si salverà, ma si saprà più avanti, solo una copia che Capricorno ha tenuto per sé).³³⁵ Capricorno convince Mo a leggere l'*Isola del tesoro*, ottenendo l'uscita di ori e pietre preziose fino a quando Mo richiude il libro e Dario, l'altro lettore, si complimenta con Mo perché lui da lettore non ci era affatto riuscito. Così tutti i personaggi presenti all'uscita di questi ori dal libro si convincono, eccetto Capricorno, del potere inoltre di Mo di trasformarli in un qualsiasi animale. Ma questa è una suggestione delle persone-personaggi arruolati da Capricorno, perché i poteri di Mo non contemplano questa possibilità, ma solo quella (ora) di far uscire dei personaggi e degli oggetti dai libri, non essendo in questo momento in grado (come sarà nei due libri seguenti della trilogia) di riuscire a farlo a comando.³³⁶ Mo continua a leggere *Le mille e una notte*, ma anziché far uscire altri tesori, esce un ragazzo (Farid) e al suo posto, nel libro, entra un soldato che scompare fra i presenti.³³⁷ A questo punto Capricorno precisa al lettore Mo di avere ancora una copia di *Cuore d'Inchiostro* da cui vuole far uscire (grazie alla sua lettura) un personaggio (Ombra che finirà per uccidere Capricorno).³³⁸ Mo, che non può opporsi, è intanto riportato in prigione con Meggie e Elinor, alle quali chiarisce di non poter far entrare-uscire a comando persone-personaggi rispetto ai libri (l'uscita di Farid da *Le mille e una notte* era stata casuale, mentre l'uscita degli ori dallo stesso libro doveva intendersi come un caso fortuito) perché per far uscire volutamente dei personaggi da un libro è necessaria la scrittura dell'autore di queste modifiche.³³⁹

³³⁵ Capricorno non collega la scomparsa del libro che contiene la storia alla sua scomparsa e a quella dei personaggi in esso raccontata, temendo piuttosto il potere di Mo di farlo rientrare contro voglia nel suo libro tramite la lettura. Capricorno dunque non vuole più vivere la trama scritta per lui dal suo autore Fenoglio ma una del tutto nuova che vuole scegliersi nello stesso mondo del suo autore (scritto da Funke).

³³⁶ I poteri di Mo si suddividono fra quelli del rilegatore che legge e quelli del brigante Glandarius che combatte. (Glandarius è un personaggio che Fenoglio scriverà dopo essere entrato nel libro ispirandosi a Mo, che, entrato nel libro, finirà per interpretare). Mo può dunque solo leggere un testo già scritto e mai scriverne uno da leggere, utilizzando questo potere in due occasioni nella trilogia: per far apparire gli ori da *L'Isola del tesoro* e da *Le mille e una notte* (uscendone Farid) e per uccidere il personaggio Capricorno (leggendo le ultime parole dello scritto di Fenoglio che Meggie non riuscirà a leggere).

³³⁷ Il timore non riguarda dei personaggi usciti da una trama di un libro letto da Dario che non vogliono entrare in un'altra, bensì personaggi che si credono persone come Fenoglio, che Capricorno ha assoldato.

³³⁸ Questo tentativo rappresenta dunque il primo in cui il lettore Mo cerca volutamente di far uscire un personaggio dalla trama di un libro, mentre l'uscita di sua moglie, anch'essa ricercata, riguarda l'uscita di una "persona" che appartiene al mondo di Fenoglio, che non è un personaggio scritto da lui, ma da Funke.

³³⁹ Fenoglio può riscrivere la storia in quanto autore di *Cuore d'Inchiostro* (anche i lettori dal secondo libro) ma affinché avvengano i cambiamenti riscritti dall'autore, il lettore deve sempre darne lettura.

Ma quest'uscita del personaggio (Ombra) dal libro *Cuore d'Inchiostro* (che ucciderà Capricorno) non avviene (ora) perché Dita di Polvere libera tutti dalla prigione, compreso Farid, che fugge in auto con loro dichiarando di trovarsi in un sogno.³⁴⁰ Basta e Naso piatto (personaggi usciti da altri libri) li inseguono e Mo rivela a Dita di Polvere l'esistenza di ancora una copia di *Cuore d'Inchiostro* (quella di Capricorno).³⁴¹ I cinque (Elinor, Mo, Meggie e due personaggi Dita di Polvere e Farid) attraversano il paesaggio spettrale che circonda il castello di Capricorno (identico, come dirà Fenoglio, allo stesso che aveva scritto lui nel libro) arrivando in una città (sempre nelle cinque terre) in cui Elinor ottiene l'indirizzo di Fenoglio che consegna a Mo³⁴² (pensa che abbia una copia) e torna a casa (troverà i suoi libri bruciati in giardino). Mentre i quattro (Mo, Meggie, Dita di polvere, Farid) raggiungono Fenoglio che vive in una città vicina: Mo e Meggie si presentano a casa sua, mentre i due personaggi attendono vicini in auto. Mo chiede a Fenoglio una copia del libro, ma questi gli risponde che gliene hanno rubate diverse. (Entrambi non sanno ancora dell'unica copia di Capricorno). Fenoglio spiega a Mo alcuni passaggi della trama del suo libro, compresa la morte di Dita di Polvere e Mo invita l'autore a conoscere il suo personaggio,³⁴³ mentre Meggie gli rivela il potere di Mo nel far uscire i personaggi dai libri che legge. A tutto ciò Fenoglio reagisce chiedendo di incontrare Dita di Polvere per capire se somiglia all'idea che ha di lui, che, invece, non vuole assolutamente vederlo essendo solo interessato a rientrare nel libro e non a conoscere l'autore della sua storia. Così Fenoglio trova una scusa per avvicinarsi e per parlare con Dita di Polvere che si accorge di essere fissato con intensità (ricordo di Fowles)³⁴⁴ e fugge con Farid che lo segue in direzione del castello di Capricorno. Nel mentre Mo e Meggie, da Fenoglio, sono informati da Elinor del rogo dei suoi libri.

³⁴⁰ Farid è il primo (e unico) personaggio nella trilogia che pensa di sognare come iniziale giustificazione all'uscita dal suo libro, mentre tutti gli altri personaggi in uscita sono al massimo storditi dal passaggio.

³⁴¹ Capricorno conoscerà il nome del libro nel quale è raccontata la sua storia dal suo autore Fenoglio.

³⁴² Elinor e Mo conoscono già l'identità di autore di Fenoglio, ma non Meggie e il lettore esterno che la apprendono poco dopo nella spiegazione di Mo a Meggie e in quella successiva di Mo a Dita di Polvere.

³⁴³ Mo nel presentare Dita di Polvere (personaggio) a Fenoglio (personaggio dell'autore) svolge la stessa funzione del contatto rappresentato dal telefono di Auster col personaggio che ne chiama un altro credendo di parlare col vero Auster. Entrambi avvengono dunque sullo stesso livello della storia. Mentre il contatto sempre stabilito tramite il telefono fra Camilleri (l'autore esterno al libro) e il personaggio Montalbano (all'interno del libro) avviene su due opposti livelli della storia (l'interno con l'esterno).

³⁴⁴ La stessa intensità di sguardo è presente nell'incontro tra Fowles (autore reale) e il suo personaggio nel libro. Vedi *L'incontro di autore e personaggio senza e con dialogo: Fowles, Funke*, p. 104.

Naso piatto e Basta – incaricati di riportare Mo da Capricorno – si presentano a casa di Fenoglio, avvenendo così il secondo incontro fra l'autore e il suo personaggio, con Basta che cerca di ucciderlo,³⁴⁵ ma si ferma perché Meggie gli dice che uccidendolo, in quanto autore della storia, lui e gli altri personaggi del libro sarebbero subito morti. Basta e Naso piatto, pur non convinti di questa possibilità, vogliono farla ascoltare a Capricorno (per divertirlo), portando con loro Fenoglio assieme a Meggie, che vogliono usare come esca per Mo. Durante il tragitto che li riporta attraverso il paesaggio spettrale Fenoglio osserva, fuori dal libro, uno fra gli scenari che ha scritto descritto in *Cuore d'inchostro*. Mentre Meggie è spaventata, lui, in quanto autore, è emozionato del terzo incontro con uno dei suoi personaggi, Capricorno, che avviene nella stessa chiesa in cui il personaggio ha bruciato le trenta copie di *Cuore d'inchostro*, salvandone soltanto una per sé. Inizia il dialogo fra Fenoglio e Capricorno, che è il solo, rispetto ai due dialoghi precedenti, ad approfondire alcuni meccanismi che regolano la scrittura di un personaggio: Fenoglio (autore) dichiara a Capricorno (personaggio) che era identico alla sua immaginazione e cerca di avvicinarsi per osservarlo meglio (come aveva fatto con Dita di Polvere). Fenoglio per essere creduto svela a Capricorno i retroscena di alcuni suoi comportamenti e aneddoti privati che solo Capricorno può conoscere, non avendoli Fenoglio scritti nel libro. Ma Capricorno, che non gli crede (né ora né oltre), ordina di metterlo in prigione per poter ascoltare altre (divertenti) storie. Orfeo è così rinchiuso con Meggie nella stanza in cui Capricorno aveva rinchiuso Dario, l'altro lettore, prima che questi decidesse di collaborare facendo uscire i personaggi dai libri. Fenoglio dà a Meggie alcuni libri: fra questi *Peter Pan* di James Matthew Barrie al quale Meggie chiede di farla uscire dalla stanza. La richiesta non è esaudita (i libri non sono personificati nella trilogia), ma esce (durante la lettura di Meggie) la fatina Trilly nell'incredulità di Fenoglio e di Meggie che capisce di avere gli stessi poteri di Mo. Basta irrompe nella stanza e capisce che Meggie ha il potere di far uscire i personaggi dai libri e la porta da Capricorno con la fatina e il libro dal quale è da poco uscita.

³⁴⁵ Se nel racconto di Cortázar un personaggio esce dal libro che sta leggendo un lettore anonimo per ucciderlo, nella trilogia di Funke questo è tentato più volte per lettore e per autore (sempre un personaggio scritto dall'autore reale Funke), ma nessun personaggio riesce nell'intento: dapprima un personaggio (Capricorno) esce da *Cuore d'Inchostro* cercando di uccidere il suo lettore (Mo) e in seguito un altro personaggio (Basta, uscito dallo stesso libro) cerca di uccidere il suo autore (Fenoglio). Questo avviene fuori dal libro. Mentre all'interno l'autore Fenoglio è minacciato dal suo personaggio Testa di Serpente, come Mo è minacciato da Testa di Serpente e il Pifferaio. Così, né fuori né dentro rispetto al libro nel libro si compie la possibilità espressa nel racconto di Cortázar, ma una sua fine evoluzione.

Dita di Polvere (catturato da Basta) è appeso al soffitto della chiesa assieme a Teresa (la moglie di Mo finalmente uscita dal libro grazie a Dario).³⁴⁶ Capricorno, stabilite le capacità di lettura di Meggie – che riconosce in quella donna sua madre – ordina di riportarla nella sua stanza e di ripresentarsi per la loro esecuzione. Meggie riferisce tutto a Fenoglio chiedendogli di spiegarle del personaggio (Ombra) che Capricorno vuole che uccida Dita di Polvere e sua madre Teresa. Allora Fenoglio le recita un brano di *Cuore d'inchostro* in cui è descritta l'Ombra di fumo incandescente che distrugge tutto quello che Capricorno gli ordina di avvolgere, perché Fenoglio aveva scritto così nel libro. Dario, incaricato da Capricorno di testare i poteri di lettura di Meggie, si presenta nella (sua vecchia) stanza e spiega a Meggie e a Fenoglio che il primo personaggio che ha fatto uscire leggendo un libro è stato un pappagallo da *Il dottor Dolittle* di Lofting. Dario invita così Meggie a leggere come ulteriore prova (oltre alla fatina trilly) innanzi a Mortola (la madre di Capricorno fatta uscire da Dario leggendo dal libro) la storia del soldatino di piombo cercando di farlo uscire dalle *Fiabe* di Hans Christian Andersen.³⁴⁷ Fenoglio dice a Meggie di accettare e di chiedere di poter tenere il soldatino (scriverà un altro finale evitandone la morte) e carta e matita per disegnare (per scrivere la modifica del finale di *Cuore d'inchostro*).³⁴⁸ Meggie legge il libro facendo uscire il soldatino ma si dimentica di chiedere carta e matita per far scrivere a Fenoglio. Mortola porta il soldatino a Capricorno. Poco dopo Gwin (la martora di Dita di Polvere) raggiunge Meggie e Fenoglio con un messaggio di Mo (affidatole da Farid) in cui Mo informa Meggie della sua presenza e di quella di Elinor in un'altra prigionia. Meggie scrive sullo stesso biglietto per informare Mo di avere i suoi poteri di lettura, affidandolo a Gwin che lo porta a Farid, che lo riporta a Mo e Elinor, che apprendono così la novità.

³⁴⁶ Dario fa uscire da *Cuore d'Inchiostro* Teresa, ma data la sua imprecisione di lettore questa perde la voce e la memoria, che riacquista solo quando, tramite il lettore Orfeo, rientra un'altra volta nel libro.

³⁴⁷ Le difficoltà di lettura di Dario, che non gli hanno consentito di leggere per far apparire i tesori per Capricorno – motivando quest'ultimo a rintracciare Mo che riteneva potesse farlo per il fatto di averlo egli stesso, con la sua lettura, fatto uscire dal libro – saranno superate quando Dario, con Elinor, riuscirà a leggere per entrare all'interno del libro, riportando, tuttavia, come conseguenza all'entrata, la balbuzie.

³⁴⁸ A Mo e ora anche a Meggie compete la lettura, mentre a Fenoglio la scrittura e anche la modifica del suo testo e anche di testi che non ha scritto lui. La modifica della storia del soldatino di stagno è un esempio di quest'ultima possibilità. Se nella trama originaria il soldatino finisce nel fuoco, Fenoglio scrive per lui (e per la ballerina) una trama in cui lui e la sua ballerina vanno a vivere felici in un castello. Questa capacità di modificare una trama non scritta dall'autore rappresenta un'eccezione per due punti: è spontanea, perché non necessita delle accuse che i personaggi rivolgono al proprio autore (Montalbano, Augusto Perez, Mike) e non è chiesta dal personaggio all'autore del proprio libro, ma è decisa da Fenoglio, l'autore di un'altra storia perché il soldatino non chiede di salvarsi dal finale scritto nella morte. È un'eccezione anche rispetto ai libri di Fforde in cui, come precisato, l'autore del libro non ha un ruolo, ma lo hanno i soli personaggi e persone che interagiscono coi libri per modificare le trame già scritte.

Nel frattempo Basta, appurato il potere di Meggie di far uscire i personaggi dai libri, le riconsegna (come aveva chiesto) il soldatino e Fenoglio domanda a Basta carta e penna (per scrivere il finale) promettendogli che scriverà una fattura per far ammalare Mortola perché questa lo tratta con arroganza. Basta accetta e gli consegna una penna e dei fogli bianchi. Fenoglio ne prende uno che taglia in più parti scrivendo solo lettere incomprensibili e ne fa piccole palline che consegna a Basta incaricandolo di sistemarle sotto al letto di Mortola³⁴⁹ per causare gli effetti nel giro di alcuni giorni. Così Fenoglio guadagna il tempo per cercare di scrivere il finale di *Cuore d'inchiostro*. Ma prima di ciò e per avere la certezza di poter davvero modificare la trama del suo libro, Fenoglio prova a riscrivere il finale della fiaba del soldatino, che salva dalla morte scritta da Andersen. (Meggie legge la sua scrittura e fa rientrare a vivere felice e contento con la ballerina in un'altra storia). Fenoglio, avuta prova della possibilità di un autore di modificare una storia non sua, si convince di poter modificare la trama del proprio libro. (Fenoglio vuole scrivere la morte di un suo personaggio (Capricorno) salvandone un altro (Dita di Polvere) per il quale, invece, l'aveva prevista nella trama originaria). Nel frattempo Mortola consegna a Meggie il libro *Cuore d'inchiostro* (l'unica copia salvata dal rogo da Capricorno) chiedendole di esercitarsi nella lettura. Meggie, precisa Mortola, deve però fermarsi prima di leggere la descrizione dell'Ombra perché questa deve uscire solo all'esecuzione. Meggie acconsente a condizione di poter vedere Dita di Polvere (che vuole informare della morte di Capricorno scritta da Fenoglio) e sua madre Teresa (che Basta, Mortola, Capricorno non sanno ancora essere tale). Nel mentre Elinor è imprigionata assieme a Teresa e Dita di Polvere, che fuggito di prigione, va a liberare la fatina Trilly. Fenoglio consegna a Meggie i fogli con la morte di Capricorno e le chiede di leggerli subito, a poche ore dall'esecuzione prevista di Teresa e Elinor (Dita di Polvere era fuggito). Ma Meggie è interrotta dall'arrivo di Mortola che la veste per evocare l'Ombra, riuscendo però a nascondere in una manica i fogli da leggere. Meggie è così portata in una piazza in cui è stato allestito un grande palco per la sua lettura (dell'Ombra) alla presenza dei personaggi usciti dai libri e delle persone (sempre personaggi) che abitano nella realtà di Fenoglio vicino al castello di Capricorno.

³⁴⁹ Il primo tentativo di riscrittura del finale del libro di Fenoglio avviene fuori da questo, ma all'interno del libro di Funke, nell'inganno che queste palline di carta provochino (nella scrittura di lettere prive di alcun senso) un malessere al suo personaggio, ma Mortola non riscontra alcun problema. Questo conferma solo la necessità dell'autore di scrivere la modifica alla sua storia con frasi dotate di senso.

Nel frattempo Mo e Farid danno fuoco alla chiesa creando un diversivo per salvare Elinor e Teresa (non sanno della morte di Capricorno scritta da Fenoglio). Meggie inizia platealmente a leggere *Cuore d'inchostro* dal punto esatto (ora) in cui si descrivono le fattezze dell'Ombra, proseguendo questa lettura coi fogli estratti dalla manica, che legge fermandosi prima delle ultime parole (la morte di Capricorno) che sono lette da Mo. Così il personaggio Capricorno muore fuori dal suo libro esattamente come ha scritto il suo autore.³⁵⁰ Dunque la riscrittura dell'autore del finale di *Cuore d'inchostro*, con la lettura di Meggie, consente di far finire il libro, non come avrebbe voluto l'autore nel finale originario, ma ugualmente come vuole lui nella sua modifica al finale. Capricorno, Cockrell, Naso piatto muoiono all'istante avvolti dall'Ombra (Capricorno torna in un'altra Ombra), mentre Mortola e Basta si salvano. Fenoglio entra nel suo libro e i personaggi che erano stati uccisi dall'Ombra nel libro, per una sorta di riequilibrio (fra entrata e uscita come con Teresa) tornano in vita al di fuori del libro. Dita di Polvere recupera nella confusione l'unica copia di *Cuore d'inchostro* caduta a terra e fugge col proposito di trovare un altro lettore (sarà Orfeo) per fargli leggere il libro sperando di poterci finalmente rientrare. (È a conoscenza della morte scritta per lui da Fenoglio ma è intenzionato comunque a rientrare). Elinor si offre di ospitare a casa sua le creature fantastiche: i folletti e le fate accettano, mentre i personaggi restando a vivere nei pressi del castello di Capricorno. (Le creature muoiono nel giro di poco mentre i personaggi continuano a vivere). Mo ritrova sua moglie Teresa, che non potendo più parlare comunica scrivendo (riacquisterà la voce rientrando nel libro). Meggie apprende così la trama vissuta da sua madre nel libro dal suo punto di vista e osserva le creature nel giardino di Elinor volendo imparare a scrivere per avere sia il potere di Mo (lettura) sia quello di Fenoglio (scrittura), nel desiderio di unire due capacità che Funke aveva ben distinto fra il lettore che legge e dà seguito all'entrata-uscita dei personaggi e l'autore, solo lui, che scrive e modifica la sua trama. Il primo libro si chiude così con un chiaro (intuibile data la trilogia) invito a seguire le avventure condotte nei due libri seguenti all'interno e all'esterno rispetto al libro di Fenoglio. Basti qui segnalare, prima di passare all'analisi degli altri due libri della trilogia, che in questo riassunto le due questioni (primo incontro tra personaggio e autore, p. 104 e morte del personaggio p. 108) trovano una collocazione rispetto alla trama del primo libro mostrando la relazione di questi episodi con il complesso intreccio di tutto il libro.

³⁵⁰ Vedi *L'incontro di autore e personaggio senza e con dialogo*: Fowles, Funke, p. 105.

6.2 *Veleno d'Inchiostro*

Il lettore che scrive e legge le parole dell'autore per modificare la trama del libro

*Veleno d'inchiostr*³⁵¹ si apre con Farid e Dita di Polvere in attesa di Orfeo,³⁵² un lettore contattato da Dita di Polvere nella speranza di rientrare in *Cuore d'inchiostr* e di Farid di seguirlo, anziché di rientrare ne *Le mille e una notte* dal quale è uscito. Nel primo incontro Dita di Polvere mostra ad Orfeo la copia di *Cuore d'inchiostr* sottratta dopo la morte di Capricorno, che Orfeo dichiara di aver letto l'ultima volta in una biblioteca (in seguito il libro è scoperto e bruciato assieme ad altre trenta copie).³⁵³ Orfeo precisa inoltre a Dita di Polvere di aver sempre pensato a lui come al suo personaggio preferito, essendo dunque più che interessato a farlo rientrare nel suo libro per poter continuare a leggerne le avventure. Ma quest'entrata, nelle sue intenzioni, non comprende Farid perché Orfeo vuole continuare a leggere la trama originaria del libro. Così Orfeo fa credere a Dita di Polvere di poter far rientrare solo lui nel suo libro perché vi appartiene e non Farid che ne è estraneo. Orfeo dunque legge il suo scritto e Dita di Polvere rientra nel suo libro, mentre Farid, incredulo e rattristato, resta accanto a Orfeo più che soddisfatto. *Cuore d'inchiostr* resta in mano a Orfeo che dichiara di doverlo consegnare a Capricorno, per aver ottenuto da lui la promessa di dar mandato ai personaggi nel libro di salvare la vita a Dita di Polvere (Capricorno ne è fuori come Orfeo e Farid). Arriva Basta (proprio lui che nel libro deve uccidere Dita di Polvere) a minacciare Farid che scappa prendendo il foglio in cui Orfeo ha scritto le parole lette per far rientrare Dita di Polvere nel suo libro, che contiene anche quelle per far entrare Farid «*generico ragazzo*» saltate nella lettura di Orfeo. Farid si mette alla ricerca di Mo per fargli leggere le parole non lette per lui, mentre Basta prende il libro per Capricorno.

³⁵¹ Funke inserisce in *Veleno d'inchiostr* una cartina dei territori interni al *Mondo d'inchiostr*, che comprende tutti quelli presenti nella trilogia. Inserisce anche un elenco dei personaggi di *Cuore d'inchiostr* (assente nel primo libro) congiunto a un altro elenco dei personaggi di *Veleno d'inchiostr*. In *Alba d'Inchiostro*, terzo e ultimo libro, Funke riporta un elenco di tutti i personaggi della trilogia.

³⁵² Il personaggio di Orfeo richiama l'Orfeo mitico, ma anziché cantare, l'Orfeo di Funke scrive e legge per far entrare e uscire i personaggi rispetto ai libri, utilizzando una voce riconosciuta come eccellente.

³⁵³ Il primo incontro fra lettore (Orfeo) e personaggio (Dita di Polvere) avviene in una biblioteca in cui Dita di Polvere si accorge che Orfeo fa uscire da un libro che sta leggendo un nano che si aggira fra i libri degli scaffali. In questo incontro è assente ogni stupore del lettore nel vedere il personaggio. Mentre lo stupore misto a quasi morbosa curiosità è presente nel primo incontro fra autore (Fenoglio) e il suo personaggio (Dita di Polvere) fuori dal libro in cui l'autore aveva guardato il suo personaggio con un'intensità di sguardi ricordo di quella usata da Fowles col suo personaggio nel libro. Vedi *L'incontro di autore e personaggio senza e con dialogo: Fowles, Funke*, p. 104.

Nel frattempo Dita di Polvere [nel libro] rivede le sue terre, le persone e le creature che lo vivono (tutta la sua realtà scritta da Fenoglio) e incontra due personaggi come lui: Balla sulle Nuvole e Becco di Fuliggine,³⁵⁴ due girovaghi che lo aggiornano sugli avvenimenti intercorsi nel regno medievale durante la sua lunga assenza (nove anni).³⁵⁵ Mentre Meggie [fuori dal libro] trascrive i racconti a gesti che le fa sua madre Teresa (ha perso la voce uscendo dal libro) creando dal suo punto di vista la trama del libro.³⁵⁶ Farid [fuori dal libro] con il foglio delle parole da far leggere a Mo, non trova lui, ma Meggie, Elinor, Dario, ai quali spiega dell'incontro avuto col lettore Orfeo; dell'entrata nel libro di Dita di Polvere; della dichiarazione di Orfeo sulla necessità di utilizzare le stesse parole presenti nel libro di Fenoglio per garantire il rientro di un personaggio; del potere di Orfeo di scrivere e di leggere al contempo. Farid (che non sa leggere) consegna il foglio di Orfeo a Meggie che lo legge constatando la presenza delle parole per Farid «*generico ragazzo*» alle quali aggiungerà per sé le parole «*generica ragazza*». Farid ripete a Meggie, per averlo sentito da Orfeo, come già sapevano anche Mo e Dario, che un lettore non può entrare in un libro. Ma Meggie – lasciato un biglietto in cui scrive che sarà Fenoglio a farla uscire dal libro –³⁵⁷ legge un foglio scritto sulla traccia di quello di Orfeo (non usa il foglio scritto da Orfeo ma ne scrive uno usando le parole di Orfeo) entrando con Farid in *Cuore d'Inchiostro*, nello stesso punto del libro in cui era entrato Dita di Polvere. Mo e Teresa si disperano e Orfeo, Basta, Mortola, si presentano (con *Cuore d'Inchiostro*) a casa di Elinor. Orfeo dimostra pieno stupore nell'apprendere che Meggie, senza il libro, è comunque riuscita ad entrarci, mentre lui, che si ritiene un lettore più bravo di lei, pur avendolo, non ci è affatto riuscito.

³⁵⁴ Quando Orfeo si troverà per la prima volta davanti a questi due personaggi, Funke, da narratore onnisciente, dichiarerà che Balla sulle Nuvole è un personaggio forse inventato da Fenoglio, mentre Becco di Fuliggine non era, affermerà Funke, una sua creazione. Fenoglio si troverà dunque, nel libro, a constatare anche la presenza di personaggi non scritti da lui o che non ricorda di aver scritto.

³⁵⁵ Si verifica il primo dialogo interno al libro *Cuore d'Inchiostro*, con Dita di Polvere che è aggiornato anche sui cambiamenti causati dalla sua assenza. Dita di Polvere apprende che Roxane, sua moglie, ha avuto un figlio con un altro uomo e Rosanna, una delle sue figlie, era morta di febbre, mentre Brianna, l'altra sua figlia, lo odia essendosi convinta della sua fuga volontaria da casa. (Non pensa ad un'uscita involontaria da un libro). Oltre alle sorti della sua famiglia, Dita di Polvere è aggiornato sui cambiamenti avvenuti durante la sua assenza che interessano l'incrinarsi degli equilibri politici del regno medievale.

³⁵⁶ Teresa riferisce gli episodi che ha vissuto in prima persona e anche quelli che le hanno riferito i personaggi incontrati nel libro, ricreando così parti della trama di ciò che ha visto e di ciò che ha sentito.

³⁵⁷ Meggie pensa che Fenoglio, in quanto autore delle parole usate da Orfeo e da lei stessa per entrare nel suo libro, non avrà alcun problema a scrivere un racconto da farle leggere per uscire dal libro. Tuttavia Meggie non sa che Fenoglio dopo essere entrato nel suo libro non vuole scrivere più racconti, ma è solo interessato a scrivere canzoni sulle avventure dei suoi personaggi. Inoltre Meggie non sa del blocco dello scrittore che impedirà più volte il tentativo di questa scrittura per farla uscire dal libro e di altre.

Nel frattempo Fenoglio [nel libro] dimostra una conoscenza particolareggiata dei suoi personaggi e dei paesaggi, ed è ben attento a non rivelare la sua identità d'autore,³⁵⁸ bensì quella di cantastorie che scrive per i principi. Una delle prime scritture di Fenoglio nel suo libro è l'invenzione del personaggio di Glandarius (un eroe leggendario) per il quale Fenoglio scrive canzoni ispirandosi per le sue fattezze al lettore "reale" Mo. (Glandarius, che doveva soltanto esistere nella fantasia dei personaggi del libro, sarà identificato con Mo quando entrerà nel libro perché Fenoglio se ne era ispirato).³⁵⁹ Fenoglio è incaricato dal Principe Nero³⁶⁰ (un personaggio a capo dei girovaghi) di scrivere una lettera da inviare a un altro personaggio nel tentativo di farlo desistere dal voler attaccare le sue carovane. E apprende dal Principe Nero che Testa di Serpente (un personaggio scritto da Fenoglio fra i più cattivi del libro) ha messo una taglia su Glandarius e sul cantore, proprio lui, che ne scriveva le gesta;³⁶¹ apprende inoltre che Meggie e Farid sono entrati nel suo libro per salvare Dita di Polvere da Basta che lo deve uccidere perché lui aveva scritto così. (Il Principe informa Fenoglio della presenza di due persone che lo stanno cercando, ma non ne capisce affatto la reale provenienza). Meggie e Farid raggiungono Fenoglio, che dichiara al Principe e agli altri personaggi presenti all'incontro di essersi ricongiunto con due suoi parenti, nascondendo quindi l'esistenza di una realtà esterna nota soltanto ai personaggi del libro che ne erano usciti (Capricorno, Basta) e che ne erano rientrati (Dita di Polvere). Meggie e Farid si trasferiscono da Fenoglio (in una locanda già scritta da lui nel libro) e lo aggiornano sul modo in cui sono entrati nel libro tramite la riscrittura delle parole di Orfeo di cui Fenoglio sente per la prima volta parlare, apprendendo dunque che è possibile unificare il potere di autore e lettore per scrivere e leggere per entrare nei libri.

³⁵⁸ L'entrata nel libro dell'autore Fenoglio è riconosciuta da alcuni fra i personaggi esterni al libro ma da nessuno di quelli interni, come l'uscita-entrata di Dita di Polvere non è riconosciuta in relazione al libro. Dunque fuori del libro l'autore Fenoglio rivendica il suo ruolo, mentre all'interno si presenta solo come un autore di storie cantate nel regno, senza rivendicare e rivelare a nessun personaggio di esserne l'autore.

³⁵⁹ Se in *Cuore d'inchostro* ci sono personaggi inventati dalla mente di Fenoglio che si credono reali, in *Veleno d'Inchiostro*, con Glandarius, è presente il primo personaggio inventato da Fenoglio che non esiste realmente (essendo in origine scritto come un personaggio leggendario) ma che è creduto esistere con Mo perché Fenoglio descrive Glandarius ispirandosi alle reali fattezze e al comportamento di Mo.

³⁶⁰ Il Principe Nero fa notare a Fenoglio di aver abilmente descritto il personaggio di Glandarius col volto coperto da una maschera. Quindi, fatta eccezione per i personaggi usciti dal libro, nessun personaggio all'interno del libro conosce l'identità di Fenoglio come autore del libro, ma come autore delle canzoni su un personaggio inventato, che diventa "reale" con l'entrata nel libro di Mo al quale l'autore si era ispirato.

³⁶¹ La prima minaccia alla vita dell'autore Fenoglio è recepita dal riferimento del Principe della volontà di Testa di Serpente di uccidere chi interpreta Glandarius e anche chi ne scrive le canzoni (Fenoglio).

Fenoglio dopo aver saputo questa possibilità (unione di lettura e scrittura) si rammarica per aver scritto la morte di Dita di Polvere ed esprime il desiderio di modificare la trama per salvare dalla morte il suo personaggio.³⁶² Meggie nel mentre vuole chiedere a Fenoglio che scriva per lei (una scrittura per uscire dal suo libro come ha scritto nel foglio per Mo e Teresa prima di entrare nel libro) e Farid raggiunge Dita di Polvere³⁶³ raccontandogli da quando Basta ha preso *Cuore d'Inchiostro* a quando è entrato nel libro con Meggie che al pari di Orfeo è ricorsa al contempo alla scrittura e alla lettura. Nel frattempo Mo, Dario, Elinor [fuori dal libro] sono tenuti prigionieri in casa di Elinor da Basta, Orfeo e Mortola. Quest'ultima ritiene Capricorno solo morto nel mondo cui appartiene il suo autore ma non nel mondo scritto dal suo autore Fenoglio.³⁶⁴ Mortola convince Orfeo a leggere uno scritto con le parole di *Cuore d'Inchiostro* col quale si verifica per la prima volta l'entrata nel libro di più di una persona-personaggio: Mortola, Mo, Basta, Teresa (che riacquista la voce) entrano nel libro, restandone fuori Orfeo, Dario e Elinor. Mortola dal libro auspica l'uccisione di questi al di fuori causata dall'uscita dal libro di un animale, ma escono dal libro solo una fata e un'allodola.³⁶⁵ I quattro entrano nel libro dove c'era il castello di Capricorno ormai ridotto in macerie (non nel punto in cui erano entrati Dita di Polvere, Meggie e Farid) con Mortola che spara a Mo subito raggiunto da una dama bianca, un'emissaria della morte, che si presenta nel libro, per come Fenoglio ha scritto nella trama, ai soli personaggi morenti che accompagna a morire pronunciandone il nome. Ma non essendo Mo un personaggio scritto da Fenoglio, la dama bianca non può conoscerne il nome e quindi ucciderlo nella modalità prevista dall'autore, così Mo, per sua fortuna, è costretto a rimanere in vita.³⁶⁶

³⁶² Le rassicurazioni offerte a Orfeo da Capricorno e ribadite da Basta per farsi consegnare il libro non mettono al sicuro Dita di Polvere dal compimento della trama scritta per lui da Fenoglio, che è convinto della necessità di dover scrivere una modifica apposta, temendo, al contrario, che la morte scritta per il personaggio si sarebbe presto avverata per il semplice motivo che lui, come autore, aveva scritto così.

³⁶³ Inizialmente Farid per la contentezza nel rivedere Dita di Polvere non parla, così Dita di Polvere pensa che abbia perso la voce entrando nel libro, come Teresa la aveva persa uscendone nel passaggio inverso.

³⁶⁴ Per Mortola la morte di suo figlio Capricorno nella realtà del mondo del suo autore Fenoglio non è valida perché la morte del personaggio deve avvenire fra le pagine del libro *Cuore d'Inchiostro*. Tuttavia Mortola, dentro al libro, non trovando alcuna traccia di Capricorno, si convincerà, di contro, che la morte fuori dal libro di un personaggio (suo figlio Capricorno) ha come esito la sua morte all'interno del libro.

³⁶⁵ Orfeo in risposta all'uscita di due creature per quattro persone entrate dichiarerà di voler far entrare persone nei libri senza comportare il riequilibrio della storia nell'uscita dal libro di alcuni personaggi.

³⁶⁶ Le dame bianche, che la prima volta non sanno come chiamare Mo, lo chiameranno in seguito Glandarius, potendo Mo potenzialmente morire con la modalità prevista per i personaggi da Fenoglio.

Fenoglio apprende della morte di Cosimo (altro suo personaggio) e la racconta a Meggie nel rammarico di averne scritto il trionfo su Testa di Serpente come finale di *Cuore d'Inchiostro* che ora non può più verificarsi. Minerva, la proprietaria della locanda presso cui alloggia Fenoglio nel suo libro puntualizza (per aver sentito il discorso fra Fenoglio e Meggie) che Testa di Serpente ucciderà il Principe Ghiottone (il padre di Cosimo), con Fenoglio che precisa la totale libertà di questa storia, tuttavia senza far capire a Minerva di esserne l'autore. Fenoglio, in visita con Meggie al castello del Principe Ghiottone per consegnargli una canzone che ha scritto per commemorare il figlio Cosimo,³⁶⁷ incontra il Principe Nero e (per la prima volta) Testa di Serpente che ritiene il personaggio più responsabile delle modifiche alla trama del suo libro. Anche in quest'occasione, per non svelare la sua reale provenienza, Meggie è presentata come sua parente. (Come Dita di Polvere non rivela la sua uscita ed entrata rispetto al libro al Principe Nero che gli domanda della sua assenza, né a questi risponde Farid). Dita di polvere e Farid notano Fenoglio e Meggie, ma solo Farid li raggiunge perché Dita di Polvere non vuole più avvicinarsi a Fenoglio dopo l'incontro avuto fuori dal libro.³⁶⁸ Nel frattempo [fuori dal libro] Elinor chiede a Dario di leggere per far uscire dal libro Mo, Meggie, Teresa, ma Dario non vuole perché è ben consapevole delle conseguenze. (Teresa aveva perso la voce uscendo dal libro per via della sua inesperienza di lettore). Elinor allora, constatato il rifiuto di Dario, chiede a Orfeo di scrivere e di leggere per far uscire almeno Meggie da *Cuore d'Inchiostro* (vuole far scrivere e leggere a Meggie fuori dal libro per far uscire Mo e Teresa dal libro) cercando di far presa sulla curiosità di Orfeo di farsi dire da Meggie la modalità che lei ha utilizzato per entrare nel libro. (La riscrittura delle parole di Orfeo per far entrare Farid in aggiunta a quelle per lei).

³⁶⁷ Il Principe Ghiottone chiede di far arrivare un cantastorie, ma non vedendolo arrivare provvede da solo leggendo ad alta voce i primi versi della canzone su Cosimo scritta da Fenoglio, dopodiché si ferma per esprimere il desiderio di far tornare in vita suo figlio Cosimo con queste parole. Ma questa per il Principe Ghiottone è solo una richiesta che non ha pretesa, non potendo questi immaginare che Fenoglio scriverà per riportare in vita non suo figlio ma il sosia di Cosimo. (Fenoglio spiegherà che un personaggio morto dentro o fuori rispetto al libro non può rivivere perché verrebbe meno la verosimiglianza della storia).

³⁶⁸ Tutti e quattro sono creduti dei personaggi di *Cuore d'Inchiostro*, anche se l'unico ad avere una trama precedentemente scritta da Fenoglio è Dita di Polvere, mentre Meggie, Mo, Teresa, Farid, al pari dello stesso Fenoglio creano la propria trama facendosi influenzare da essa, ma non ne hanno una nel libro. (Questo almeno all'inizio, mentre ne avranno tutti una più avanti con un complesso meccanismo). Invece i personaggi che già appartengono alla trama, Dita di Polvere, Basta, Mortola, usciti e rientrati rispetto al libro, non seguono più la trama originaria, cambiata durante la loro assenza, modificando così la propria. I soli dunque a portare avanti la trama originaria di Fenoglio sono i personaggi sempre rimasti all'interno del libro, che non devono sapere di essere dei personaggi scritti da un autore in un libro.

(Orfeo nel piano di Elinor deve leggere dall'esterno del libro per far uscire dall'interno Meggie, che sempre dall'esterno del libro deve leggere per far uscire Mo e Meggie. Mentre il piano di Meggie scritto nel foglietto prima di entrare nel libro con Farid, prevedeva la scrittura di Fenoglio dall'interno del libro per farla uscire dal libro).³⁶⁹ Teresa [nel libro] consegna un messaggio a Balla sulle Nuvole che questi deve consegnare a Dita di Polvere, con cui Teresa informa Dita di Polvere che Meggie era nel libro e che Mortola aveva sparato a Mo.³⁷⁰ Ad osservare l'arrivo di una dama bianca che si presenta (ancora) a voler far morire Mo si forma un gruppo di curiosi, fra i quali uno che dichiara di riconoscere Mo nel personaggio leggendario di Glandarius, non essendo il solo a crederlo, perché la dama bianca (che appena ferito Mo non sapeva il suo nome) ora lo chiama col nome di Glandarius.³⁷¹ Nel mentre Fenoglio porta Meggie in visita nei territori vicino alla locanda di Minerva. Meggie vuole chiedere a Fenoglio di scrivere per farla uscire dal libro ma questi le dice che lui potrà scrivere e lei dovrà leggere per far tornare in vita il personaggio di Cosimo, del quale non era affatto certa la morte.³⁷² (Si allontana la scrittura di Fenoglio e la lettura di Meggie per farla uscire dal libro e la conseguente scrittura e lettura di Meggie per far uscire dal libro Mo e Teresa). Fenoglio, forse ricordando il desiderio del padre di Cosimo di rivolare in vita suo figlio, nel constatare il mancato realismo in una storia in cui si fa tornare in vita un personaggio, (ben diverso dal tentativo, come con Dita di Polvere, di salvarne uno dalla morte) spiega a Meggie di voler scrivere un personaggio che deve credere di essere Cosimo e che deve comportarsi come lui in tutto. Solo così, secondo Fenoglio che lo spiega a Meggie, la fine del suo libro può nuovamente coincidere come lui aveva scritto nel trionfo di Cosimo su Testa di Serpente, che cambierà "solo" nel trionfo del sosia di Cosimo. (Fenoglio non sospetta i molti problemi che incontrerà dal voler scrivere un sosia).

³⁶⁹ Come l'entrata delle persone-personaggi nel libro richiede sempre l'utilizzo delle stesse parole presenti nel libro all'interno del quale si vuole entrare, anche l'uscita parimenti lo richiede.

³⁷⁰ Il biglietto è letto da Teresa a Balla sulle Nuvole che non sa leggere. In questo modo, nell'eventualità di perderlo, ne può riferire a voce il contenuto a Dita di Polvere.

³⁷¹ Mo non era un personaggio della trama originaria del libro, non avendo un nome conosciuto dalla morte e non potendo morire secondo il meccanismo col quale muoiono i personaggi nel libro la cui vita è appesa a un filo (per la morte immediata non si presenta alcuna dama) ma ora, avendo Mo il nome di Glandarius, che è un personaggio, per inventato, del libro, anche lui può morire con le stesse modalità che Fenoglio aveva scritto per i soli personaggi che avevano un nome nel suo libro.

³⁷² Se Mo è creduto Glandarius perché Fenoglio aveva descritto un personaggio col volto coperto da una maschera, Cosimo può non essere ritenuto morto perché il suo corpo era stato trovato fra altri bruciati in seguito ad un'imboscata. Per tale ragione Fenoglio (per l'indeterminatezza con cui era avvenuta la morte del personaggio non scritta da lui) come autore è autorizzato a riportare in vita un sosia.

Fenoglio precisa a Meggie che in cambio dell'aiuto nel far vivere il sosia di Cosimo scriverà per farla uscire dal libro e per far entrare nel libro Mo, Teresa, Elinor. (Non sa che Orfeo ha scritto e già letto l'entrata di Mo e Teresa nel libro).³⁷³ Fenoglio ha così bisogno di informazioni per scrivere il sosia del suo personaggio, che ritiene di poter avere da sua moglie Violante, figlia di Testa di Serpente.³⁷⁴ Meggie e Fenoglio riescono a farsi ricevere da Violante nella biblioteca del castello in cui Balbulus (un miniaturista) copia su pergamena le molte canzoni di Fenoglio su Cosimo (che legge il Principe Ghiottone e che fa cantare) copiando inoltre Balbulus, di nascosto da Testa di Serpente, anche le canzoni su Glandarius (che legge solo Violante). Violante rivela a Fenoglio alcuni dettagli su Cosimo (non così utili a scrivere il sosia) e gli dice di sapere che è lui l'autore delle canzoni su Glandarius, ma di non temere perché non ha intenzione di dirlo a suo padre Testa di Serpente. Fenoglio sorpreso ma al contempo rassicurato da Violante dichiara a Meggie (senza essere sentito da Violante) di essersi ispirato ad una persona reale (non fa ancora il nome di suo padre Mo) per definire il personaggio di Glandarius. (Fenoglio non sa che Mo è nel libro perché Meggie non ha ancora ricevuto il biglietto affidato a Balla sulle Nuvole da sua madre Teresa, né sa che le dame ora chiamano Mo col nome Glandarius). Fenoglio e Meggie tornano nella locanda di Minerva dove Fenoglio inizia a scrivere una storia in cui inserisce i pochi elementi su Cosimo appresi da Violante nel tentativo di rendere il sosia di Cosimo più simile al "suo" Cosimo originale. Nel mentre arriva al castello Dita di Polvere che vede per la prima volta sua moglie Roxana e sua figlia Brianna che ora è una lettrice di Violante. (Brianna legge anche le storie di Glandarius). Dita di Polvere cerca di spiegare a Brianna l'assenza (nove anni fuori dal libro) ma non è perdonato perché non rivela l'unica scusa possibile dell'uscita involontaria dal libro. Nel frattempo il Principe Ghiottone muore (come aveva previsto Minerva) e al castello arriva l'esercito di Testa di Serpente, mentre Meggie, che lo sente dal vicino mercato, torna ad avvertire Fenoglio che conclude in gran velocità la sua scrittura sul sosia di Cosimo da farle subito leggere.

³⁷³ Fenoglio ripristina il dualismo interrotto da Meggie (che aveva scritto e letto le parole di Orfeo che questi aveva a sua volta ricavato dal libro di Fenoglio per entrare nel libro con Farid) fra l'autore che scrive e il lettore che legge, nella richiesta di Fenoglio a Meggie di leggere le sue parole scritte.

³⁷⁴ Fenoglio esprime a Meggie il bisogno di chiedere al suo personaggio Violante perché non ricorda i dettagli coi quali aveva caratterizzato il personaggio di Cosimo, suo marito. Così Fenoglio ritiene che sua moglie Violante, per il ruolo, appunto di moglie, che sempre lui come autore ha scritto, deve conoscere Cosimo (per gli anni trascorsi assieme) di sicuro meglio del suo autore. Fenoglio apprende così dall'incontro con Violante il totale disinteresse di Cosimo per i libri e la sua predilezione per la caccia e altri dettagli che tuttavia non risultano granché utili a caratterizzare la scrittura del personaggio del sosia.

Fenoglio scrive e fa leggere i fogli a Meggie che si complimenta per la sua abilità essendo questa la prima scrittura di Fenoglio che Meggie legge per modificare la trama dall'interno del libro.³⁷⁵ (Funke si domanda l'efficacia maggiore o minore di questa modifica alla storia di Fenoglio condotta all'interno del libro e non al suo esterno).³⁷⁶ Meggie domanda a Fenoglio – perché a conoscenza dell'equilibrio fra un personaggio che esce dal libro e uno che ne entra – chi compenserà la presenza del sosia di Cosimo. E Fenoglio, non avendo riflettuto sul problema, si rassicura vedendo arrivare il Pifferaio (che ha condotto l'esercito di Testa di Serpente al castello dopo la morte del Principe Ghiottone) credendo che lui sarebbe scomparso per equilibrare la comparsa di Cosimo. (Non quindi un'entrata-uscita, ma parimenti un equilibrio). Meggie legge ad alta voce la scrittura di Fenoglio sul sosia e si materializza, a cavallo, fuori dalla locanda di Minerva, il sosia di Cosimo, senza che accada nulla al Pifferaio, dimostrando così il mancato bisogno di riequilibrare questa comparsa del personaggio. Farid raggiunge la locanda informando Meggie dell'arrivo di Gwin nel libro e del timore, ora concreto, della certa morte di Dita di Polvere scritta per lui dal suo autore Fenoglio. Farid ascolta la spiegazione di Fenoglio e Meggie del sosia del personaggio di Cosimo ma non riesce a capacitarsi di questa possibilità,³⁷⁷ e si dirige da Dita di Polvere per informarlo del piano di scrittura e di lettura di Fenoglio e di Meggie per ripristinare il finale del libro. (Dita di Polvere conoscerà il finale che gli era ignoto perché Basta lo uccide prima). Elinor [fuori dal libro] chiede ancora ad Orfeo di far uscire Meggie (per far uscire Mo e Teresa) con Orfeo che le fa notare (motivato dall'invidia di non riuscire a entrare nel libro dopo i continui e falliti tentativi) che forse Meggie, Mo, Teresa, non avevano alcuna intenzione di uscire dal libro. Ma questo è solo un suo pensiero perché Orfeo non sa del tentativo di Meggie di chiedere a Fenoglio di scrivere per farla uscire dal libro.

³⁷⁵ Fenoglio, in quanto autore, non è tenuto ad utilizzare le sue stesse parole per modificare la sua storia, ma il suo stesso stile. Così ha potenzialmente un più ampio margine nella scrittura rispetto ai lettori (Mo, Meggie, Orfeo) che sono invece costretti a limitarsi all'utilizzo delle sole parole già scritte da lui. Tuttavia questo vantaggio di Fenoglio si ridimensiona per colpa del blocco dello scrittore che lo interesserà.

³⁷⁶ Il quesito di Funke non ha risposta né qui né altrove. Deve dunque ritenersi di egual peso la scrittura delle modifiche alla trama fuori dal libro o al suo interno, purché la scrittura sia sempre letta a voce.

³⁷⁷ Farid (uscito da *Le mille e una notte* ed entrato in *Cuore d'Inchiostro*) ritiene fattibile la sola entrata e uscita di persone-personaggi rispetto ad un libro, non la possibilità dell'autore di scrivere un personaggio assente nella trama di un libro. Cosimo deve dunque essere creduto reale dai personaggi del libro (Testa di Serpente per primo) mentre, di contro, il personaggio inventato di Glandarius che non doveva essere ritenuto reale dai personaggi del libro, ma restare solo frutto di una fantasia leggendaria, era diventato "reale" poco dopo l'entrata di Mo nel libro perché Fenoglio per scrivere Glandarius si era ispirato a Mo.

Orfeo legge una serie di libri (senza rivelarne il titolo) per far uscire degli animali, affermando ad Elinor che queste uscite, per la sua bravura, non interessano più l'equilibrio della storia fra un personaggio che esce e uno che entra rispetto al libro. Ma Elinor fa notare a Orfeo, per smorzare la sua presunzione, che molto probabilmente qualche automobilista era entrato nei libri al posto degli animali usciti. Nel frattempo [dentro al libro] Balla sulle Nuvole teme assieme ad altri personaggi di essere ucciso (per la protezione data a Glandarius ricercato da Testa di Serpente), progettando con questi di abbandonare Mo nella foresta. Ma arriva il Principe Nero che convince Balla sulle Nuvole e gli altri personaggi del sicuro scambio di persona fra Mo e Glandarius.³⁷⁸ Nel mentre Dita di Polvere, dopo essere stato informato da Farid del piano di Fenoglio (la scrittura del sosia di Cosimo) incontra con lui il Pifferaio. (Il Pifferaio, dopo la morte di Cosimo scrive canzoni per disprezzarlo, che sono apprezzate da Testa di Serpente). Dita di Polvere discute col Pifferaio con toni che prospettano la sua morte scritta da Fenoglio ora possibile grazie alla presenza della martora nel libro: Gwin è con Farid, mentre l'altra martora è con Dita di Polvere. Ma è assente la circostanza di pericolo per Gwin (che porta nella trama originaria alla sua morte con Basta) così Dita di Polvere si salva e raggiunge Meggie con Farid e le due martore. Finalmente Dita di Polvere consegna a Meggie il messaggio di Balla sulle Nuvole (sul ferimento di Mo da parte di Mortola) precisandole che prima di andare da Mo deve avvisare Fenoglio.³⁷⁹ Meggie raggiunge e informa Fenoglio della presenza nel suo libro di Mo e Teresa, chiedendogli di scrivere una storia da farle leggere per guarire Mo dalla ferita. (Sull'esito di questa scrittura e lettura Meggie e Fenoglio si interrogheranno a lungo).³⁸⁰

³⁷⁸ Una delle prove dei personaggi per affermare la corrispondenza tra Mo e Glandarius è la presenza sul braccio di Mo della stessa cicatrice di Glandarius descritta nelle canzoni di Fenoglio. Ma la cicatrice di Mo è causata da un colpo di Basta mentre quella di Glandarius è causata dai cani di Testa di Serpente.

³⁷⁹ Dita di Polvere invita Meggie ad informare Fenoglio di quella che altrimenti sarebbe sembrata una preoccupante assenza (di Meggie da casa di Fenoglio). Così, anche se Dita di Polvere non ha più alcuna intenzione di incontrare il suo autore che sapeva aver scritto per lui la morte, prevale in lui, come personaggio, il carattere buono e altruista col quale l'autore ne aveva scritto il ruolo. Questo aspetto del carattere sarà essenziale per Fenoglio nel spiegare l'immedesimazione di Mo in Glandarius.

³⁸⁰ Fenoglio è perplesso di aver davvero guarito Mo con la sua scrittura perché non aveva mai scritto di persone come lui, ma soltanto di personaggi. Meggie invece aveva scritto per far entrare nel libro sia persone che personaggi (come Orfeo), ma aveva sempre scritto in presenza della persona-personaggio da far entrare e mai in sua assenza. Così Meggie, non potendo vedere gli effetti della sua lettura ne dubita.

Meggie, dopo aver rassicurato Fenoglio, torna da Dita di Polvere con cui si incammina per raggiungere assieme a Farid il punto d'incontro con Mo e Teresa indicato nel messaggio di Teresa sul ferimento di Mo. Ma prima del loro arrivo Mo e Teresa sono raggiunti dai soldati di Testa di Serpente che si convincono di aver preso Glandarius. Dita di Polvere, Meggie, Farid, arrivano dunque tardi al nascondiglio di Mo, dove trovano dei bambini che gli riferiscono i fatti della cattura. Dita di Polvere, dopo averli ascoltati, precisa a Meggie e a Farid che Fenoglio aveva scritto nel libro la presenza di un mulino come luogo per scambiarsi notizie all'insaputa di Testa di Serpente, che loro possono usare per raccogliere informazioni per liberare Mo e gli altri prigionieri. (Dita di Polvere non vuole chiedere a Fenoglio di scrivere la liberazione di Mo). Meggie legge ora lo scritto di Fenoglio sul guarimento di Mo, ma è perplessa sull'effetto avuto (perché legge in assenza di Mo).³⁸¹ Nel mentre Mo e Teresa si trovano in un rifugio alla presenza di Ortica,³⁸² una guaritrice che deve tenere in vita Mo prima dell'esecuzione. Meggie scrive un biglietto per Fenoglio (aggiornamenti) che consegna a Balla sulle Nuvole. Nel frattempo anche Fenoglio si interroga sul risultato della sua scrittura (l'avvenuto o meno guarnimento di Mo) ed è infastidito di non essere stato chiamato dal sosia di Cosimo al castello. (Fenoglio aveva scritto anche questo). Il fastidio di Fenoglio aumenta quando Cosimo, dopo averlo fatto chiamare al castello (solo su suggerimento di Violante) gli fa riferire dai suoi servitori di non poterlo ricevere perché troppo impegnato. Ma dietro un'accesa insistenza di Fenoglio, Cosimo accetta di vederlo. L'incontro tanto atteso avviene nella sala del trono del castello attornata da decine di statue di Cosimo che il Principe Ghiottone ha fatto mettere in ricordo del figlio morto. Nel guardare queste statue Cosimo dichiara a Fenoglio di sentire che gli abiti indossati gli sono larghi, come se qualcuno li avesse pensati per le statue e non per lui. (Si capisce che Fenoglio nel descriverne la fisionomia non ha osservato ritratti, bensì queste statue).

³⁸¹ Si verifica nel libro la prima scrittura e lettura di autore e lettore che non interessa più l'entrata e l'uscita di un personaggio o di una persona rispetto ad un libro ma il guarnimento di una persona (Mo, un personaggio che si crede una persona). Questa modifica non interessa l'equilibrio della storia che è limitato all'entrata e all'uscita di persone-personaggi rispetto al libro, così al guarnimento di Mo non segue un eventuale malore di una persona-personaggio perché non si verifica un'assenza o una presenza.

³⁸² Ortica precisa a Meggie che Mo era stato catturato da Testa di serpente perché lo credeva Glandarius. Solo ora Meggie si ricorda di quando Fenoglio le ha detto di essersi ispirato a qualcuno per scrivere il personaggio di Glandarius, che ora Meggie comprende essere stato proprio suo padre Mo.

Fenoglio, che si aspetta riconoscenza dal sosia del suo personaggio per aver dato solo a lui la possibilità di rivivere nel libro, cerca di osservare da vicino la somiglianza di una copia al suo originale e quali e quanti cambiamenti lui ha avuto in aggiunta a quelli segnalati da Violante rispetto anche a quelli che come autore si ricorda di aver scritto.

Ma Cosimo si presenta privo di memoria perché Fenoglio aveva scritto solo i pochi dettagli comunicati da Violante e pochi altri che si ricordava di aver scritto su di lui. Così Fenoglio scopre che Cosimo lo aveva mandato a chiamare per fargli interrogare tutti nel castello per ottenere informazioni sulla sua vita che credeva di aver perso in seguito a un'amnesia. Queste informazioni, gli chiarisce Cosimo, le trascriverà Balbulus (il miniaturista) nei libri che Cosimo dovrà leggere ritrovando i suoi perduti ricordi.³⁸³ Inoltre, contestualmente a questo incarico, Cosimo chiede a Fenoglio di scrivere delle canzoni sulla sua vittoria contro Testa di Serpente e anche dei proclami, a nome di Fenoglio, da far circolare nel regno, chiarendogli bene di essere intenzionato a muovere guerra contro Testa di Serpente. (Quest'azione preoccupa Fenoglio che non l'aveva scritta per far vivere il sosia di Cosimo né era prevista nella trama originaria).³⁸⁴

³⁸³ Fenoglio aveva parlato con Violante nel desiderio di apprendere elementi per una migliore descrizione del sosia di Cosimo il più possibile vicino al vero Cosimo, che si erano tuttavia rivelati del tutto inutili. Le posizioni ora si invertono con il sosia di Cosimo che incarica Fenoglio di informarsi sui ricordi persi della sua vita. Dunque Fenoglio per ricostruire i ricordi di Cosimo deve chiedere a quelli con cui il vero Cosimo aveva parlato, ma Fenoglio non si ricorda chi sono. Ciononostante inizia a fare domande a chi incontra apprendendo informazioni che comunica a Balbulus (che scrive per farle leggere a Cosimo). Fenoglio non può così conoscere i veri ricordi di Cosimo, ma quello che le persone con cui forse aveva parlato si ricordano di Cosimo. Ma tanto basta a Fenoglio che non è interessato a sapere tutti i ricordi della vita di Cosimo, ma ad usarli solo per motivare Cosimo a far finire il libro nel suo finale originario. La questione si complica, come si vedrà, perché Fenoglio preoccupato per le sorti di Mo smetterà di interrogare chi incontra sul passato di Cosimo, iniziando a riferirgli solo quello che lui crede di ricordare, che è falsato dal desiderio di vincere una guerra che non aveva scritto. Cosimo si convincerà di saper combattere perché Fenoglio gli dirà così, ma morirà perché privo dell'esperienza scritta del vero Cosimo.

³⁸⁴ Fenoglio accettando di seguire la modifica alla sua trama nella guerra voluta dal suo personaggio da un lato persevera il trionfo del sosia di Cosimo a discapito di Testa di Serpente nel rispetto del fine della scrittura che l'aveva portato a creare il sosia di Cosimo, ma dall'altro mette se stesso come autore per la prima volta nella concreta possibilità di essere ucciso da uno dei suoi personaggi. Perché un conto è scrivere delle canzoni che prendono in giro i comportamenti di Testa di Serpente (che già per questo voleva ucciderlo) mentre, ben più grave, è per Fenoglio appoggiare un'aperta dichiarazione di guerra senza più possibilità di mantenere l'anonimato, comunque presunto considerato che Violante conosce la sua identità. Il pericolo della morte di Fenoglio, all'interno del suo libro, che Meggie aveva equiparato, al suo esterno, alla certa morte di tutti i personaggi, inizia così ad essere concreto nel libro. Tuttavia in questa complessa dinamica si inserisce la volontà di Fenoglio di voler dimostrare la sua abilità di scrittore dei proclami e delle canzoni di vittoria di Cosimo su Testa di Serpente. Così Fenoglio è più interessato a farsi riconoscere dai suoi personaggi come bravo autore di storie nel suo libro che a "salvarsi la vita".

Fenoglio è nominato da Cosimo poeta di corte e si trasferisce in una stanza del castello. Prima di iniziare a reperire informazioni e a fomentare i suoi personaggi alla guerra con la sua scrittura torna nell'appartamento per prendere le sue cose, dove trova Basta. Questi lo informa che Mortola ha detto a Testa di Serpente che lui, Mo, Meggie hanno il potere di uccidere con le parole.³⁸⁵ Arriva anche Balla sulle Nuvole che consegna a Fenoglio il messaggio di Meggie (aggiornamenti sull'imboscata di Mo e sull'utilizzo del mulino per scambiarsi informazioni per liberarli). Basta chiede a Fenoglio di leggere il messaggio, ma lui si rifiuta. Così Basta lo prende (se lo farà leggere) e pugnala Dita di Polvere (che crede di aver ucciso). Nel frattempo Elinor [fuori dal libro] osserva, dopo gli animali, le creature che Orfeo fa uscire da alcuni libri riconoscendone l'origine (gli omini de *I viaggi di Gulliver*, la ciotola di senape parlante del Mago Merlino, il fauno da *Le Cronache di Narnia, Il fantasma di Canterville*) chiedendo a Dario di fare lo stesso con Meggie. Ma Dario risponde a Elinor, ancora, di essere capace solo di far uscire persone-personaggi dai libri comportando loro dei difetti ma non di farle entrare. Meggie e Farid, raggiunto Dita di Polvere, raggiungono anche i soldati che avevano preso Mo, Teresa, gli altri. Si nascondono in prossimità di una locanda in cui questi si erano fermati per trascorrere la notte. Meggie sente che Teresa può nuovamente parlare e vede Mo come morto. (Pensa al mancato effetto della scrittura di Fenoglio, ma si ricrede dopo aver sentito Volpe di Bragia, che era a capo dei soldati, minacciare di morte di Mo, che dunque Meggie pensa ancora in vita per la sua lettura). Meggie è notata da un soldato che la porta come aiutante a Ortica. Tra Mo e Meggie non c'è un dialogo, ma i due si intendono a sguardi fino a quando Volpe di Bragia caccia Meggie e Ortica ritenendo sufficienti le cure a Mo (deve vivere fino all'esecuzione), che, per la prima volta desidera leggere (ma non scrivere) per uccidere Volpe di Bragia come aveva fatto nella lettura che ha provocato fuori dal libro la morte di Capricorno.³⁸⁶

³⁸⁵ Anche Mortola, al pari degli altri personaggi usciti dal libro, nel rientrarvi non rivela l'identità di autore di Fenoglio, né rivela ai personaggi di essere scritti in un libro. Fenoglio è dunque presentato a Testa di Serpente come uno stregone del fantastico regno medievale che utilizza le parole per fare magie.

³⁸⁶ Mo aveva letto per modificare la trama del libro *Cuore d'Inchiostro* solo una volta (le ultime parole in cui Fenoglio aveva scritto la morte di Capricorno) e alcune pagine da *Le Mille e una notte* per far uscire i tesori che ne erano descritti e Farid. Mo esprime dunque il desiderio di leggere ma non anche quello di scrivere le parole per uccidere il personaggio. Questa possibilità è permessa da Funke solo per i lettori Meggie e Orfeo ma non per Mo, che per tutta la trilogia può solo leggere e mai scrivere. Le uniche parole che Mo scriverà saranno quelle per uccidere Testa di Serpente scrivendo nel libro rilegato, ma queste sono state scritte da Fenoglio per ottenere la modifica alla trama che porta alla scrittura di Mo nel libro.

Dita di Polvere, ben consapevole delle abilità di Meggie di poter scrivere e leggere senza bisogno di Fenoglio, le chiede di scrivere una storia per liberare Mo e Teresa da leggere l'indomani³⁸⁷ con cui far apparire un tronco d'albero di traverso sulla strada che deve percorrere Volpe di Bragia con Mo e Teresa, facendogli prendere fuoco. Questo, nelle intenzioni di Dita di Polvere, provocherà un disorientamento per i cavalli della carovana permettendo loro la fuga. Così l'indomani Meggie legge il testo che ha scritto su una corteccia.³⁸⁸ (Per la prima volta Funke non riporta le parole). Ma questa modifica non avviene perché la fuga interessa tutti i prigionieri tranne Mo e Teresa che non seguono la direzione scritta da Meggie nel testo. A questo punto Meggie, sconsigliata dalla sua prima mancata modifica,³⁸⁹ informa Dita di Polvere di aver consegnato a Balla sulle Nuvole una lettera da recapitare a Fenoglio in cui gli chiede di scrivere una storia da farle leggere per salvare Mo e Teresa dai risvolti della trama. Ma Fenoglio (che non riceve questo messaggio intercettato da Basta) è convinto di dover salvare Mo agevolando la vittoria del sosia di Cosimo senza scrivere alcunché. (Nelle intenzioni di Fenoglio il sosia di Cosimo deve sconfiggere Testa di Serpente consentendo così collateralmente di salvare anche la vita a Mo e Teresa). Quindi, per ottenere ciò, Fenoglio cerca di motivare il sosia di Cosimo raccontandogli il passato di conquiste e di trionfi del vero Cosimo, ma purtroppo gli fa credere di avere la stessa esperienza che Fenoglio non gli ha scritto. (Questa presunzione lo porterà alla morte). Fenoglio, inoltre interessato a capire le dinamiche dei suoi personaggi, si rende conto di un problema sentimentale: non avendo specificato l'amore del sosia di Cosimo per Violante (al pari di quello nella trama originaria per il vero Cosimo), il sosia si innamora di Brianna nell'animosità di Violante che chiede a Balbulus di scrivere per lei delle lettere d'amore da consegnare a Cosimo. Ma Cosimo non legge queste lettere perché vuole solo ascoltare Fenoglio, che tuttavia gli riferisce solo ciò che si ricorda delle prodezze in battaglia del vero Cosimo, che il sosia crede, purtroppo, di saper fare.

³⁸⁷ La modifica della trama può avvenire al di fuori dal libro (far uscire o entrare un personaggio, una persona, creature, oggetti rispetto al libro come avvenuto nel primo volume *Cuore d'Inchiostro*) oppure, come avviene nel secondo volume *Veleno d'Inchiostro*, all'interno del libro (sempre *Cuore d'Inchiostro*) con l'azione di Fenoglio che modifica la trama creando un sosia di un personaggio già esistente.

³⁸⁸ La scelta del supporto sul quale scrivere ricade indistintamente su quello disponibile, che può essere carta, pergamena, corteccia, non essendo necessario per la modifica della storia che questa avvenga esclusivamente sul supporto che la contiene (pergamena), né su quello del mondo di Fenoglio (carta).

³⁸⁹ Tutte le letture precedenti hanno portato alla modifica scritta, mentre ora l'intento primario di liberare Mo e Teresa non si verifica. Fenoglio invece riscontra nel desiderio del sosia di Cosimo di muovere guerra una modifica alla trama che lui non ha scritto ma che tuttavia si inserisce ugualmente nell'obiettivo finale di evitare la fine del suo libro nella vittoria di Testa di Serpente su Cosimo.

Così, in questa complessa rete che intreccia sempre più nel libro le sorti di persone e personaggi, Fenoglio non si dimostra più interessato ad approfondire la conoscenza di un sosia caratterialmente diverso dal sempre suo personaggio originario, ma desidera solo far finire il libro nella vittoria di Cosimo contro Testa di Serpente nell'augurio, dopo la liberazione di Teresa e Mo, di continuare a scrivere canzoni sul solo Glandarius. Nel mentre di questi avvenimenti Fenoglio fa chiamare Roxane (la madre di Brianna) su incarico di Violante che spera nell'intervento di Roxane per allontanare la figlia Brianna da suo marito Cosimo. In questa situazione, già di per sé ben complessa, si inserisce anche la reazione dell'autore Fenoglio nei confronti di Roxane: Fenoglio se ne innamora perdutamente al primo sguardo e per i sentimenti provati dubita di essersi innamorato soltanto di un suo personaggio, ma pensa a Roxane come ad una "persona" sua pari. Roxane informa Fenoglio della morte di sua figlia per un'epidemia. (Questa morte non può essere direttamente imputabile a Fenoglio perché è causata da un'epidemia, anche se ad averla scritta era pur sempre stato lui). Fenoglio, dispiaciuto per la perdita di Roxane solo perché innamorato di lei (il personaggio di sua figlia per lui era del tutto marginale e nominato solo per descriverne la morte causata dall'epidemia), precisa a Roxane di aver conosciuto Dita di Polvere perché frequentava i suoi posti. (Non le dice di essere l'autore che ha scritto la morte del personaggio). Roxane spiega a Fenoglio l'amore sempre avuto di Brianna per Cosimo (il vero, ma ora del sosia) chiarendogli di non poter far alcunché per allontanare Brianna soprattutto ora che Cosimo se ne era innamorato (per merito di questa mancata scrittura di Fenoglio nel sosia). Fenoglio, notando la preoccupazione di Roxana che vuole trovare Dita di Polvere, le rivela il contenuto della lettera di Meggie con cui lo informava che Dita di Polvere si stava dirigendo al mulino. Così Roxane decide di andare al mulino e Fenoglio, che non la segue, le affida due messaggi da consegnare a Meggie: la scrittura dell'immortalità e della morte tramite il libro rilegato e la lettera che spiega le modifiche possibili nel libro. Entrambe queste scritture sono essenziali per avvicinarsi al finale della trama. La prima è esattamente la scrittura del finale nella morte di Testa di Serpente tramite la scrittura di tre parole nel libro rilegato da parte di Mo, mentre la seconda è un chiarimento di Fenoglio che afferma possibile questa modifica perché non stravolge la trama, stabilendo il principio per cui le uniche modifiche dell'autore nel suo libro sono quelle che devono seguire la trama modificata dai personaggi della storia. (Discorso diverso sono le modifiche dell'autore fuori dal suo libro, come la morte di Capricorno).

Fenoglio precisa inoltre a Roxane, per rassicurarla, di aver sentito della morte di Basta causata da Dita di polvere e Gwin. (Non sa Fenoglio che l'unico responsabile era Farid, né che Basta non era davvero morto nell'attacco con la paglia infuocata). Nel frattempo Roxane si dirige al mulino mentre Dita di Polvere, Meggie e Farid, già al mulino, sono raggiunti da Basta. (Basta li trova per aver intercettato il messaggio di Meggie a Balla sulle Nuvole per Fenoglio sulla richiesta di scrivere una storia per salvare Mo e Teresa dopo il fallimento della sua scrittura e lettura riguardo al tronco). Nel mentre Basta sta per uccidere Dita di Polvere esattamente come scritto da Fenoglio ma è interrotto da Farid che gli getta addosso della paglia infuocata credendo di aver ucciso Basta e salvando Dita di Polvere dalla morte. (Si scoprirà che Basta è sopravvissuto). Dita di Polvere, Meggie, Farid, lasciano il mulino. Farid, che intanto si è innamorato di Meggie, le propone di restare a vivere con lui nel libro.³⁹⁰ Nel frattempo Fenoglio riesce a scrivere la modifica della storia che consentirà a tutti (persone e personaggi) di vivere nel libro dopo aver raggiunto il finale: una perenne ansia per la morte per Testa di Serpente che si concluderà nella scrittura di tre parole in un libro per ucciderlo. Ma questa volta Fenoglio vuole far coincidere la modifica della trama con l'azione volontaria del sosia di Cosimo, così cerca di convincerlo a temporaggiare attendendo il momento della lettura di Meggie della modifica per farlo agire in parallelo ad essa e non in autonomia da essa.³⁹¹ Ma Cosimo, troppo impaziente, perché Fenoglio lo aveva scritto così nel desiderio di concludere al più presto il finale, non vuole affatto aspettare, rivelando a Fenoglio di voler arruolare Dita di Polvere per le sue abilità col fuoco, rimettendolo quindi in pericolo, mentre Fenoglio continua a raccontargli le prodezze in battaglia del vero Cosimo nella speranza ora davvero di poter condizionare il sosia.

³⁹⁰ La proposta di Farid a Meggie di vivere nella trama del libro ricorda quella di Tom Baxter a Cecilia in *The Purple Rose of Cairo* di Allen. Cecilia è una spettatrice che vede al cinema il personaggio uscire dallo schermo e se ne innamora, anche se Gil Shepherd, l'attore che interpreta Tom Baxter, lo costringe a rientrare nel film interrompendo la storia. Sempre di Allen *Il caso Kugelmass* in cui Kugelmass si innamora di *Madame Bovary* promettendole di vivere fuori dal libro, salvo cambiare idea e farla rientrare.

³⁹¹ È la prima riscrittura della trama, sia interna che esterna al libro, in cui l'autore Fenoglio si preoccupa che le azioni del suo personaggio coincidano nei tempi con le stesse finalità della riscrittura, dovendosi creare una sovrapposizione fra il personaggio (il sosia di Cosimo) che compie la sua trama credendosi in totale autonomia, mentre la lettrice Meggie, nella sua lettura, dà seguito alle azioni che il sosia di Cosimo crede di compiere invero autonomamente. Le due azioni in questo caso parallele superano il meccanismo di scrittura e di lettura per ottenere modifiche rispetto al libro, che non si avvale della complicità del personaggio oggetto di riscrittura cambiandone le sorti indipendentemente dal suo volere.

Nel frattempo Orfeo [fuori dal libro] in casa di Elinor si concentra sulla lettura della sola copia di *Cuore d'inchostro*. Cerca le parole, scrive una storia in cui entra nel libro, legge a voce alta e constatando che non riesce nel suo intento, cestina i fogli e ripete inutilmente la sequenza. Dita di Polvere, Meggie, Farid [nel libro] arrivano dal Barbagianni (un medico) per curare una ferita accidentale di Dita di Polvere (che tutti credono inferta da Basta). Meggie rivela al medico che Mo ha usato la sua voce (come stregone) per uccidere Capricorno. Nel mentre Teresa, imprigionata in una stanza diversa da quella in cui era Mo creduto Glandarius, trascorre il tempo raccontando agli altri prigionieri storie del libro e suoi episodi vissuti nel libro. Arriva Mortola in visita e Teresa, notata la sua arroganza, le dice che Meggie leggerà presto parole per ucciderla. Nel frattempo Roxane raggiunge Dita di Polvere cercando di consegnargli la lettera e la modifica che lui le indica di dare a Meggie, che legge entrambe e dà a Fenoglio la sola modifica che lui legge con sorpresa di Roxane che non pensava avesse imparato. Roxane chiede spiegazioni delle rispettive letture non comprendendo, perché nessuno glielo aveva spiegato (nel solito riserbo di chi sapeva del mondo esterno non riferendone all'interno del libro), l'utilità della lettura di parole per liberare Mo e Teresa da prigione. Così Dita di Polvere spiega a Roxane il potere di Mo e di Meggie di agire sulla realtà con le parole, ma lei crede sia magia. (Dita di Polvere non le rivela né che un autore deve scrivere il testo da leggere, né dell'entrata e dell'uscita dei personaggi, né che quanto Roxane crede il suo mondo è un libro scritto da un autore che vive con loro). Meggie, prima di leggere la modifica (ansia della morte per Testa di Serpente), legge la lettera che la accompagna in cui Fenoglio chiarisce di poter fare solo modifiche nel libro senza stravolgere la trama originaria, dovendo confidare per salvare Mo nelle sole azioni che si augura dovrà compiere "spontaneamente" il sosia di Cosimo.³⁹² Per questo motivo Fenoglio non scrive né la salvezza per Mo, né la morte per Testa di Serpente, ma scrive che quest'ultimo avrà una costante paura per la morte che lo porterà ad accordarsi con Meggie per guarire dall'ansia, liberando infine Mo e Teresa. Meggie inizia così a leggere la modifica ma non fa in tempo a terminarla perché Roxane la interrompe per avvisarla dell'arrivo di Testa di Serpente. (Meggie si interrompe poche parole prima di leggere di Mo che scrive nel libro rilegato per uccidere Testa di Serpente). Volpe di Bragia cattura il Barbagianni e Meggie lasciando libera Teresa.

³⁹² Quanto precisato da Fenoglio a Meggie sull'impossibilità di comportare stravolgimenti nella trama del libro si deve intendere solo per l'interno, mentre l'uccisione di Capricorno, che ha stravolto la trama originaria, deve intendersi possibile, dopo i chiarimenti di Fenoglio, perché avvenuta all'esterno del libro.

Dita di Polvere e Farid, poco distanti, utilizzano un sistema scritto da Fenoglio nella trama originaria per rendere invisibili (si cospargono di cenere) arrivando alla fortezza di Testa di Serpente: i due non liberano di prigione Meggie, Mo, Teresa, ma fanno una ricognizione. Nel frattempo Volpe di Bragia porta Meggie in una grande sala alla presenza di Testa di Serpente e Basta, che si è salvato dalla morte che si credeva inferta da Dita di Polvere. Meggie riassume a Testa di Serpente il contenuto dello scritto di Fenoglio (letto solo in parte) dicendo che Mo, essendo riuscito a fuggire alla morte e a ridare la vita a Cosimo, può renderlo immortale rilegando un libro in cui lui deve solo scrivere il suo nome all'interno. L'unica condizione, precisa Meggie, è quella di non distruggere questo libro perché ciò lo ucciderà all'istante.³⁹³ Meggie inoltre bisbiglia le parole di Fenoglio che si ricorda di aver letto prima dell'interruzione di Roxane:³⁹⁴ il libro rilegato ucciderà Testa di Serpente se qualcuno (Mo) scriverà fra le pagine bianche tre sole parole (cuore, sangue, morte). Così la lettura della modifica scritta da Fenoglio è ora completa. Mortola avverte Testa di Serpente di non credere alle parole di Meggie e la fa perquisire (si ricorda il foglio nascosto nella manica per uccidere Capricorno) scoprendo il foglio nello stesso punto. Meggie teme il fallimento del piano a seguito della comunicazione di Mortola del contenuto a Testa di Serpente. (Ciò non avverrà perché Testa di Serpente dopo aver saputo della sua morte nella scrittura di tre parole è convinto di riuscire a non far scrivere queste parole nel libro). Nel frattempo Dita di Polvere e Farid nuovamente invisibili raggiungono Teresa alla fortezza e la informano del piano di Fenoglio per liberare Mo e ripristinare il finale. Nel mentre Mo è raggiunto da Meggie e tra Mo e Meggie avviene il primo dialogo da quando entrambi sono entrati nel libro: Mo dice a Meggie di aver letto la lettera con la spiegazione della sua entrata nel libro con Farid in cui lei aveva scritto che sarebbe uscita dal libro con la scrittura di Fenoglio. Meggie spiega a Mo che lei e Fenoglio l'avevano tenuto in vita scrivendo e leggendo la sua guarigione. Inoltre Meggie informa Mo del piano del libro rilegato (scrittura delle parole nel libro per uccidere Testa di Serpente) e della scrittura di Fenoglio del personaggio di Glandarius su di lui, che apprende solo in questo momento perché le dame lo chiamavano ripetutamente Glandarius.

³⁹³ Vedi *La distruzione della carta e la morte del personaggio: O'Brien, Bontempelli, Funke*, p. 112.

³⁹⁴ Questa è la prima lettura (le ultime parole della morte di Testa di Serpente) che non è condotta direttamente dal supporto (carta, pergamena, corteccia). Le parole sono dunque riportate (bisbigliate) da Meggie. Proprio questa modalità fa dubitare Meggie (come aveva dubitato della lettura per far guarire Mo in sua assenza) che queste forse non avranno effetto perché non erano state lette come tutte le altre. (Anche Mo, nel leggere le parole che avevano ucciso Capricorno, le aveva appunto lette dal foglio).

Nel frattempo Dita di Polvere e Farid lasciano la fortezza dopo aver informato Teresa, (per informare il Principe Nero del tradimento di Becco di Fuliggine, che aveva rivelato a Volpe di Bragia il nascondiglio di Mo) e incontrano Roxane ed entrambe le martore lungo la strada. (Gwin segue Dita di Polvere ricreando la condizione della sua morte scritta da Fenoglio). Il Principe Nero, appreso del tradimento di Becco di Fuliggine, informa Dita di Polvere, Roxane, Farid, di aver inviato tre messaggeri per avvertire Cosimo di non muovere guerra a Testa di Serpente, perché, secondo lui, è privo di una strategia militare. (Cosimo vuole inviare contadini a combattere perché convinto dai racconti di Fenoglio sull'abilità del vero Cosimo di poter vincere in ogni caso). E Dita di Polvere informa il Principe Nero del piano di Fenoglio (garantire l'immortalità a Testa di Serpente con un libro rilegato e la morte con la scrittura di tre parole all'interno dello stesso libro). Nel frattempo giunge voce al Principe Nero, a Dita di Polvere, a Roxane, a Farid che Volpe di Bragia ha ucciso Cosimo prendendone il corpo a testimonianza. Fenoglio raggiunge i quattro nel luogo della battaglia dimostrandosi del tutto incredulo dell'inefficacia della scrittura sul mancato trionfo di Cosimo, precisando a Dita di Polvere il suo stupore nel vederlo ancora in vita perché non riusciva a capire come una che definisce fra le sue scene migliori (la morte di Dita di Polvere) non fosse avvenuta, mentre si era verificata la morte di Cosimo che lui non aveva scritto. Fenoglio, non riuscendo a capacitarsi di questa circostanza, chiede a Dita di Polvere se i fogli con le modifiche erano davvero stati letti da Meggie, ottenendo come risposta che il rapimento di Meggie da parte di Volpe di Bragia le aveva impedito di leggere. (Dita di Polvere non può sapere che Meggie, da sola nella stanza, era riuscita a leggere eccetto la parte finale che riguardava la realizzazione del libro e la morte di Testa di Serpente, che aveva bisbigliato in sua presenza). Così Fenoglio si convince che la morte del sosia di Cosimo sia soltanto una conseguenza della mancata lettura di Meggie e non dell'inefficacia della sua scrittura. Dita di Polvere, constatato l'entusiasmo come autore di Fenoglio, precisa che le conseguenze di questa guerra (la morte di molti contadini) erano solo da imputare a Fenoglio per aver *riportato indietro* Cosimo, mentre Farid precisa che Fenoglio l'aveva *davvero riportato in vita*. Fenoglio ribatte a Farid che aveva creato il sosia di Cosimo perché il vero Cosimo non poteva tornare in vita. A questa conversazione il Principe Nero (che ignora ogni meccanismo rispetto al libro, come l'esistenza del suo mondo in un libro) reagisce pensando soltanto a dei vaneggiamenti. (Questo è un altro episodio in cui sono chiaramente svelati dei meccanismi di modifica rispetto al libro a un personaggio mai uscito dal libro, che per tale motivo non li crede possibili).

Nel frattempo Meggie (ignara della morte del sosia di Cosimo) informa Mo del piano di Fenoglio finché arrivano Basta, il Pifferaio e Mortola, con quest'ultima che li informa della morte di Cosimo. Mortola informa inoltre Meggie di aver comunicato a Testa di Serpente il contenuto dello scritto di Fenoglio (l'immortalità e la morte col libro), riferendo che questi vuole ugualmente quel libro.³⁹⁵ Così Mortola, Basta, il Pifferaio, portano Mo e Meggie da Taddeo, un rilegatore che lavora nella biblioteca della fortezza di Testa di Serpente. Taddeo avverte Mo di non rovinare nessuna carta (Taddeo pensa a Mo come al brigante Glandarius le cui gesta sono scritte da Fenoglio e ricopiate e miniate da Balbulus) mentre Basta, consapevole dell'identità di Mo, ordina alle guardie di seguire attentamente le fasi della realizzazione del libro rilegato. Taddeo, sorpreso dall'abilità di Mo che crede Glandarius, gli rivela dell'invio di Violante di alcuni libri di Balbulus. Fra questi libri chiarisce Taddeo la presenza di uno in doppia copia (uno di Taddeo e uno di Violante) che contiene tutte le canzoni scritte da Fenoglio su Glandarius. Taddeo apre la sua copia per mostrare a Mo una miniatura di Glandarius mascherato che gli somiglia, ottenendo come risposta che, data la maschera non può dirsi certamente lui. Mo cerca di tenere per sé il libro ma Taddeo lo riprende per nascondere. (Testa di Serpente aveva proibito il possesso di libri con canzoni su Glandarius). Nel frattempo Farid domanda a Dita di Polvere di andare a liberare Meggie, quasi scordandosi, per l'amore che prova sempre più per lei, di dover liberare anche i suoi genitori Mo e Teresa. Nel mentre un informatore comunica al Principe Nero e questi a Farid, che riferisce a Dita di Polvere, che Testa di Serpente libererà tutti i prigionieri per festeggiare la nascita di un figlio. Dita di Polvere, che ben conosce il carattere di Testa di Serpente si esprime dubbioso, mentre Farid, che non appartiene alla trama, precisa a beneficio del ruolo di Fenoglio, che la liberazione dei prigionieri avverrà per esclusivo merito della sua scrittura. A questa precisazione Fenoglio ribatte il potenziale delle sue parole per modificare la trama. (Testa di Serpente libererà i prigionieri dopo aver ottenuto il libro rilegato da Mo, ma Mortola li farà inseguire da Basta che ucciderà Farid, essendo ucciso a sua volta da Mo che interpreta Glandarius).

³⁹⁵ Testa di Serpente è a conoscenza del contenuto dello scritto di Fenoglio su Cosimo (non il sosia ma quello che lui pensava essere il vero Cosimo) sulla sua morte per mano di Cosimo. Morto invece Cosimo, Testa di Serpente è convinto dell'immortalità offerta da questo libro rilegato in cui deve solo scrivere il suo nome. Ma questa convinzione finisce quando Mo scrive nel libro le tre parole uccidendolo. Vedi *Il personaggio ucciso dalle parole scritte all'interno di un libro: Funke*, p. 114.

Dita di Polvere, Roxane, Farid, il Principe Nero, Fenoglio, con una trentina di contadini rimasti in vita dell'esercito sconfitto, si dirigono verso la fortezza di Testa di Serpente per il rilascio di Mo, Meggie, Teresa, il dottore. Lungo la strada apprendono da un informatore che saranno venduti come schiavi. (La notizia si scoprirà falsa). Fenoglio, che poco prima era entusiasta per le precisazioni di Farid, non rivendica più il merito della liberazione, portando Dita di Polvere, Roxane, Farid, il Principe Nero a voler liberare Mo e Meggie senza avvalersi più della sua scrittura. Nel frattempo Testa di Serpente si informa da Mo e Meggie sullo stato del libro all'interno del quale ora vuole scrivere anche il nome di suo figlio, spiegando loro che la morte è in costante ricerca sua e ora di suo figlio. (Questo fa capire a Meggie che hanno avuto effetto le frasi bisbigliate in sua presenza). Testa di Serpente precisa a Mo e Meggie che li libererà dopo aver ottenuto il libro (come effettivamente farà) e i due, appena uscito Testa di Serpente, senza farsi sentire da Basta, riconoscono di svolgere il loro compito (rilegare il libro) seguendo le esatte indicazioni scritte da Fenoglio, che Meggie aveva letto. (Mo e Meggie compiono queste azioni contestualmente alla modifica di Fenoglio). Nel frattempo Dita di Polvere ha incubi nei quali vede la morte (pensa scritti da Fenoglio ma poi si ricrede) e Mo consegna il libro finito al Pifferaio che, seguito da Mo e Meggie, lo porta a Testa di Serpente, presenti Mortola e Taddeo. Testa di Serpente ordina a Volpe di Bragia di scrivere il suo nome nel libro rilegato e di farsi colpire con una spada da Mo, che si rifiuta. (Mo si domanda se Fenoglio ha scritto anche questa azione nella modifica alla trama sull'immortalità e la morte per Testa di Serpente). Un soldato sfilava la spada a Mo e colpisce Volpe di Bragia che rimane in vita. Così Meggie, Mo, Mortola apprendono anche la capacità di Fenoglio di dare l'immortalità ai suoi personaggi. Mentre Taddeo, il Pifferaio, Testa di Serpente, apprendono che Mo, da loro creduto Glandarius, ha realizzato un libro per garantire l'immortalità a chi scrive il suo nome tra le pagine.³⁹⁶ Testa di Serpente, fatta allontanare Mortola, dice a Volpe di Bragia che per cancellare il suo nome dal libro deve scrivere tre parole e che dopo questa scrittura può uccidere Glandarius. Così Taddeo scrive le tre parole nel libro rilegato e resta incredulo come il Pifferaio dell'immediata morte di Volpe di Bragia.

³⁹⁶ Meggie, Mo, Mortola sanno dell'esistenza di un mondo esterno al libro e del ruolo di autore di Fenoglio, mentre Testa di Serpente sa che Fenoglio, uno stregone, ha scritto parole che lo renderanno immortale. Invece il Pifferaio e Taddeo, non sapendo della scrittura di Fenoglio, sanno che Mo (che credono Glandarius) è riuscito ad impedire la morte di Volpe di Bragia usando un libro e che Volpe di Bragia è morto in seguito alla scrittura di alcune parole al suo interno (ma non sanno quali sono).

Testa di Serpente, avuta prova dell'immortalità e della morte tramite questo libro, ordina a Taddeo di cancellare sia il nome di Volpe di Bragia sia le tre parole. In seguito scrive il suo nome senza ricorrere a Taddeo e libera Mo, Meggie, Teresa, il dottore. Nel frattempo Dita di polvere, Farid, Roxane, Fenoglio, il Principe Nero, si imbattono in Basta (incaricato di trovarli da Mortola) che guida un esercito più forte di quello dei contadini: nello scontro Basta uccide Farid, mentre Mo uccide Basta avvertendo sempre più l'immedesimazione nel personaggio di Glandarius scritto su di lui da Fenoglio.³⁹⁷ Dita di Polvere, disperato per la morte di Farid, dice a Meggie di dover appurare una storia sulle dame bianche, ma non le precisa che queste hanno il potere di riportare in vita un morto (Farid) prendendo al suo posto un'altra vita (Dita di Polvere).³⁹⁸ Dita di Polvere precisa a Meggie di non voler chiedere a Fenoglio (che conosce questa storia per averla scritta) invitandola a chiedere a Roxana dopo averla informata che lui è intenzionato ad evocare le dame.³⁹⁹ Così Meggie informa Roxane che non le spiega alcunché correndo in cerca di Dita di Polvere per fermarlo. Ma arriva tardi riuscendo solo a vedere la morte di Dita di Polvere.⁴⁰⁰ Farid, tornato in vita, vede il corpo esanime di Dita di Polvere e urla contro tutti finché Roxane racconta a lui, Mo, Meggie, il Principe Nero – assente soltanto Fenoglio – la leggenda (scritta da Fenoglio nella trama originaria) di un girovago abile col fuoco che ha riportato in vita il figlio dando in cambio la sua alle dame. Questo girovago, precisa Roxane a Meggie, non ha più fatto ritorno perché costretto a intrattenere le dame con giochi col fuoco.⁴⁰¹

³⁹⁷ Farid e Basta muoiono “veramente” ed entrambi tornano “veramente” in vita: Farid rivive perché Dita di Polvere muore per consentire lo scambio con la morte e Basta rivive come un'Ombra evocata da Orfeo.

³⁹⁸ Questo meccanismo segue lo stesso equilibrio, fuori e dentro al libro, per la storia che perde un suo personaggio e ne acquista un altro, applicato all'entrate-uscite di personaggi e di persone rispetto al libro.

³⁹⁹ Fenoglio aveva scritto il ruolo delle dame bianche per vegliare i personaggi morenti da condurre alla morte. Dunque la loro presenza non era richiesta per i personaggi già morti nel libro. Per tale motivo le dame erano arrivate per Mo (morente in seguito al ferimento da parte di Mortola).

⁴⁰⁰ Dita di Polvere non muore come Fenoglio ha scritto nella trama originaria per mano di Basta ma con una modalità ugualmente scritta da lui. (Il personaggio sceglie di morire nella sua storia per ridare la vita a un altro personaggio, che si deve ritenere solo una leggenda). Fenoglio tuttavia non è contento della definitiva morte del suo personaggio. (Dita di Polvere comunque riesce a tornare in vita perché la Morte personifica arriva a stringere un patto con lui).

⁴⁰¹ Il girovago e il figlio sono rispettivamente Dita di Polvere e Farid. La storia che Fenoglio ha scritto nella trama originaria del libro (conosciuta dai personaggi come leggenda sulle dame) utilizza lo stesso meccanismo della storia leggendaria su Glandarius che si era concretizzata nell'entrata nel libro di Mo al quale Fenoglio si era ispirato. Allo stesso modo anche la presenza di Farid è giustificata nel libro perché sovrascrivibile in quella del figlio del girovago. (Come quella di Mo è giustificata con Glandarius).

Meggie domanda a Mo di tornare a casa ma questi le risponde che non è ciò che vuole. (Mo, sempre più immedesimato in Glandarius, non vuole e non può uscire dal libro). Farid chiede invece a Meggie di domandare a Fenoglio di scrivere una storia (che lei deve leggere) per riportare subito in vita Dita di Polvere. Ma Meggie risponde che Fenoglio dopo la morte del sosia di Cosimo non scrive più nulla, non essendo neanche interessato a sapere che il libro rilegato da Mo è riuscito a dare l'immortalità a Testa di Serpente, ma non (ancora) la morte. Farid, insistendo, rivolge la richiesta a Fenoglio, ma ottiene il netto rifiuto prospettato da Meggie. Fenoglio precisa che Dita di Polvere doveva comunque morire perché lui, l'autore, aveva scritto così, mentre non doveva morire il sosia di Cosimo. Farid allora ricorda a Fenoglio tutte le sue scritture come autore dentro al libro attinenti al portare in vita (Cosimo) e al salvare dalla morte (Mo) e Fenoglio ribatte che, appunto, quelle erano state scritture di casi estranei alla morte, dichiarando Fenoglio di non voler infrangere un divieto di modifica per lui fisso nel mondo del suo libro quanto al suo esterno. (Sarà infranto dalla Morte personificata che farà tornare in vita Dita di Polvere). Se una colpa doveva esserci, chiarisce Fenoglio a Farid, questa doveva essere solo di Farid che si trovava in un libro non suo. Così Farid, dopo aver tirato un pugno a Fenoglio, gli chiede di scrivere una storia per far entrare nel libro Orfeo che ritiene capace di scrivere una storia per far tornare in vita Dita di Polvere. (Orfeo entrerà nel libro riportando in vita Dita di Polvere). Farid prova a convincere Fenoglio di scrivere questa storia minacciandolo di rivelare a Testa di Serpente che lui ha scritto per ucciderlo e alle mogli che hanno perso i mariti (l'esercito di contadini), che questo era successo solo per colpa sua. Ma Farid, capendo di non ricavare alcunché con le minacce, passa all'adulazione, informando Fenoglio della stima di Orfeo per lui e dicendogli che Dita di Polvere è il suo personaggio preferito. Così Fenoglio si convince di iniziare a scrivere una storia per far entrare nel libro Orfeo utilizzando alcuni fogli che gli consegna Meggie, che lei leggerà nel consolidato meccanismo alternato di scrittura e di lettura. Nel frattempo Mo svela al Principe Nero di aver realizzato un libro che si sfalderà uccidendo Testa di Serpente. Ma questi non ne capisce il nesso. Fenoglio consegna a Meggie la scrittura da leggere per far entrare nel libro Orfeo, mentre Farid ne ascolta la lettura, sentendo leggere da Meggie che Fenoglio non scriverà più perché sarà Orfeo a svolgere le veci dell'autore nel libro, fino a quando Fenoglio, ritrovata la voglia di scrivere, scriverà per far uscire il lettore Orfeo dal libro.

Nel frattempo Orfeo entra nel libro portando con sé l'unica copia di *Cuore d'Inchiostro*, mentre Elinor [fuori dal libro] resta con Dario. (Elinor crede all'entrata di Orfeo come esito di un riuscito tentativo di lettura, perché non sa della scrittura e della lettura di Fenoglio e Meggie, che per la prima volta riescono a far entrare nel libro di Fenoglio in cui si trovano una persona (Orfeo) che è al suo esterno. Orfeo [dentro al libro] riconosce Farid e il mondo scritto del libro, esprimendo soddisfazione per la sua entrata che ritiene frutto esclusivo della sua scrittura e lettura. Ma Meggie gli precisa di aver letto lei le parole scritte da Fenoglio per farlo entrare nel libro. Farid, non soffermandosi sulla questione come Meggie, chiarisce a Orfeo che lui e Meggie vogliono soltanto una sua scrittura e lettura per riportare in vita Dita di Polvere. I due portano Orfeo a vedere il corpo di Dita di Polvere. Orfeo, nel vederlo, si accorge della presenza di Roxane, alla quale dichiara di aver scritto le parole per far tornare da lei Dita di Polvere e che scriverà anche le parole per farlo presto tornare in vita. (Orfeo non svela a Roxane il meccanismo di lettura e scrittura e lei non capisce queste allusioni alle parole scritte). Roxane, credendolo uno stregone, rifiuta l'aiuto di Orfeo. Farid non potendo fare altro, informa Orfeo dei cambiamenti della trama da quando era entrato nel libro con Meggie e lo sollecita di riuscire a scrivere e leggere per far tornare in vita Dita di Polvere. *Veleno d'Inchiostro* si chiude dunque con Farid che accetta di servire il lettore Orfeo (dissotterrerà per lui tesori scritti e letti dallo stesso Orfeo nel libro) restando in attesa dell'ispirazione delle parole per riportare in vita Dita di Polvere nel ricorso a un meccanismo (far rivivere un personaggio e non scrivere il sosia di un personaggio) giudicato privo di ogni verosimiglianza nella sua trama e nella realtà esterna al libro. Tuttavia, nella logica delle modifiche che gli stessi personaggi indipendentemente dall'autore apportano al loro libro, la stessa Morte personificata (non scritta nella trama originaria da Fenoglio) riporterà in vita Dita di Polvere di fatto infrangendo questa barriera che Fenoglio si era posto nel scrivere solo il sosia del personaggio di Cosimo. Così nel libro seguente questa modifica alla trama diventa un'ennesima possibilità che arricchisce l'attraversamento rispetto al testo nel testo del personaggio dell'autore Fenoglio, dei personaggi del suo libro e dei personaggi (persone) del libro di Funke.

6.3 *Alba d’Inchiostro*

L’autore, il lettore, i personaggi che scrivono, leggono, cantano il finale del libro

Trascorsi quasi tre mesi dall’entrata di Meggie in *Cuore d’Inchiostro*, Elinor [fuori dal libro] nella sua biblioteca, in compagnia del cane di Orfeo, prova a leggere il foglio con le parole che crede responsabili dell’entrata di Orfeo nel libro di Fenoglio. Elinor, sempre guardando queste parole, si domanda se sarebbe capace di leggere (intendendo anche scrivere) per entrare nei libri. (Elinor non imparerà a leggere e scrivere, ma riuscirà ad entrare nel libro per la lettura del foglio di Orfeo di Dario). Nel frattempo Mo [nel libro] (sempre più immedesimato nel personaggio di Glandarius) e il Principe Nero raggiungono alcuni villaggi depredati dal Fringuello (il nuovo signore che prende il posto del sosia di Cosimo nel governo della città di Ombra i cui territori erano dalla parte opposta di quelli governati da Testa di Seprente). Mo-Glandarius e il Principe Nero uccidono soldati senza esitazione come Fenoglio ha scritto nella trama originaria per il Principe Nero e come ha scritto, dentro al libro, nelle canzoni definendo il coraggio del personaggio di Glandarius. Mo è sempre più riconosciuto dai personaggi come Glandarius e si sente sempre più di essere Glandarius, portando il Principe Nero, per proteggere Mo dalla taglia su Glandarius, a incaricare il Geco e Battista, due personaggi preesistenti nella trama originaria di Fenoglio, di proteggere la residenza in cui Mo vive con Meggie e Teresa. Nel frattempo Orfeo [nel libro] più interessato allo sfarzo che a trovare le parole per far tornare in vita Dita di Polvere, scrive e legge la presenza di ori e tesori da far dissotterrare a Farid per condurre una vita agiata nel libro. (Quest’azione provoca come riequilibrio nella storia la morte di fate ed elfi mai verificatasi prima per modifiche alla trama che riguardavano solo oggetti).⁴⁰²

Ma Farid, constatando l’assenza di progressi nella scrittura di Orfeo, lo minaccia di chiedere a Meggie di scrivere una storia per farlo uscire dal libro, ma Orfeo gli chiarisce di non essere per nulla intimorito perché è convinto di aver scritto e letto lui le parole per entrare nel libro e che Meggie non può scrivere e leggere alcunché per farlo uscire.

⁴⁰² La lettura di Mo condotta fuori dal libro per far apparire al cospetto di Capricorno gli ori descritti ne *Le Mille e una notte* e ne *l’Isola del tesoro* aveva provocato l’uscita dal libro di Farid e l’entrata nel suo libro di un personaggio fra quelli presenti alla lettura di Mo. Mentre ora, dentro al libro *Cuore d’Inchiostro* si verifica come riequilibrio all’abbondanza di queste scritture la morte di alcune creature.

Orfeo allora chiarisce a Farid di utilizzare parte delle ricchezze per avere informazioni sul modo in cui evocare le dame (Orfeo non può utilizzare il fuoco) e di essere riuscito a sapere dell'esistenza di canzoni su Glandarius diverse da quelle nel manoscritto. (Orfeo sa della presenza di un manoscritto in doppia copia con tutte le canzoni su Glandarius). Farid dunque si convince a continuare a scavare e Orfeo gli domanda se ha notizie di eventuali nuove scritture di Fenoglio. Ma Farid tace l'ultima scrittura di Fenoglio per farlo entrare nel libro letto da Meggie e risponde di non sapere nulla di nuove scritture. Nel frattempo Mo dice a Meggie che vuole recarsi con Fenoglio da Balbulus nella città di Ombra per prendere alcuni libri in biblioteca. Mo spiega a Meggie di sentire che le sue mani stanno compiendo azioni ben distanti da quelle di un mite rilegatore di libri. (Uccidere personaggi nel libro). Meggie, che si era accorta dei cambiamenti di Mo propone a Mo di chiedere a Orfeo di scrivere per farli uscire dal libro con Teresa. Mo si rifiuta ma acconsente ad andare ad Ombra con Meggie a vedere i libri di Balbulus. Mo precisa inoltre a Meggie, prima di incamminarsi, che sua madre Teresa è incinta, chiarendole che il concepimento è avvenuto fuori dal libro, in casa di Elinor, non all'interno dove erano loro, perché questo, precisa Mo a Meggie, segna il netto confine fra un bambino reale e uno fatto di parole, salvo aggiungere che forse anche loro erano passati da una storia ad un'altra, alludendo alla possibilità di essere fatti di parole. (Nessun personaggio ha mai il sospetto di essere scritto in un libro dall'autore).⁴⁰³ Nel frattempo Fenoglio osserva le sue fate di color arcobaleno che lui ha descritto di colore blu come uno fra i risultati delle non gradite modifiche alla sua trama di Orfeo. Fenoglio si pente dunque di aver scritto per far entrare Orfeo nel suo libro e incarica Quarzarosa (il folletto che aiuta Fenoglio a scrivere) di spiare le scritture di Orfeo, ma si rende conto, al ritorno di Quarzarosa, dell'inutilità delle informazioni che gli riporta. (Fenoglio ha scritto il ruolo del folletto come assistente alla scrittura, senza poter considerare l'eventualità di scriverne anche un suo utilizzo come spia, che dunque non è fattibile. Inoltre si era dimenticato di attenuare l'indole disobbediente intrinseca a tutte queste creature che lui stesso aveva accentuato nella trama originaria del suo libro).

⁴⁰³ Per la prima volta Mo (un personaggio che si crede una persona) esprime la perplessità di poter appartenere ad un mondo di parole al pari di quello dei personaggi del libro *Cuore d'Inchiostro* in cui si trova con la sua famiglia e con lo stesso autore di questo libro. Tuttavia questa è solo una suggestione perché Mo e Meggie non si riferiscono concretamente alla presenza di Funke che ignorano come tutti gli altri personaggi, essendo soltanto consapevoli dell'esistenza dell'autore Fenoglio. Invece la presenza del lettore esterno che legge la storia dei personaggi è avvertita solo per un istante in un libro di Fforde: [T. Next a Lauden] «Quella gente» ripetei, gesticolando più o meno in tutte le direzioni, «quelli che ci stanno *leggendo*». In Fforde, *C'è del marcio*, p. 361. Corsivo nel testo.

Così Quarzarosa, anziché scoprire le carte di Orfeo, riferisce a Fenoglio solo elementi di cui lui aveva già avuto notizia come la scrittura di Orfeo di storie su animali fantastici e dame bianche seguenti agli spunti ricevuti (perché ben pagati) dai suoi cantastorie.⁴⁰⁴ Fenoglio, che non ottiene dunque nulla dall'aver mandato Quarzarosa ad informarsi sulla scrittura di Orfeo, ragiona sulla fortuna di non essere stato ucciso dalle donne che ora sanno del suo ruolo nella morte dei mariti non per Farid, ma per aver saputo delle sue parole per convincerli alla guerra (decantate in ogni dove nel regno). Quarzarosa consegna a Fenoglio un messaggio recapitato da una cornacchia, con un sistema di comunicazione mai usato prima nel libro e alla porta di Fenoglio si presenta Orfeo, che non vedendosi aprire, domanda a Fenoglio (irritato per non riuscire a scrivere le parole per farlo uscire dal libro) come evocare le dame ridando la vita a Dita di Polvere. Minerva apre la porta e Orfeo entra in casa di Fenoglio con Farid al seguito che tace. Orfeo precisa a Fenoglio la presenza nel suo libro di incongruenze che lui vuole correggere scrivendo e leggendo, mostrandogli di avere con sé l'unica copia del libro. Fenoglio, infastidito da Orfeo, gli ricorda che può solo utilizzare le parole scritte da lui, che, essendo l'autore, ha la piena libertà di scrivere. (Deve solo rispettare lo stile del suo libro). Orfeo risponde che da quando Fenoglio non scrive più, lui è l'unico capace di scrivere e di leggere nel suo libro. Così Fenoglio ribatte a Orfeo che chiederà a Mo di leggere. (Fenoglio naturalmente tace la sua attuale impossibilità nello scrivere). Orfeo allora informa Fenoglio della trasformazione di Mo in Glandarius e Fenoglio ribatte di aver soltanto usato Mo come ispirazione per Glandarius. (Ma ciò non dichiara il nesso nell'immedesimazione di Mo in Glandarius). Nel frattempo Mo e Meggie ancora diretti ad Ombra in cerca di libri nella biblioteca di Balbulus, incontrano Fenoglio e Farid. Quest'ultimo insiste nel chiedere a Mo di incontrare Orfeo per spiegargli dell'incontro con le dame. A questo punto i piani dell'arrivo di Mo e Meggie da Balbulus cambiano perché Mo chiede a Farid di fermarsi con Meggie mentre lui e Fenoglio si dirigono da Balbulus contraddicendo così le nuove canzoni su Glandarius in cui era scritto di un brigante e di sua figlia, nel tentativo dunque di rendere meno semplice identificare Mo.

⁴⁰⁴ Fenoglio ha presente che Orfeo nel suo libro sta scrivendo storie ispirate dai cantastorie per dilettere il Fringuello, ma ignora che sta anche cercando al contempo di far tornare in vita il suo Dita di Polvere. Si verifica così, per la seconda volta nel libro il tentativo di modifica della trama che richiede la conoscenza di informazioni ignote a chi scrive: nel primo caso Fenoglio si era rivolto al suo personaggio Violante, moglie di Cosimo, per ottenere informazioni più dettagliate per caratterizzare il sosia del personaggio di Cosimo (nonostante l'inutilità delle informazioni) e nel secondo caso, ora Orfeo si rivolge ai cantastorie di Fenoglio per ottenere informazioni per far rivivere Dita di Polvere.

Farid, per assicurare Meggie, mentre Mo e Fenoglio si dirigono da Balbulus, le ricorda l'uccisione di Basta da parte di Glandarius (ben sapendo di essere stato lui) con Meggie che non capisce se deve pensare a Mo come a suo padre o come ad un brigante del libro. Nel frattempo Fenoglio ricorda a Mo, per non farsi scoprire, di dover solo interpretare la parte del rilegatore e non quella del brigante, domandandogli, piuttosto interessato, delle sensazioni provate vivendo il ruolo di Glandarius. Mo, infastidito, risponde che non sta recitando. Così Fenoglio, per nulla soddisfatto, resta comunque compiaciuto per il modo in cui Mo interpreta così bene la sua parte. Mo-Glandarius e Fenoglio, raggiunti da Jacopo, figlio di Cosimo e Violante, nipote di Testa di Serpente, si sentono dire da Jacopo che Testa di Serpente ha problemi con un libro (quello rilegato da Mo) avendo così conferma del funzionamento della scrittura di Fenoglio. Mo raggiunge Balbulus (lo riconosce come Glandarius dicendo che dovrà ritoccare l'immagine perché più alto) ed è arrestato. Fenoglio prova a spiegare l'equivoco temendo per la sua vita per la prima volta davvero in pericolo all'interno del suo libro. (Nessuno dei due è ora a conoscenza del piano di Violante di arrestare Glandarius per uccidere suo padre Testa di Serpente). Nel frattempo da Roxane arrivano Teresa (scortata da Maciste) Fenoglio (non arrestato e lasciato di libero di andare) Meggie e Farid. Fenoglio racconta dell'arresto di Mo, che, nel frattempo in prigione, avverte i suoi sentimenti mescolarsi sempre più con quelli scritti da Fenoglio nelle ballate e fa credere a Violante di essere davvero Glandarius. Violante precisa a Mo-Glandarius che Testa di Serpente ritiene Mortola responsabile del suo avvelenamento (parallelo allo sfaldamento del libro rilegato da Mo), precisando che Taddeo, il custode di questo libro si era accorto dei problemi e si era deciso a realizzare un libro uguale da mostrare a Testa di Serpente. Tuttavia la sostituzione era emersa, Taddeo incarcerato e il vero libro preso da Testa di Serpente, che imputando la colpa anche a Glandarius, aveva chiesto al Pifferaio di scrivere delle ballate sulla sua morte. Il Pifferaio accetta di scrivere utilizzando alcuni tratti caratteriali descritti nelle nuove ballate (copiate da Balbulus non contenute nel manoscritto in duplice copia con tutte le sue ballate per costringere Mo-Glandarius a rivelarsi), in cui è rimarcata l'attitudine di Glandarius di difendere i poveri dai sopprusi dei forti. Così il Pifferaio, apprendendo di quest'indole (già presente nelle ballate di Fenoglio ma meno marcata), si era deciso, per costringere Glandarius a rivelarsi, a uccidere quanti più poveri e perpetrare quanti più sopprusi possibili, scrivendo inoltre queste azioni che dunque si stavano compiendo perché appunto scritte e lette nel meccanismo di modifica del libro previsto da Funke.

Violante riferisce a Mo-Glandarius tutto ciò e lo fa fuggire tramite un passaggio segreto che Mo-Glandarius si ricorda di aver letto nel libro. (Un servitore di Violante consegna a Mo una sacca di libri). Nel frattempo Meggie e Teresa lasciano la loro casa seguiti da Meggie e Farid, mentre Fenoglio pensa di andare da Violante per salvare Mo, che, invece, arriva al campo dei briganti dove Maciste aveva scortato Meggie, Teresa, Farid. Mo consegna a Meggie e Teresa un libro ciascuna (dalla sacca) copiato e miniato da Balbulus, incontrando l'interesse di Meggie e la perplessità di Teresa che giudica le belle parole e immagini di Glandarius solo un vano tentativo di addolcire un mondo, quello del libro, che per lei era pieno di morte. Teresa chiede a Mo di uscire dal libro ottenendo come risposta che Fenoglio non scrive più e che Orfeo non era affidabile. Interviene Farid per chiedere a Mo di andare da Fenoglio a parlargli delle dame, ma ottiene la stessa risposta delle volte precedenti. Nel frattempo Elinor [fuori dal libro] persa ogni speranza di entrare nel libro, trova Dario intento a leggere le parole di Orfeo. Dario, osservando il foglio, nota la chiara somiglianza tra la scrittura di Orfeo e quella di Fenoglio (Orfeo deve usare le parole di Orfeo e cercare di avvicinarsi al suo stile), domandandosi se Orfeo sarebbe capace di scrivere delle storie con personaggi inventati. (Orfeo non può scrivere nuovi personaggi perché è un lettore. Solo Fenoglio può farlo). Nel frattempo Farid, non avendo ottenuto alcun aiuto da Mo per riportare in vita Dita di Polvere, torna da Orfeo conservando la speranza che prima o poi lui ce l'avrebbe fatta. Farid trova Brianna, che morto il sosia di Cosimo, si era trasferita come aiutante in casa di Orfeo, pagata, come gli altri, coi soldi che Farid dissotterra in seguito alle scritture e alle letture. (Orfeo non sa che Brianna è la figlia di Dita di Polvere, mentre Brianna conosce bene Farid al quale appena arrivata in casa aveva dato la colpa della morte del padre). Orfeo, rivedendo Farid, gli domanda se ha trascorso il tempo con Fenoglio o con Mo, chiarendogli che secondo lui Mo interpretava più che bene la parte di Glandarius e Farid gli risponde che invece per lui Mo era davvero diventato Glandarius, compiendo l'immedesimazione che tuttavia non era ancora avvenuta del tutto nel libro. Orfeo, affacciandosi alla finestra per scrutare il cielo notturno, esprime tutto il suo fastidio per il mancato nome di Fenoglio alle stelle e alla luna. Quest'ultima secondo Orfeo doveva avere un altro nome rispetto al nome riconosciuto nel mondo dal quale proveniva lui (la realtà di Fenoglio), ma Farid gli precisa che nel suo libro (*Le mille e una notte*) lui si rivolgeva alla luna con lo stesso nome che dunque era lo stesso nel libro di Fenoglio.

Nel frattempo Battista, al campo dove si trovano Mo e Meggie, canta le canzoni su Glandarius composte dai cantastorie in seguito all'entrata e all'uscita di Mo dalla città di Ombra, mentre Teresa ritrae personaggi. (Si domanda se i loro tratti sono decisi da Fenoglio o se il loro destino si svolge indipendentemente da quanto è scritto nel libro). Nel mentre si sparge la voce dei sopprusi del Pifferaio contro i poveri (nel tentativo di far uscire allo scoperto Mo) che concretizzano quanto lui stesso ha scritto nelle canzoni. (Mo sa da Violante delle azioni del Pifferaio riflesso delle canzoni, ma Teresa, Meggie e gli altri conoscono solo le canzoni su Glandarius e non quelle sul e del Pifferaio). Mo quindi informa tutti non dell'esistenza delle canzoni del Pifferaio, ma dell'accordo con Violante per uccidere suo padre Testa di Serpente, aggiungendo a bassa voce, così da non farsi sentire da loro, che sarà lui ad ucciderlo scrivendo le tre parole nel libro. Nel frattempo Teresa chiede ancora a Mo che domandi a Fenoglio di scrivere per farli uscire tutti dal libro, ma si sente rispondere che Fenoglio non scrive più e che Orfeo non può scrivere senza utilizzare parole già scritte da altri. Inoltre, precisa Mo a Meggie, che Orfeo chiede molti soldi per scrivere. (Mo sa della vita agiata di Orfeo ma non sa della scrittura e lettura di ori e tesori dissotterrati da Farid nel libro). Teresa accusa Mo di non voler solo conoscere come sarà il finale del libro di Fenoglio, ma di voler condurre egli stesso gli eventi nel libro senza pensare al futuro di Meggie e del loro futuro bambino. (Teresa dice a Mo di non voler far nascere e vivere loro figlio dentro ad un libro). Al che Mo, per giustificare la loro presenza e l'eventuale nascita del loro bimbo nel libro, ricorda a Teresa che Meggie e Farid non vogliono uscire dal libro. Nel frattempo il Pifferaio si dirige col suo esercito verso casa di Fenoglio che trascorre le sue giornate a commiserarsi perché Orfeo, che può solo rimaneggiare le sue parole, ha scritto anche di un unicorno per il Fringuello, che si era divertito nel cacciarlo e ucciderlo. Fenoglio, invece, l'autore di tutto, non riesce più a scrivere dopo aver fatto entrare Orfeo nel libro. A casa di Fenoglio arriva il Pifferaio (Fenoglio lo osserva compiaciuto di aver scritto) e arriva Teresa che lo accusa del rischio per Mo a causa delle ballate che lui aveva scritto. Fenoglio risponde a Teresa che mai avrebbe pensato di vivere la circostanza di trovarsi dentro ad un suo libro con una persona a cui si era ispirato per scrivere un personaggio che aveva spontaneamente scelto di interpretare quel personaggio. Ma Teresa risponde a Fenoglio attribuendogli la colpa dell'immedesimazione di Mo. E Fenoglio risponde a Teresa che Mo aveva soltanto scoperto aspetti del suo comportamento che erano emersi nel ruolo di Glandarius, potendosi quindi dire una libera scelta di Mo aver scelto di interpretare questo ruolo e niente affatto una costrizione della sua scrittura di autore.

Teresa, che non crede alla scelta di Mo di interpretare volutamente Glandarius, precisa a Fenoglio che Orfeo scriverà per lei ciò che lui non può. (Non ha però i soldi per pagarlo, ma questo non sarà un problema per Orfeo che scriverà per lei a condizione di avere da Mo le informazioni per evocare le dame per riportare in vita Dita di Polvere). Nel frattempo Mo, il Principe Nero, Battista, cercano dei nascondigli per i bambini dal Pifferaio che invita le madri a svelargli la posizione di Glandarius per evitare di rapirli. Mo è così costretto a nascondersi dagli stessi personaggi del libro fin poco prima decisi a nascondarlo e Funke per la prima volta riporta in corsivo, per sua voce, due ipotesi della fine del libro nella morte di Glandarius, che solo il lettore esterno può leggere, rappresentando dunque un'innovazione mai registrata nella trilogia: il primo finale in cui Glandarius è catturato di notte mentre il libro da lui rilegato consacra a vita eterna Testa di Serpente, il secondo in cui Glandarius è ucciso perché una madre l'ha tradito per difendere dal rapimento suo figlio.⁴⁰⁵ Mo, non pensando alla sua fine "narrativa", ma piuttosto alla possibilità di uscire contro voglia dal libro, è in pensiero per Teresa, che non vede da giorni. (Fenoglio non sa che Teresa si è recata da Orfeo per chiedere una scrittura per uscire dal libro e non da Fenoglio). Nel frattempo Teresa, ancora nel libro, raggiunge casa di Orfeo, chiedendo di parlargli senza Farid che è allontanato e raggiunge una stanza dalla quale ascolta tutta la conversazione fra Teresa e Orfeo. Farid ascolta la richiesta di Teresa di poter usufruire della sua scrittura e lettura e la risposta di Orfeo che precisa di volere in cambio il convincimento di Mo di evocare le dame per Dita di Polvere. Farid non può sentire Orfeo che immagina le ballate che scriveranno su di lui, ma si rende conto del rifiuto di Teresa dell'accordo di Orfeo. (Teresa teme l'arrivo delle dame per la vita di Mo). Così, mentre Teresa prova ad andar via interviene Farid che cerca di convincerla ad accettare. Orfeo, che assiste alla scena, intima a Farid di lasciar andare Teresa, precisando che forse Fenoglio aveva scritto una canzone sulla morte di Glandarius della quale il Fringuello aveva iniziato a cantare la prima strofa, che si sarebbe dunque conclusa con la sua certa morte.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Questi due possibili finali, che non si verificano nel libro, sono il primo e unico tentativo di Funke di suggerire delle modifiche (la scrittura del finale) che competono all'autore Fenoglio e ai lettori interni.

⁴⁰⁶ Orfeo non è al corrente dell'esistenza di canzoni scritte dal Pifferaio sulla morte di Glandarius (chieste da Testa di Serpente) né che le azioni dei due personaggi di Fenoglio (Glandarius e Pifferaio) sono sostanzialmente riflesso dei rispettivi caratteri, compendosi per entrambi contestualmente alla scrittura.

Teresa intima a Orfeo di non dire a Mo della sua visita prima di dirigersi verso Ombra, ma Orfeo incarica subito Farid di riferire a Mo e di chiedergli anche di evocare le dame. Nel frattempo Teresa, arrivata ad Ombra, è circondata da alcune guardie di Testa di Serpente che la riconoscono come moglie di Glandarius, che sopraggiunge uccidendole. Mo-Glandarius chiede a Teresa se è riuscita a convincere Fenoglio a scrivere per farla uscire dal libro, scoprendo che invece lei si era rivolta a Orfeo. (Teresa non dice a Mo che Orfeo può scrivere per lei a condizione di sapere da Mo come evocare le dame). Nel frattempo riuniti, Meggie, Teresa, Mo, discutono delle probabili conseguenze che provocherà alla trama la loro uscita dal libro. Mo (come Funke al lettore esterno) chiarisce le possibili modifiche: rapimento dei bambini e trionfo di Testa di Serpente. Nel mentre Farid raggiunge Mo al quale riferisce la conversazione fra Orfeo e Teresa, cercando di offrire in cambio alle informazioni per evocare le dame – su proposta di Orfeo – una scrittura e una lettura di Orfeo per far uscire Teresa dal libro. Nel frattempo Dario [fuori dal libro] non temendo più eventuali complicazioni della sua lettura, si convince di provare a leggere il foglio scritto da Orfeo per entrare nel libro con Elinor. Orfeo [nel libro] riceve una lettera recapitata da Farid in cui Mo accetta l’evocazione delle dame a condizione di ottenere una scrittura e una lettura di Orfeo per far uscire subito dal libro Meggie e Teresa, congiunta alla scrittura per far uscire lui in seguito. Orfeo, che non ha nessun problema a far uscire Meggie e Teresa (anche se non ha mai scritto per far uscire né persone, né personaggi dai libri, ma solo per farli entrare) per scrivere (usando le parole di Orfeo) chiede a un folletto suo assistente di portargli un elenco alfabetico che lo aveva incaricato di fare (fermo alla lettera D) dei vocabili usati da Fenoglio estratto dall’unica copia del libro. Così Fenoglio inizia a scrivere la prima storia complessa superando la scrittura di unicorni, colori di fate, tesori da dissotterare. A scrittura finita, come ha indicato Mo nella lettera, Orfeo si presenta con Farid in un cimitero per dare lettura della storia alla presenza di Meggie, il principe Nero, Maciste e Doria, consegnando a Mo il foglio che lui consegna a Teresa. Mo, che ha ricevuto da Battista un messaggio nel quale Fenoglio gli aveva scritto di non fidarsi di Orfeo, evoca le dame, ma queste anziché parlare con Orfeo o Mo, portano Mo nell’aldilà del libro,⁴⁰⁷ lasciando nello sconforto Orfeo che si aspettava di parlarci per far tornare in vita Dita di Polvere, Meggie e Teresa che lo credono “davvero” morto.

⁴⁰⁷ Questa dimensione è situata all’interno del libro. Tuttavia, oltre all’ovvietà del posizionamento di questo aldilà rispetto al libro (la morte è intesa come aldilà del libro, dunque nel libro di Fenoglio), questo è il primo livello della storia che non interessa la netta divisione fra il racconto nel libro e fuori dal libro.

A questo punto Farid accusa Orfeo di aver letto due fogli la sera prima e di aver consegnato a Mo un foglio soltanto. (Questa circostanza è spiegata a Farid dal folletto). Teresa legge questo foglio e scopre che contiene l'esatta scrittura di quanto lei aveva chiesto di scrivere (l'uscita di Teresa e di Meggie dal libro, seguita dall'uscita di Mo). Orfeo, sconsigliato dall'epilogo dell'evocazione delle dame, torna verso casa con Farid, mentre Meggie, Teresa, il Principe Nero, Maciste, Doria, tornano impotenti al campo. Nel frattempo Mo-Glandarius, nell'aldilà del libro con le dame, vede il corpo esanime di Dita di polvere e discute con la Morte personificata, che si presenta nelle sembianze di un uccello e poi, passando per vari animali, in quella di una martora che parla.⁴⁰⁸ La morte spiega a Mo-Glandarius di essere stata proprio lei ad averlo voluto chiamare per accusarlo di aver realizzato il libro che garantiva l'immortalità a Testa di Serpente, perché quest'azione le impediva di esercitare il suo ruolo. (La Morte si comporta come un qualsiasi altro personaggio di Fenoglio mai uscito dal suo libro: ignora l'esistenza dei meccanismi d'entrata e d'uscita rispetto al libro, non sa che Fenoglio ha scritto le parole lette da Meggie sull'immortalità e sulla morte di Testa di Serpente, né che Fenoglio è anche il suo autore). Nel mentre Mo e la Morte ascoltano le parole che Orfeo aveva letto prima di presentarsi al cimitero che sembrano ad entrambi pronunciate in quel momento, con cui apprendono che Glandarius evocherà le dame dando la vita per restituirla a Dita di Polvere per il compiersi nel libro del tempo della sua storia.⁴⁰⁹ La Morte, ascoltate le parole di Orfeo, stringe un patto con Mo-Glandarius che consiste nel farlo uscire dall'aldilà del libro per consentirgli di rendere inservibile il libro rilegato scrivendo al suo interno delle parole (non è a conoscenza delle tre parole), precisando che in caso di un suo fallimento, lei (la Morte) lo ucciderà con Meggie e Teresa.

⁴⁰⁸ La Morte personificata da martora cammina sul corpo esanime del personaggio Dita di Polvere. Con quest'azione molto suggestiva si concretizza la morte del personaggio prevista dall'autore nella trama originaria del suo libro (la morte di Dita di Polvere alla presenza della martora per colpa di Basta).

⁴⁰⁹ La Morte chiarisce a Mo-Glandarius in questa parte del libro dove non era previsto nessun dialogo, ma solo il riposo dei personaggi morti nel libro (secondo le modalità scritte da Fenoglio nella trama originaria) di essere stata lei ad averlo fatto entrare nel suo regno. Non è dunque attribuito dalla Morte alcun valore alla scrittura e alla lettura di Orfeo che regola quest'entrata in questo "aldilà del libro". Tuttavia va precisato che Mo e la Morte ascoltano entrambi la lettura di Orfeo la sera prima dell'incontro.

Mo-Glandarius accetta il patto con la Morte chiedendole in cambio di far tornare in vita Dita di Polvere.⁴¹⁰ La Morte acconsente e Dita di Polvere rivive sentendo la voce di Mo che lo chiama nell'aldilà del libro. (Dieci anni prima la voce di Mo ha chiamato Dita di Polvere fuori dal libro). Nel frattempo Gwin [nel libro] sveglia Roxane⁴¹¹ che vede Dita di Polvere andarle incontro credendo di vedere un fantasma.⁴¹² Roxane domanda a Dita di Polvere per quanto può fermarsi con lei e questi le risponde fino a quando la morte glielo permetterà. (Dita di Polvere non specifica a Roxane l'incontro e il patto sulla morte di Testa di Serpente). Nel frattempo Doria riferisce al Principe Nero di aver sentito dire che Glandarius era tornato dalla morte portandosi con sé Dita di Polvere. Doria e il Principe Nero si recano nel luogo in cui gli era stato segnalato il ritorno di Glandarius e Dita di Polvere, vedendo Glandarius pronto a combattere i soldati del Pifferaio. Funke a questo punto riporta i pensieri di Glandarius sulla canzone che secondo lui ricorderà questo combattimento. Ma i soldati scappano intimoriti dal vedere lui e Dita di Polvere in vita. Così Glandarius dice al Principe Nero che sarà scritta una canzone per celebrare la mancanza di timore che l'aveva portato a far visita alla morte e a riuscire a tornare indietro per raccontarlo. Glandarius chiede al Principe Nero se Meggie e Teresa sono già partite (uscite dal libro) ottenendo un no come risposta dal Principe che al pari di Roxane non conosce l'esistenza della realtà fuori dal libro, né sa che la sua storia è scritta da un autore ora nello stesso libro. Precisa Glandarius al Principe Nero che prima o poi gli darà delle spiegazioni (allude allo svelamento dei meccanismi di entrata-uscita dal libro) ma queste non gli saranno mai offerte perché in contrasto col consueto riserbo di informare dell'esistenza di una realtà esterna solo i personaggi usciti dal libro e rientrati. Nel frattempo Orfeo rivela a Farid di aver sentito che Dita di Polvere e Glandarius erano tornati dalla Morte e che il merito della sua scrittura e lettura era erroneamente riconosciuto a Mo-Glandarius.

⁴¹⁰ La Morte non era un personaggio nella trama originaria di Fenoglio, bensì la semplice constatazione della morte dei personaggi che avveniva soltanto in alcuni casi tramite le dame bianche, sue emissarie.

⁴¹¹ L'esordio del capitolo seguente al ritorno in vita di Dita di Polvere avviene nell'immediata descrizione della martora Gwin che sveglia Roxane, creando una connessione fra il livello della martora che veglia il morto Dita di Polvere (aldilà del libro di Fenoglio) e quello della martora (libro di Fenoglio) che sveglia Roxane dal sonno sembrando quasi la stessa martora, ripristinando inoltre, per la ricomparsa della martora vicino a Dita di Polvere, le circostanze scritte da Fenoglio nella trama originaria per la sua morte.

⁴¹² Roxane vedendo Dita di Polvere tornare in vita deve pensare a un "accettato" atto di stregoneria, non potendo sapere che questa presenza era consentita dalla lettura di Orfeo del foglio con lo scambio fra Glandarius e Dita di Polvere avvenuta come aveva detto Farid la sera prima dell'incontro in cimitero.

Farid, piuttosto disinteressato all'ego di Orfeo, è entusiasta del ritorno in vita di Dita di Polvere che vuole solo raggiungere, ma è subito bloccato da un servitore di Orfeo. (Orfeo ha effettivamente mantenuto la promessa di riportare in vita Dita di Polvere perché solo grazie alla sua scrittura e lettura Mo-Glandarius ha potuto parlare con la Morte, che tuttavia è la sola responsabile di aver ridato la vita a Dita di Polvere dietro all'accordo con Mo-Glandarius di farlo vivere per il tempo che gli resta nella storia).

Farid minaccia Orfeo di far usare il fuoco a Dita di Polvere contro di lui e il servitore, e Orfeo gli risponde che purtroppo non ha il libro (*Le mille e una notte*) per farlo rientrare. Così Orfeo decide di far morire Farid (senza scrivere e leggere) incaricando un servitore di ucciderlo l'indomani. Ma ciò non avviene perché Farid riceve di notte la visita di Dita di Polvere che lo libera evitandone la seconda morte.⁴¹³ Farid racconta a Dita di Polvere di aver chiesto a Meggie di leggere per far entrare nel libro Orfeo, convinto che questi l'avrebbe riportato in vita. (Farid non sa dell'accordo con la Morte quindi attribuisce il merito a Orfeo). Ma Dita di Polvere risponde a Farid di aver sentito soltanto la voce di Mo e non quella di Orfeo. Quest'ultimo, scoperti entrambi, si dice convinto dell'ascolto di Dita di Polvere della voce di Mo, rivendicando però di aver scritto lui le parole riferite da Mo.⁴¹⁴ Dita di Polvere, ignorando questa precisazione, insiste nell'attribuire tutti i meriti del ritorno in vita a Mo, chiarendo a Orfeo che lui porterà a Mo il foglio letto sullo scambio⁴¹⁵ in aggiunta a *Cuore d'Inchiostro*, a tutti i fogli scritti, all'elenco dei vocaboli del libro. Orfeo, allibito dalla reazione di Dita di Polvere che considera il suo personaggio preferito, precisa di voler correggere alcuni passi nel libro e minaccia di scrivere e leggere contro Farid e Dita di Polvere. Ma quest'ultimo risponde a Orfeo di non temere più alcuna scrittura perché la sua morte (scritta da Fenoglio) non si era concretizzata nel libro, né si sarebbe concretizzata in uno scritto analogo di Orfeo. Mentre, temendo per Farid, Dita di Polvere minaccia Orfeo di utilizzargli il fuoco contro per scongiurare i certi effetti che avrebbe una scrittura e di lettura su di lui.

⁴¹³ Dita di Polvere spiega a Farid come era riuscito ad arrivare a salvarlo: il folletto di Orfeo aveva sentito dei propositi di morte su Farid avvisando Brianna che l'aveva detto a Roxana e lei a Dita di Polvere.

⁴¹⁴ La voce che Dita di Polvere dice a Farid di aver sentito è quella di Mo che chiamava il suo nome per svegliarlo, non quella della lettura di Orfeo per ridargli la vita che è ascoltata solo da Mo e dalla Morte.

⁴¹⁵ Mo ha sentito accanto alla Morte pronunciare il discorso di Orfeo svincolato dal supporto scritto su quale era annotato il testo. Così, quando Dita di Polvere precisa a Orfeo che consegnerà a Mo le parole che lui aveva scritto, Dita di Polvere non si riferisce al foglio dall'aldilà, bensì a quanto farà Farid prendendo i fogli scritti da Orfeo, compreso il foglio del suo ritorno in vita in cui era indicato lo scambio di Mo, assieme all'unica copia di *Cuore d'Inchiostro* e all'elenco dei vocaboli del libro.

Orfeo resta così privo del necessario per scrivere e Dita di Polvere e Farid lasciano la casa seguiti dalle martore, la prima al seguito di Dita di Polvere e la seconda di Farid.⁴¹⁶ Nel frattempo Fenoglio si reca con i due figli di Minerva alla città di Ombra per assistere ad uno spettacolo circense di Becco di Fuliggine. (Funke interpreta la felicità di Fenoglio per la convinzione che il ritorno di Glandarius ripristinerà la trama del libro facendola finire esattamente non come Fenoglio avrebbe voluto nel trionfo di Cosimo, ma nel sicuro mancato trionfo di Testa di Serpente).⁴¹⁷ Fenoglio ascolta fra la folla alcune donne discutere del ritorno di Glandarius dalla morte, che, secondo loro, aveva fatto rivivere Dita di Polvere,⁴¹⁸ e osserva l'arrivo del Pifferaio che, dando seguito a quanto aveva scritto nelle sue ballate (il suo trionfo su Glandarius), si accanisce col suo esercito sui bambini uccidendone alcuni e rapendone altri come i due figli di Minerva. Fenoglio, ora sconvolto, torna a casa chiedendo al suo folletto di sistemare il materiale per scrivere. (Fenoglio si interroga sulla responsabilità di Orfeo di aver scritto quanto avvenuto col Pifferaio, non sapendo che Dita di Polvere lo aveva privato dell'unica copia del libro e dell'occorrente per modificare la trama del libro). Così Fenoglio dopo aver scritto l'ultima volta per far entrare Orfeo nel suo libro, trascorre tutta la notte davanti al foglio che purtroppo resta bianco. Nel frattempo Teresa scrive un messaggio per chiedere la liberazione dei bambini in cambio della consegna di Glandarius a Violante, scrivendo inoltre che sarà Glandarius a sistemare il libro rilegato. Così, anche se Mo è convinto, secondo la trama originaria di Fenoglio, del compito del Principe Nero di combattere per sconfiggere il Pifferaio, Glandarius sceglie di seguire quanto scritto nelle nuove ballate (scritte dai cantastorie) che decretano il suo trionfo sul Pifferaio in opposizione alle ballate sul e del Pifferaio che affermano la sua morte.

⁴¹⁶ La presenza di entrambe le martore è sempre indice che la trama originaria scritta da Fenoglio nella morte di Dita di Polvere può concretizzarsi nonostante la convinzione di intoccabile di Dita di Polvere. (Dita di Polvere tornato in vita per il patto di Mo con la Morte pensa di non subire più la trama del libro).

⁴¹⁷ Funke precisa, sempre con un intervento rivolto al solo lettore esterno, il riscontro nella felicità di Fenoglio della convinzione che il ritorno di Mo-Glandarius nella trama porterà alla certa sconfitta del Fringuello, del Pifferaio, di Testa di Serpente. Inoltre Funke ipotizza la morte del sosia di Cosimo come un semplice errore di percorso che non pregiudicherà affatto il finale della trama di Fenoglio, che ora non interessa più la sola vittoria contro Testa di Serpente, ma il trionfo del Principe Nero che dovrà governare il fantastico regno medievale con equità e giustizia come atteso lieto fine del libro di Fenoglio.

⁴¹⁸ Fenoglio non è interessato a spiegare la verità degli avvenimenti, ossia che Orfeo aveva fatto tornare in vita Dita di Polvere, perché questo rappresenterebbe lo svelamento della trama e perché, in aggiunta, limiterebbe le aspettative che ora i personaggi del suo libro nutrono nei confronti di Glandarius, che morto e tornato dalla morte, deve ripristinare l'ordine e il finale più della scrittura dell'autore del libro.

Meggie, preoccupata per le sorti di Mo-Glandarius, gli ricorda la poesia *Highwayman* di Alfred Noyes⁴¹⁹ e Mo riporta a Meggie gli ultimi versi nella morte del brigante, che per Meggie coinciderà di certo con la sua. (Si ricorre per la prima volta, per esprimere le conseguenze di un'azione nel libro, al riferimento ad un testo fuori dal libro di Funke). Glandarius replica a Meggie riportando alcuni versi modificati della poesia che secondo lui alimenteranno una canzone funebre sulla sua certa fine nel libro che Meggie integra mentalmente spiegandogli l'impossibilità di rivederlo e di dover restare sola nel libro.⁴²⁰ Glandarius precisa a Meggie che Fenoglio non riesce a scrivere e che spetta solo a lui occuparsi del finale del libro senza utilizzare parole ma azioni, dovendo egli stesso, in quanto Glandarius, scrivere le tre parole nel libro. Inoltre precisa che Meggie non deve leggere ora il testo di Orfeo sull'uscita del libro, ma, nel caso di un suo mancato ritorno, dovrà rivolgersi a Fenoglio per una scrittura da leggere per uscire dal libro. Nel frattempo Dario [fuori dal libro] legge le parole di Orfeo riuscendo finalmente a entrare nel libro con Elinor e il cane di Orfeo, che era rimasto con loro da quando il suo padrone era entrato nel libro, che scappa raggiungendo Orfeo. Dario riporta la balbuzie entrando nel libro col foglio delle parole lette (anche Meggie aveva il foglio quand'era entrata con Farid). Dario e Elinor sono fermati da soldati che gli contestano il possesso del cane permesso nel regno, per scrittura di Fenoglio, soltanto alle principesse. Dario precisa di ignorare il divieto perché arriva da molto lontano e riesce a scappare con Elinor. (Come gli altri personaggi in entrata, non rivelano di trovarsi in un libro fra personaggi). Nel frattempo Violante, preoccupata per la salute dei bambini rapiti, va a trovarli nel castello cercando di lusingare il Pifferaio per ottenere un'alleanza contro il Fringuello. Violante dice al Pifferaio di aver incaricato Balbulus di scrivere e di miniare le grandi imprese cantate nelle sue canzoni. Nel mentre arriva Brianna che riesce a consegnare a Violante il messaggio di Teresa con cui Mo accetta di consegnarsi a Testa di Serpente in cambio della liberazione dei bambini, che lei legge in silenzio senza rivelare il contenuto a Brianna, e che interpreta come una dichiarazione di Mo di aver accettato di allearsi con lei per uccidere Testa di Serpente. Così Violante incarica le guardie di riferire al Pifferaio di chiamare subito suo padre e di farlo venire per farsi sistemare il libro rilegato e prende infine congedo da Brianna.

⁴¹⁹ Nella poesia del 1906 di Alfred Noyes (1880-1958) è descritto un brigante a cavallo che la moglie cerca di avvertire di mettersi in salvo dall'arrivo dei soldati ma che viene ucciso a colpi di pistola.

⁴²⁰ Mo e Meggie non sono a conoscenza del tentativo di Fenoglio di scrivere una storia in seguito al rapimento dei bambini, né che Orfeo non può scrivere perché Dita di Polvere lo ha privato del libro, dei suoi scritti, del dizionario delle parole del libro di Fenoglio.

Nel frattempo il Pifferaio accetta per Testa di Serpente lo scambio fra Glandarius e i bambini, mentre Brianna è richiamata da Violante a servirla di nuovo e al campo dei girovagi – presenti Mo, Roxane, Dita di Polvere, Battista – Doria riferisce a Meggie che Farid gli aveva detto del guarimento di Mo tramite delle parole, ma non specifica. Meggie, che non capisce il senso dell'affermazione di Farid a Doria, vorrebbe utilizzare le parole che Orfeo ha scritto per lei e Teresa rimaneggiandole per scrivere una storia sulla vittoria del Principe Nero, ma è costretta ad abbandonare questa modifica alla trama perché Teresa, alla quale Meggie chiede il foglio scritto da Orfeo, la informa di averlo bruciato avendo creduto alla morte di Mo. Così Meggie, non sapendo come trascorrere la notte prima della probabile morte di Mo, chiede a Battista di cantarle una canzone, che Battista inventa al momento sulla morte del Pifferaio e sulla vittoria di Glandarius, che Meggie scrive sul taccuino, dandone più volte lettura ad alta voce.⁴²¹ Nel frattempo Mo-Glandarius si consegna a Violante e tutti i bambini sono rilasciati. Fenoglio, convinto di aver provocato con le sue canzoni l'apprensione dei due per le sorti di Glandarius, rivede Minerva riportare a casa i due figli e riceve a sorpresa la visita di Elinor e Dario: Elinor chiede a Fenoglio le condizioni di Meggie, Teresa, Mo, e Fenoglio rassicura Elinor su Meggie e Teresa, ma non su Mo. Infine Elinor e Dario si auspicano di uscire presto tutti assieme dal libro. Fenoglio chiarisce ad Elinor che Testa di Serpente vuole la morte di Mo, e il folletto a Dario e Elinor che Fenoglio ha trasformato Mo in Glandarius. Mo risponde che gli atteggiamenti di Mo dentro al libro sono di Mo, che ha reagito come Glandarius perché ha visto in pericolo la sua famiglia. Minerva, intrattenutasi con i suoi due bambini, raggiunge Fenoglio per chiedergli di svelare come si salverà Mo, non perché lo creda l'autore del libro, ma per la sua abilità nel raccontare storie. Nel frattempo Orfeo raggiunge casa di Fenoglio convinto della certa responsabilità di Fenoglio nell'aver scritto le azioni di Glandarius (consegnarsi a Testa di Serpente per rilasciare i bambini), ma si ricrede perché scopre dal folletto mandato come spia che Fenoglio non scrive più e che non aveva *Cuore d'Inchiostro*. (Orfeo non sa che Dita di Polvere ha consegnato il libro a Meggie).

⁴²¹ Il rispetto del meccanismo di scrittura e di lettura convince Meggie che la sua lettura produrrà gli stessi effetti della scrittura e della lettura pensate apposta per la modifica della trama, anche se Meggie non ha mai letto le parole di un personaggio di Fenoglio, ma solo le parole scritte dall'autore o dai lettori Mo e Orfeo. Tuttavia va precisato che Battista improvvisando una canzone su Glandarius usa le parole delle canzoni di Fenoglio. Dunque al pari di Orfeo che scrive usando le parole del libro di Fenoglio, Battista canta ispirandosi alle parole delle canzoni di Fenoglio, producendo così la modifica alla storia.

Orfeo, che si augura di riavere il libro di Fenoglio per scrivere una vendetta, fa catturare al suo cane una gazza che si scopre essere Mortola. (Mortola è scappata dalla prigione in cui l'ha rinchiusa Testa di Serpente assumendo questa forma per aver messo sotto la lingua bacche magiche). Orfeo precisa a Mortola il suo stupore perché non ricordava la scrittura di Fenoglio della possibilità di trasformazioni in animali per i personaggi. Mortola, che aveva visto Orfeo l'ultima volta in cui lui ha letto per farla entrare nel libro con Mo, Basta, Teresa, si complimenta con Orfeo perché era anche lui nel libro e gli precisa di aver sentito canzoni sul ritorno dalla morte di Glandarius e di aver capito che l'avvelenamento di Testa di Serpente era dipeso soltanto dal libro rilegato di Mo, aggiungendo inoltre di aver sentito trasformata in gazza che Violante aiuterà Mo a scrivere le tre parole per uccidere Testa di Serpente. Orfeo, compreso che la consegna di Mo non è dipesa dalla scrittura di Fenoglio ma riguarda un piano fra Mo e Violante, ascolta la precisazione di Mortola che gli rivela che lei scriverà le tre parole, convinta che Testa di Serpente porterà ad Ombra il libro rilegato e convinta inoltre che facendo morire chi faceva torto alla morte potrà ottenere, in segno di gratitudine, il ritorno in vita di suo figlio Capricorno che Meggie e Mo avevano ucciso leggendo fuori dal libro. Orfeo, senza dire nulla, pensa, coi pensieri riportati da Funke, che gli piacerebbe scrivere una ballata sulla definitiva morte di Glandarius. Mortola incarica Orfeo di informare Testa di Serpente del piano per ucciderlo, dicendogli inoltre di chiedere a Balbulus, come prova, dei libri copiati per Violante. Nel frattempo Farid, al campo dei girovagi, chiede notizie di Dita di Polvere, che trova sotto alle mura del castello di Ombra, intento a creare ragni infuocati da scagliare contro il Pifferaio. Dita di Polvere rivela a Farid che da quando era tornato in vita prova esattamente ciò che Mo prova.⁴²² Mentre il Pifferaio, sicuro della sua vittoria su Glandarius, ordina di scrivere canzoni ai cantastorie, che si aggiungeranno a quelle che lui stesso sta scrivendo sulle sue gesta. Nel frattempo Teresa, Meggie, Maciste, Battista nascondono i bambini temendo un ripensamento del Pifferaio sull'accordo per liberarli preso per Testa di Serpente.

⁴²² L'immedesimazione di Dita di Polvere nelle sensazioni e nei pensieri di Glandarius non è scritta nella trama originaria da Fenoglio. Si dichiara così un nuovo meccanismo attraverso il quale i personaggi apprendono informazioni senza avvalersi di messaggi, riferimenti di voci, uccelli viaggiatori. Per la prima volta un personaggio (Dita di Polvere) apprende da un altro (Mo) azioni e più avanti sensazioni che non ha né visto né sentito, né che gli sono state riferite, come se le stesse vivendo al contempo egli stesso. Questo aspetto (la comunicazione dei personaggi rispetto opposti livelli nella loro storia) è risolto nei libri di Fforde tramite la comunicazione nelle note a piè di pagina fra un personaggio che è dentro un libro e un personaggio (che si crede una persona) che è fuori dal libro.

Elinor e Dario lasciano casa di Fenoglio e arrivano al campo dove sono accolti da Meggie che si rincuora di vederli nel libro. Battista domanda a Elinor, per gli abiti che indossa, a quale compagnia di girovaghi appartenesse, ma questa, nel consolidato riserbo di persone e personaggi in entrata nel libro, non svela la sua reale provenienza. Nel frattempo il Pifferaio raggiunge Glandarius per picchiarlo nell'attesa di Testa di Serpente, dicendogli che scriverà una ballata sulla rottura delle sue gambe – non le braccia che servivano per sistemare il libro rilegato – e che altri oltre a lui scriveranno in futuro solo canzoni sul trionfo del Pifferaio, scordandosi dell'esistenza di Glandarius. Ma ad interrompere l'azione da scrivere nella ballata arriva Violante che, attuando il piano, chiarisce al Pifferaio di informare suo padre Testa di Serpente di raggiungerla nel castello in cui aveva vissuto sua madre per consegnargli Glandarius. Violante lascia Ombra con Glandarius e alcuni soldati fidati, imbattendosi in Dita di Polvere e Farid. Quest'ultimo si unisce a loro, mentre Dita di Polvere precisa che li raggiungerà dopo.⁴²³ Nel frattempo il Principe, Meggie, Elinor, Dario, Teresa, Fenoglio, attendono il ritorno di alcune cornacchie inviate ad Ombra per avere notizie di Mo. Ma queste sono riferite da Farid che racconta loro del salvataggio di Glandarius dal Pifferaio da parte di Violante e del seguente arrivo al castello di sua madre e che Dita di Polvere li deve raggiungere, ma non li informa – per non averlo capito Farid – che Dita di Polvere, dopo essere tornato in vita, ora prova, vede, sente esattamente come Mo e come Glandarius. Il Principe Nero, sentendo parlare del castello abbandonato della madre di Violante, precisa di aver sentito molte canzoni spettrali su di esso, che Fenoglio dice essere soltanto invenzioni, non potendo fornire chiarimenti sul castello a Meggie perché ne aveva scritto come parte di un luogo del tutto marginale nel suo libro, invitandola comunque a leggere quei suoi brevi riferimenti per saperne di più. (Si scopre che l'unica copia di *Cuore d'Inchiostro* non è in possesso di Dita di Polvere ma di Teresa perché Dita di Polvere aveva consegnato il libro a Farid con l'intento di consegnarlo a Meggie che per nascondere l'aveva dato a Teresa). Meggie, nel desiderio di sfogliare le pagine del libro – non più viste da quando, fuori dal libro, aveva letto per evocare l'Ombra – cerca illustrazioni del castello ma si interrompe all'arrivo di Farid, non per nascondere il possesso (era stato lui ad averle consegnato il libro) ma perché si rende conto che non può trovare alcuna informazione utile scritta da Fenoglio nel libro sul castello.

⁴²³ Dita di Polvere, che non aveva saputo dell'accordo fra Violante e Glandarius al campo dei girovaghi perché non presente mentre veniva rivelato da Glandarius a Meggie e Teresa, lo apprende, sembra di capire, dai pensieri di Glandarius che ora può leggere, perché nessuno lo aveva informato dell'accordo.

Così Farid per far sapere a Meggie le attuali condizioni di Mo utilizza un nuovo sistema di comunicazione evocando il fuoco con cui le mostra una finestra spazio temporale.⁴²⁴ In essa Meggie e Farid constatano le buone condizioni di Mo vedendolo intento a raggiungere il castello con Violante, Brianna e Dita di Polvere che li aveva raggiunti.⁴²⁵ Meggie, comunque in apprensione, precisa a Farid di voler proteggere Mo sussurrando le parole delle canzoni di vittoria di Glandarius scritte da Fenoglio e da altri nel libro.⁴²⁶ Nel frattempo Orfeo vede tornare da Ombra Oss, un personaggio che funge da guardia del corpo che aveva incaricato di avvisarlo dell'arrivo di Testa di Serpente, che incarica, appena questi gli riferisce dell'arrivo, di tornare a riferire a Testa di Serpente che ha importanti informazioni da dover comunicare sul rilegatore del suo libro e su sua figlia. (Il piano fra Mo e Violante per uccidere Testa di Serpente che Mortola gli aveva detto). Orfeo vede tornare Oss che gli comunica di aver riferito le sue informazioni a Testa di Serpente che lo attende al castello prima di partire. (Oss non sa la meta del viaggio di Testa di Serpente nel castello, ma Orfeo lo sa da Mortola che glielo ha comunicato). Orfeo, giunto al castello, è ricevuto dal Fringuello, che in cambio dell'udienza con Testa di Serpente chiede di fargli apparire – scrivendo e leggendo – prede esotiche da cacciare. Orfeo accetta e incontra per la prima volta Testa di Serpente, riconoscendo di provare le stesse sensazioni di quando aveva letto di lui nel libro di Fenoglio, con la differenza che ora, dentro al libro, a seguito della realizzazione del libro rilegato da Mo che si stava sfaldando, avverte che le sue carni, come il libro, esalano un forte odore d'acqua stagnante impossibile da sostenere per chiunque. Orfeo informa Testa di Serpente dell'accordo riferito da Mortola di sua figlia Violante con Glandarius per ucciderlo, ma Testa di Serpente reagisce inaspettatamente apprezzando l'intraprendenza e l'astuzia di Violante, che crede aver solo raggirato Glandarius per convincerlo a consegnarsi a lui.

⁴²⁴ Questo nuovo meccanismo di comunicazione consente a Farid di mostrare le azioni che non sono riferite da voci o tramite messaggi scritti, mentre consentirà a Dita di Polvere, al castello, di mostrare azioni che sono avvenute nel passato e altre che avverranno nel futuro. Il ricorso al fuoco è dunque un sistema (scritto nella trama originaria) che è usato esclusivamente da Farid e da Dita di Polvere. Questo meccanismo crea una finestra spazio temporale che consente di vedere lo svolgimento di azioni presenti, passate, future, che tuttavia non si possono cambiare, ricordando che per ottenere modifiche nella trama del libro è sempre necessario l'utilizzo del duplice sistema di scrittura e di lettura rispetto al libro.

⁴²⁵ Farid svolge il ruolo di tramite che consegna il messaggio, fatto di sole immagini, di Dita di Polvere, che inizialmente quest'ultimo aveva pensato di fargli consegnare a sua moglie Roxane.

⁴²⁶ Le ultime parole che Meggie aveva sussurrato erano quelle scritte da Fenoglio sulla morte di Testa di Serpente, alle quali non era sicura di poter attribuire la stessa valenza delle precedenti lette dal supporto. In seguito Meggie aveva letto ad alta voce le parole della canzone improvvisata da Battista su Glandarius. Mentre ora Meggie sussurra le parole delle canzoni delle gesta di Glandarius sempre per proteggere Mo.

Orfeo, che non è creduto neanche citando, su indicazione di Mortola, i libri che Violante si era fatta copiare e miniare da Balbulus, informa Testa di Serpente dei suoi poteri nel far apparire quanto è contenuto nei libri come con gli animali per il Fringuello. Ma Testa di Serpente, che ritiene Orfeo al pari di Fenoglio un mago del suo mondo, è solo affascinato dall'ottenere cambiamenti tramite le parole scritte in un libro. (Non sa che queste modifiche richiedono una scrittura e lettura di Orfeo non più possibile).⁴²⁷ Così Orfeo, per ovviare alla mancanza delle parole del libro di Fenoglio, chiede a Testa di Serpente di potersi recare nella biblioteca del castello di Ombra. (Orfeo non rivela l'intento di verificare la presenza di libri copiati da Glandarius sulle ballate di Fenoglio per utilizzare le parole scritte dall'autore per scrivere e leggere le modifiche nel libro). Ma Orfeo, che sa bene l'efficacia dell'unica copia di *Cuore d'Inchiostro* (ha più parole) rispetto alle ballate (ha meno parole) precisa a Testa di Serpente che per accontentarlo vorrebbe utilizzare un libro rubato da Dita di Polvere, invitandolo ad interrogare Glandarius che ritiene il mandante del furto del libro. Orfeo si fa così accompagnare dal Fringuello alla biblioteca immaginando che scriverà su di lui una fine indecorosa per l'arroganza dimostrata nei suoi confronti, mentre Testa di Serpente si riposa perché provato dall'effetto specchio col libro che si sfascia. In seguito Testa di Serpente si dirige col Fringuello, il Pifferaio, Becco di Fuliggine, Jacopo al castello da Violante per farsi sistemare il libro rilegato da Mo-Glandarius. Nel frattempo Mortola cerca di avvelenare il Principe Nero e si convince a farsi alleati per cercare di ottenere il libro rilegato e per far rivivere suo figlio Capricorno, trovandone uno in Manolesta, un brigante della trama originaria che protegge i bambini nella grotta, che lei pensa di condizionare sussurrandogli da Gazza (in cui si sta immedesimando) che Glandarius venderà i bambini e che il libro rilegato aveva reso Glandarius immortale e ricco, aspettandosi il tradimento di Manolesta, così suggestionato, della fiducia di Glandarius. (Manolesta tradirà Glandarius ma senza riuscire a scrivere il suo nome nel libro né ad avere presunte ricchezze derivate da quest'azione).

⁴²⁷ Orfeo non precisa il meccanismo di scrittura e di lettura, ma solo che lui è capace di cambiare il mondo nel quale si trovano lui e Testa di Serpente tramite le parole, mentre il Fringuello, che ascolta la dichiarazione di Orfeo, non sapendo neanche lui del meccanismo, è solo a conoscenza del fatto che Orfeo può fargli apparire animali esotici, apprendendo solo ora del potere di Orfeo nel cambiare il suo mondo. Né Testa di Serpente né Orfeo sanno dunque di essere personaggi, né di appartenere ad un libro che è stato attraversato in entrata e in uscita da persone e personaggi, nel quale ora vive anche lo stesso autore.

Nel frattempo Mortola vola fra Meggie e Teresa cercando di gettare nel cibo altre bacche avvelenate, mentre Meggie riapre l'unica copia di *Cuore d'Inchiostro* trovando solo una breve descrizione del castello in mezzo ad un lago. Meggie chiede a Farid di mostrargli Mo, ma il fuoco non offre ora alcuna immagine, mentre queste erano apparse nitidamente quando Farid l'aveva evocato per mostrare a Roxane la posizione di Mo. Teresa, sentiti i primi lamenti del Principe Nero, chiede a Maciste di catturare una Gazza (Mortola) che lei si ricordava di aver già visto più volte, mentre Elinor e Meggie domandano a Fenoglio di scrivere per salvare il Principe Nero. Fenoglio dapprima le invita a cercare un fiore come antidoto del quale lui aveva scritto, ma constatando di averne scritto la presenza troppo lontano da dove si trovano, rimaneggia dei fogli con gli iniziali appunti sul finale scrivendo un testo che legge Meggie facendoli comparire. Nel frattempo Roxane salva la vita al Principe Nero trovando i fiori grazie alla ritrovata capacità di Fenoglio di scrivere, mentre Manolesta, convinto di pensare quello che Mortola gli aveva sussurrato, lascia il campo dei girovaghi con altri briganti e il Geco che ha con sé la Gazza, per concretizzare le prospettive di ricchezza del libro rilegato. Teresa, conversando con Battista sulle intenzioni dei briganti ipotizza il furto del libro da parte dei briganti dopo la scrittura di Mo del nome di Testa di Serpente o prima della consegna di Mo del libro. Meggie, volendo conoscere gli appunti che sta scrivendo Fenoglio sul finale si mette a leggerli. Fenoglio si dimostra soddisfatto per aver salvato con le sue parole il Principe Nero ma si domanda se la responsabilità di averlo saluto dipendeva da lui o dalla storia che forse aveva deciso da sé per il suo personaggio.⁴²⁸ Meggie domanda a Fenoglio, per aver letto gli appunti, il perché della presenza del titolo di una canzone su Glandarius, intimandogli di non scrivere perché ogni scrittura su Glandarius ha evidenti ripercussioni su Mo che si crede Glandarius. Ma Fenoglio risponde a Meggie che Mo interpreta volutamente Glandarius, come già le aveva detto, aggiungendo che la sua scrittura non può concretizzarsi perché Meggie non l'ha letta. (Fenoglio non sa che questa lettura da parte di Meggie è già avvenuta tempo prima).

⁴²⁸ In rare occasioni Fenoglio si riferisce alla sua storia come se fosse dotata di vita propria, riferendosi piuttosto ai suoi personaggi che non seguono quanto scritto da lui nella trama originaria del suo libro. La storia non è dunque mai personificata, perché sono solo i personaggi a poter agire nel libro, ma può generare alcuni personaggi come accadrà con Pollicino, un personaggio generato dalla storia che ne prevede la presenza perché indispensabile al proseguo della trama modificata del libro. (Pollicino è una guardia del corpo di Testa di Serpente privata dell'olfatto. È così il solo a poter stare vicino a Testa di Serpente nonostante l'odore delle sue carni in disfacimento). Questo interessante meccanismo della trama che decide i suoi personaggi non è presente negli autori analizzati.

Meggie precisa a Fenoglio di aver letto ogni sera le sue canzoni da quando Mo era entrato ad Ombra, così Fenoglio capisce che Mo sta interpretando Glandarius a causa della lettura di Meggie della scrittura delle sue parole, non quindi per sua libera scelta. Ma Fenoglio, non del tutto convinto dell'esclusivo effetto delle sue parole slegato dal carattere e dalla libera scelta di Mo, non potendo stabilire con certezza se Mo fosse diventato Glandarius per la sua scrittura letta da Meggie o per il suo carattere, si convince della reciproca influenza del carattere di Mo con le sue parole su Glandarius. Nel frattempo, sulla strada per raggiungere il castello, Glandarius, Violante, Dita di Polvere e gli altri percorrono paesaggi desolati perché Fenoglio non aveva scritto dei territori fra Ombra e il castello, mentre i soldati pensano a Glandarius e Dita di Polvere come a due entità non umane perché conoscono quanto dicevano le ballate su di loro,⁴²⁹ e Glandarius pensa a ciò che vede ipotizzandolo preesistente alla scrittura di Fenoglio. (In diverse occasioni si dubita di trovarsi in un libro o di essere fatti di parole, ma in nessuna di queste occasioni è neanche ipotizzata l'esistenza del libro nel libro di Funke). Nel frattempo Teresa, preoccupata per Mo perché non può leggere il foglio scritto da Orfeo per farlo uscire con lei dal libro (bruciato credendo alla morte di Mo) consegna a Fenoglio l'unica copia di *Cuore d'Inchiostro*, che per la prima volta ne entra in possesso trovandosi nel suo libro, assieme a un foglio con cui Teresa spiega a Fenoglio di voler restituire il libro al suo autore nella speranza di aiutarlo così a scriverne il finale. (Tuttavia l'autore per scrivere modifiche alla trama non ha bisogno del suo libro e delle parole come il lettore, ma di usare, ovviamente ispirato, il suo stesso stile). Teresa chiede inoltre a Fenoglio nello scritto che accompagna il libro di poter ottenere uno scritto di protezione per la sua incolumità, perché deve agire per evitare la morte di Glandarius scritta nelle ballate del Pifferaio nell'attesa della ritrovata ispirazione di Fenoglio.⁴³⁰ Così Teresa lascia il libro a Fenoglio e cerca di allontanarsi dal campo, ma è sorpresa da Maciste che cerca inutilmente di dissuaderla, ma infine decide di portarla al castello.

⁴²⁹ I soldati sanno di Dita di Polvere e di Glandarius dalle sole ballate su Glandarius, perché Dita di Polvere non ne aveva. Sanno dunque che Dita di Polvere ha ucciso Basta col fuoco mentre sanno che Glandarius era andato a parlare con la Morte riportando in vita Dita di Polvere, ignorando dunque la responsabilità di Farid nella morte di Basta, la scrittura di Orfeo, il patto della Morte con Mo-Glandarius.

⁴³⁰ Teresa non può sapere che le ballate scritte dal Pifferaio non possono avere lo stesso seguito delle ballate su Glandarius per il fatto che Meggie non ne aveva letta neanche una. Tuttavia il Pifferaio scrive e legge le sue ballate nel tentativo di concretizzare quanto aveva scritto sul suo trionfo contro Glandarius.

Nel frattempo Glandarius arriva con gli altri al castello accorgendosi della presenza su tutte le finestre di immagini di prati con animali fantastici su sfondo di un cielo azzurro collocate dal nonno di Violante per impedire che sua madre e le sue due sorelle vedessero ciò che le circondava, che invero non era ben descritto nel libro da Fenoglio. Dita di Polvere, arrivato con Mo nell'unica stanza in cui è presente una finestra priva di finte immagini racconta una storia sul suo utilizzo: per un'ora al giorno Violante e le sue sorelle guardavano da qui il paesaggio mentre un cantastorie raccontava loro delle epidemie per far sì che non sentissero il desiderio di lasciare la sicurezza del castello. Dita di Polvere utilizza il fuoco per mostrare lo svolgimento di quest'azione nel passato (Farid l'aveva usato per mostrare azioni nel presente) e compaiono tre indefinite figure femminili di fuoco alla finestra che mimano quanto aveva raccontato Dita di Polvere.⁴³¹ Violante, dopo aver osservato la scena con Brianna, accompagna Glandarius nella stanza che funge da biblioteca in cui trovano i libri ammuffiti per l'umidità del lago. (Violante che non è mai stata al castello lo conosce per aver letto in gioventù delle descrizioni e per le miniature di Balbulus). Dita di Polvere segue Violante in biblioteca ed utilizza il fuoco mostrando Balbulus diretto al castello. (A Balbulus manca una mano fatta tagliare da Testa di Serpente perché sorpreso a copiare le ballate su Glandarius). Nel frattempo Testa di Serpente, Orfeo, il Pifferario, Jacopo e un piccolo esercito proseguono da Ombra in direzione del castello della madre di Violante accompagnati anche da Pollicino (personaggio privo di olfatto generato dalla storia), che era diventato la guardia del corpo di Testa di Serpente da quando le sue carni esalavano un odore insopportabile per chiunque altro. (Fenoglio non aveva scritto di lui nel libro, essendo Pollicino il primo personaggio nato dalla storia a seguito delle modifiche alla storia).

⁴³¹ Il racconto di Dita di Polvere che è mimato da tre fiamme ricorda il primo esempio nella letteratura greca di teatro nel racconto con Dafni e Cloe che mimano il racconto di Lamone di Pan e Siringa, che si riporta data la sua limitata conoscenza come matrice di quanti imitano nei gesti un racconto di parole: «Con questa danza Driante fu il terzo dei vecchi che si fecero onore. Sfidò amabilmente Cloe e Dafni, e questi non si misero a pregare: si alzarono e – novità assoluta – si misero a danzare il racconto di Lamone. Dafni mimava Pan, Cloe Siringa: l'uno supplicava Siringa, cercava di sedurla con le sue parole; l'altro non lo filava proprio, e rideva. L'uno la inseguiva, correva sulla punta dei piedi imitando gli zoccoli di un capro; l'altra faceva parte di colei che è stanca di correre mentre fugge. Poi Cloe corse a nascondersi nel bosco, come in una palude. Dafni allora prese la grande zampogna di Fileta e intonò il lamento dell'innamorato, esprimendo sentimenti d'amore come per persuadere l'amata e facendo squillare dei richiami come per cercarla. Fileta rimase strabiliato e si alzò d'impeto per baciare Dafni, e baciato gli regalò la zampogna formulando l'augurio che anche Dafni potesse un giorno lasciarla a un successore che avesse il suo stesso talento». In Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, a c. di Raffaele di Virgilio, Milano, Mondadori, 1991, p. 127. Longo Sofista, con Dafni e Cloe, affida l'azione mimata a due personaggi, mentre Funke, con Dita di Polvere, la affida a dalle immagini di fuoco. Entrambe le azioni, comunque, condividono l'esecuzione di un'azione mimata al presente che riproduce un racconto di azioni passate.

Nel mentre Orfeo pensando a quando aveva trovato un libro sulle ballate di Glandarius nella biblioteca in cui lavorava Balbulus – che era risultato di nessun aiuto perché non scritto da Fenoglio – scopre di avere un libro di fiabe scritto da Fenoglio fra i libri che si era portato nel viaggio, che Jacopo, il figlio di Violante, gli ruba dalle mani per dispetto. Jacopo consente ad Orfeo di tenere il libro di fiabe di Fenoglio per un giorno soltanto, costringendolo a trovare rapidamente tra fate e unicorni le parole per scrivere l'uscita dal libro di qualcosa di macabro per deliziare Testa di Serpente. Ma proprio nel momento in cui Orfeo ha iniziato a leggere di un luogo oscuro è interrotto dal suo folletto – al quale spiega di non leggere il libro che gli avevano rubato (*Cuore d'Inchiostro*) ma uno dello stesso autore – riprendendo in seguito la lettura di un'ombra chiamata Incubo, per essere nuovamente interrotto – dopo avergli chiesto carta e penna per scriverne l'uscita – da Mortola che rivolge a Orfeo alcune domande. Mortola chiede della reazione di Testa di Serpente alla scoperta dell'accordo tra Mo e Violante, e Orfeo le risponde che lui se n'è convinto. (Ma così non è). Mortola chiede il destinatario e il contenuto del foglio che Orfeo stava scrivendo e lui le risponde di scrivere una storia per Jacopo. (Invece è una storia per far uscire l'Ombra). Mortola chiede infine dov'è il libro rilegato e Orfeo le dice che si trova ad Ombra. (Sa che il libro è in viaggio con Testa di Serpente). Orfeo, dopo averle mentito in ogni risposta, rivolge una serie di domande a Mortola alle quali lei invece risponde sinceramente. Orfeo chiede a Mortola le sue novità e Mortola gli dice di aver ucciso il Principe Nero. (Non sa della scrittura di Fenoglio per guarirlo). Orfeo domanda la posizione dei bambini, di Teresa e di Meggie, e Mortola la descrive in una grotta. (I bambini erano ancora nella grotta ma Teresa era diretta ad Ombra dopo aver consegnato *Cuore d'Inchiostro* a Fenoglio). Precisa inoltre Mortola a Orfeo l'imminente imboscata progettata dai briganti per Testa di Serpente, specificando di aver convinto lei i briganti a compiere quest'azione, come precisa la volontà di scrivere le tre parole per uccidere Testa di Serpente e ottenere per questo la gratitudine dalla Morte nel certo ritorno in vita di suo figlio Capricorno. Mortola, dopo aver riferito tutto ciò, chiede a Orfeo di non informare Testa di Serpente. (Orfeo non capisce che Mortola gli confida queste informazioni perché si sta immedesimando nella Gazza perdendo la lucidità nel distinguere amici da nemici). Ma Orfeo, ignorando la richiesta di Mortola, si reca da Testa di Serpente per informarlo, proseguendo in parallelo la scrittura per far uscire dal libro di fiabe l'Ombra Incubo.

Nel frattempo Elinor chiede a Fenoglio di scrivere per far apparire della selvaggina per sfamare i bambini, per migliorare il tempo contro il freddo, per aggiungere alla trama un duello che Elinor immagina fra il Pifferaio e Glandrius prima della scrittura delle tre parole nel libro rilegato per uccidere Testa di Serpente. Fenoglio, che ritiene banale l'ultimo suggerimento, spiega ad Elinor di non poter scrivere un finale troppo semplice, ma di dover scrivere complicazioni che devono rendere più difficile, ma accettato dalla storia, il finale del libro nel trionfo di Mo-Glandarius su Testa di Serpente. Così Elinor suggerisce a Fenoglio di scrivere un impedimento nel percorso di Testa di Serpente al castello nella rottura di una ruota del suo carro per guadagnare tempo consentendo a Teresa di raggiungere e avvisare Glandarius dei briganti che lo stanno raggiungendo. (Teresa non sa che i briganti stanno per fare un'imboscata al carro di Testa di Serpente, che si rivelerà vana perché Orfeo lo ha avvisato in tempo). Fenoglio accetta di scrivere della ruota, ma è interrotto dall'arrivo di Battista che lo informa di aver saputo da Doria dell'arrivo del Fringuello. Così Fenoglio, non riuscendo subito a scrivere la modifica della ruota del carro (Orfeo la vanificherà facendo subito apparire una ruota nuova) spiega ai bambini che lo vedevano con un libro in mano (*Cuore d'Inchiostro*) che in questo sono contenute delle storie, senza spiegare che le loro storie sono in un libro. Nel frattempo Mortola, che aveva raggiunto Manolesta nella sua forma umana per parlargli ancora delle ricchezze che gli assicurerà il libro rilegato, è quasi uccisa da Manolesta e dai briganti che sono intenzionati a costringere Glandarius a scrivere tutti i loro nomi nel libro, immaginando le canzoni che saranno scritte sulle loro gesta. Ma devono ricredersi perché l'imboscata fallisce, Manolesta è ucciso e gli altri briganti sono catturati. Mortola, trasformata in Gazza, vede comparire Orfeo non ricordando di averlo avvisato proprio lei dell'imboscata e vede anche un'Ombra uccidere Manolesta, non sapendo che Orfeo aveva fatto uscire quest'Ombra da un libro di fiabe di Fenoglio. Così Mortola cerca di fuggire spiccando il volo come Gazza ma è colpita da un brigante con una freccia su incarico di Orfeo e si ritrasforma in Mortola precipitando esanime. Nel frattempo Teresa e Maciste, ancora diretti al castello da Glandarius, trovano i corpi di Manolesta e di Mortola rendendosi definitivamente conto della correlazione tra la Gazza e Mortola. (Alcune penne restano attaccate al corpo). Teresa prende da Mortola un sacchetto in cui sono contenute le bacche che utilizzava per trasformarsi in Gazza, che Teresa utilizzerà per trasformarsi invece in una rondine.

Nel frattempo Meggie, Elinor, il Principe Nero, Fenoglio, Farid, Doria, lasciano la grotta con i bambini cercando un altro nascondiglio che trovano su un albero maestoso scritto da Fenoglio nella trama originaria. (Fenoglio aveva scritto che qui vivevano i bambini con le loro famiglie per evitare di essere rapiti dai giganti, che prima del Pifferaio, secondo le leggende scritte da Fenoglio, volevano rapire tutti i bambini). Meggie canta ad un bambino, per tranquillizzarlo, delle ballate su Glandarius e i sei salgono sull'albero. Fenoglio guardando Doria dice a Meggie di essere sicuro di aver scritto prima di entrare nel libro una storia su di lui, in cui Doria da grande inventerà macchine per volare, misurare il tempo, stampare libri per un famoso rilegatore, aiutato da una moglie che viene da molto lontano, non riuscendo a spiegarsi la sua presenza da piccolo nel libro perché non ne aveva scritto nella trama originaria.⁴³² Meggie è affascinata dalla storia che le racconta di aver scritto Fenoglio su Doria da grande, fantasticando sull'assenza del nome della moglie di Doria, ma non capisce che sarà lei sua moglie perché ancora non è innamorata di lui.⁴³³ Nel frattempo Glandarius al castello domanda a Dita di Polvere di evocare il fuoco per mostrargli Teresa, e Dita di Polvere, dopo aver accontentato Mo, gli chiede di raccontargli di Roxane, così Mo cita un passo del libro – imparato tutto a memoria cercando di far uscire Teresa dal libro – in cui Fenoglio aveva descritto la bellezza di Roxane. Nel frattempo Testa di Serpente arriva al castello perché la lettura di Meggie della scrittura di Fenoglio sulla rottura della ruota del carro non produce nessun rallentamento a causa del pronto intervento di Orfeo nello scriverne e nel leggerne la sostituzione. (Inoltre fallisce anche l'imboscata dei briganti che ha come epilogo la morte di Maciste e di Mortola-Gazza).

⁴³² Il finale del libro *Cuore d'Inchiostro*, che né Fenoglio, né Meggie sanno essere tale, non dovrebbe richiedere alcuno scritto da parte di Fenoglio se questi si fosse reso conto che il ruolo del rilegatore e della sposa saranno interpretati nella sua storia da Mo e Meggie. Così Fenoglio continua a ritenere necessario scrivere un finale per la sua storia, che invero coinciderà esattamente con quanto aveva scritto nel suo racconto prima di entrare nel libro che nulla, in origine, aveva a che fare col suo libro all'interno del quale ora si trova. La storia scritta da Fenoglio, fuori dal libro, prima della consapevolezza del meccanismo di scrittura e lettura, giustifica inoltre la presenza, nel libro, di Mo e Meggie dal momento in cui Mo avrà abbandonato la sua immedesimazione con Glandarius, che invero si era resa necessaria per giustificare la presenza di Mo nel libro. Glandarius tornerà così ad essere il rilegatore Mo nel racconto che Fenoglio aveva già scritto sul famoso rilegatore (Mo) per il quale lavorerà Doria, che prenderà moglie (Meggie).

⁴³³ L'indeterminatezza del nome aveva consentito a Meggie e Farid di entrare nel libro perché entrambi non erano presenti nella trama originaria di Fenoglio: Meggie aveva aggiunto alle parole usate da Orfeo per far entrare nel libro Dita di Polvere il riferimento ad una generica ragazza accanto a quello per Farid.

Fenoglio, invece, sull'albero, non rispettando la richiesta di Meggie di non scrivere più su suo padre, vuole iniziare l'ultima e secondo lui migliore ballata su Glandarius, perché convinto dall'immagine mostrata da Farid col fuoco su Dita di Polvere e Mo nel quieto riposo come prova del corretto funzionamento della sua scrittura della rottura del carro. Così Fenoglio inizia a scrivere una storia in cui Testa di Serpente consegna il libro rilegato a Glandarius per farlo sistemare,⁴³⁴ ma si interrompe perché Elinor lo avvisa dell'arrivo dell'esercito del Fringuello che ha scoperto il nascondiglio sull'albero: Fenoglio mette da parte i fogli che stava scrivendo su Glandarius per iniziare a scrivere il più veloce possibile una storia per affrontare l'imminente pericolo del Fringuello. (Scriverà di un gigante in loro aiuto). Nel frattempo Testa di Serpente, il Pifferaio, Orfeo, arrivano con l'esercito al castello, sorprendendo Violante, Dita di Polvere, Glandarius che si aspettavano di avere più tempo per farsi consegnare il libro e scrivere le tre parole. Orfeo, rivedendo Dita di Polvere, ordina all'Ombra Incubo di ucciderlo. Nel frattempo Teresa e Maciste, giunti in prossimità del castello e accortesi che Testa di Serpente era arrivato prima di loro, sono raggiunti da Tullio, un assistente di Violante, che li informa della morte di Dita di Polvere (che non avviene) e della cattura di Glandarius, convincendo Teresa a trasformarsi in una rondine mettendo le bacche prese a Mortola sotto la lingua. (Teresa sa del pericolo di immedesimarsi scritto da Fenoglio). Nel frattempo Meggie legge lo scritto che Fenoglio aveva concluso velocemente per contrastare il Fringuello, facendo apparire un gigante che lo fa fuggire col suo esercito. (Fenoglio scrive questo gigante specificandone il disinteresse al rapimento dei bambini com'era consuetudine fra gli altri giganti che lui aveva scritto nella trama originaria). Meggie, constatato il successo della lettura, dimenticandosi di aver chiesto a Fenoglio di non scrivere più nulla su Mo, gli domanda l'esistenza di una nuova scrittura su Mo. E Fenoglio risponde a Meggie che deve finire di scrivere, ma che appena finito le darà il testo da leggere soltanto dopo l'arrivo di Testa di Serpente al castello, per far ancora coincidere la lettura della scrittura dell'autore con le azioni scritte dei personaggi.⁴³⁵

⁴³⁴ Fenoglio inizia a scrivere una modifica alla trama che riflette quanto Glandarius e Violante si erano accordati di fare, ossia la morte di Testa di Serpente tramite la scrittura delle tre parole nel libro rilegato.

⁴³⁵ Fenoglio non sa che Testa di Serpente è già arrivato al castello e che Violante, Glandarius, Dita di polvere – che tutti credono, quest'ultimo, morto un'altra volta – sono stati sorpresi dal Pifferaio e da Orfeo, non potendo così Violante farsi subito consegnare il libro da affidare a Glandarius per scrivere le tre parole. Questa scrittura, comunque, stando a quello che aveva detto Fenoglio ad Elinor, esprime un finale troppo semplice che la storia non può accettare. Così, l'irruzione del Pifferaio e di Orfeo produce quell'effetto di necessaria complicazione alla storia che porterà comunque al finale sperato (scrittura delle tre parole nel libro) con le parole che tuttavia non sono ancora scritte da Fenoglio e lette da Meggie.

Ma Fenoglio, intento a scrivere il finale del libro, non aveva riflettuto sul fatto della presenza del Principe Nero – da poco guarito grazie alla sua scrittura e alla lettura di Meggie – ai piedi del grande albero, mentre lui e gli altri erano al di sopra, né aveva modificato l'indole del gigante di catturare come trofeo le persone che incontrava. Così il gigante cattura il Principe Nero e Fenoglio (al volo mentre precipita dall'albero) impedendogli di scrivere la storia per Glandarius e Violante.⁴³⁶ Nel frattempo Orfeo, il Pifferaio, Violante, Glandarius si trasferiscono nella stanza in cui Dita di Polvere aveva evocato il fuoco, dove vedono Testa di Serpente nascosto nella penombra per non mostrar loro il corpo in pieno disfacimento al pari delle condizioni del libro rilegato. Testa di Serpente non chiede a Mo-Glandarius di sistemargli il libro, ma lo sorprende chiedendogli di realizzargliene uno nuovo e di scrivere in quello vecchio il suo nome per provare i suoi stessi tormenti. Glandarius risponde a Testa di Serpente di non poter rilegare un altro libro per non contrariare la Morte, mentre Violante rassicura Testa di Serpente che Glandarius invece realizzerà di certo questo nuovo libro in breve tempo. (Violante ritiene di poter scrivere le tre parole per ucciderlo indipendentemente dal fatto di scriverle nel libro vecchio o nel libro nuovo). Orfeo, che ascolta tutto il dialogo, vorrebbe rendersi utile scrivendo e leggendo, ma non può far nulla col libro di fiabe di Fenoglio che ha solo parole su fate e unicorni e sull'Ombra che non può farlo guarire. Così Orfeo chiede a Testa di Serpente di domandare a Glandarius di farsi dire dove può trovare il libro che gli ha rubato Dita di Polvere, ma Testa di Serpente risponde a Orfeo di non essere per nulla interessato al “suo” libro, ma soltanto al nuovo libro rilegato. Testa di Serpente fa allontanare Violante che raggiunge in una stanza Jacopo e Brianna e incarica una guardia di picchiare Glandarius, che si ferma per l'arrivo delle dame bianche che proteggono Glandarius. Nel frattempo Violante, che non sa dell'arrivo delle dame, riceve la visita di Orfeo che la rassicura sulle condizioni di Mo e le chiede di poter avere i libri che lei si era portata in viaggio da Ombra nella speranza di trovarne uno con ballate di Fenoglio copiate da Balbulus. Violante non fa tempo a rispondere che Jacopo domanda a Orfeo il libro di favole di Fenoglio e Orfeo gli risponde, fingendo bene, che è intenzionato a ridarglielo, se ha pazienza di aspettare, con ulteriori interessi.

⁴³⁶ Fenoglio non è a conoscenza del fatto che al pari del suo contrattempo – il rapimento da parte del gigante – anche Glandarius e Violante ne hanno avuto uno – l'irruzione del Pifferaio e di Orfeo – che diluiva per entrambi il tempo, dandone a Fenoglio per far coincidere scrittura e azione dei personaggi.

Così Jacopo svela a Orfeo che Violante nasconde due libri su Glandarius copiati da Balbulus e li prende per darli a Orfeo, che non avendo intenzione di pagare Jacopo lo minaccia di chiamare l'Ombra Incubo per terrorizzarlo. (Orfeo non ne specifica l'uscita dal libro "prestato" di favole di Fenoglio). Orfeo lascia la stanza prendendo i libri delle ballate di Glandarius mentre Brianna precisa a Violante che Dita di Polvere aveva preso un libro a Orfeo (*Cuore d'Inchiostro*) che prima Orfeo utilizzava per creare sventure. (Brianna e Violante non sanno dell'esistenza del libro, né dei meccanismi di modifica). Nel frattempo Teresa si trasforma in rondine⁴³⁷ e vola in cerca di Glandarius e Teresa. In prossimità del castello vede il corpo senza vita di Dita di Polvere e vede Jacopo intento a guardarlo come aspettandosi di rivederlo in vita, vedendo inoltre l'arrivo del Pifferaio che chiama Jacopo per Testa di Serpente. Sente il Pifferaio convincere Jacopo a farsi seguire da Testa di Serpente dietro minaccia di far arrivare l'Ombra Incubo. Teresa, anziché seguire subito il Pifferaio e Jacopo da Testa di Serpente, vola sul corpo di Dita di Polvere per salutarlo un'ultima volta, ma questi le parla risvegliandosi da quello che le spiega essere solo un trucco imparato dalla Morte: il corpo rimane in un punto mentre l'anima gira invisibile per un po' di tempo, al pari dell'invisibilità ottenuta con la cenere nel sistema scritto da Fenoglio nella trama originaria. Teresa si ritrasforma spiegandogli che Orfeo è riuscito a scrivere e leggere per far uscire l'Ombra Incubo.⁴³⁸ Teresa rimette le bacche sottratte a Mortola ritrasformandosi in rondine e vola per raggiungere Glandarius, mentre Dita di Polvere lascia lì il corpo e la segue invisibile.

⁴³⁷ La trasformazione in un volatile piuttosto di un altro riflette l'indole del personaggio che si trasforma in ciò che gli è più affine (gazza ladra Mortola, rondine "porta primavera" Teresa) seguendo lo stesso ragionamento che Fenoglio aveva fatto a Meggie nello spiegarle che l'immedesimazione di Mo in Glandarius era stata possibile solo perché entrambi (persona e personaggio) avevano un carattere buono. La casualità nella trasformazione risulta l'unica all'interno del libro che non segue una scrittura e una lettura essendo un'azione compiuta spontaneamente dai personaggi perché Fenoglio ha scritto nella trama originaria l'esistenza di queste bacche ma non il loro utilizzo. La trasformazione di Mortola posizionando alcune bacche sotto la lingua, che la trasforma in una gazza ladra, specchio della sua indole, le provoca nell'ingestione delle bacche una progressiva immedesimazione con Mortola che è sempre più orientata a pensare e agire come una gazza. Questa modalità, dunque, è scelta dai personaggi ma è prevista nella trama originaria (una trasformazione che porta ad una immedesimazione), mentre nella scrittura e nella lettura di Fenoglio nel libro che ha portato Mo a credersi Glandarius, l'immedesimazione che si presenta parimenti come esito finale comporta solo la modifica nel comportamento: Mortola si trasforma e si immedesima in gazza mentre Mo non si trasforma ma si immedesima in Glandarius.

⁴³⁸ Teresa e Dita di Polvere non sanno che l'Ombra è uscita da un libro di fiabe di Fenoglio, come non sanno che Orfeo dispone di due libri delle ballate di Glandarius scritte da Fenoglio e copiate da Balbulus coi quali sta progettando di scrivere e di leggere una vendetta contro tutti come finale del libro.

Nel frattempo Orfeo fa visita a Glandarius dall'alto di un pozzo in cui il Pifferaio l'aveva fatto rinchiodare perché si rifiutava di realizzare il libro per Testa di Serpente, per dirgli di aver trovato tre libri di Fenoglio (uno di fiabe e due di ballate su di lui) e di aver deciso di non ucciderlo ma di scrivere e di leggere per farlo impazzire di ansia e di apprensione per la sua vita e per quella di Meggie e Teresa. Così mentre Glandarius cerca di convincersi che le immagini nella sua mente erano scritte solo da Orfeo,⁴³⁹ questi gli dice che scriverà per far sparire la sua follia solo dopo aver ottenuto il libro. Orfeo lascia solo Glandarius senza dirgli che aveva inoltre scritto e letto che Glandarius rilegherà il libro nuovo (come scritto da Fenoglio) ma che Testa di Serpente scriverà il suo nome nel libro vecchio uccidendolo. Così, mentre Glandarius cerca di resistere alla scrittura di Orfeo arriva al pozzo Teresa trasformata in rondine, che cerca di convincerlo a fuggire con una corda che gli lancia Dita di Polvere. Ma Glandarius li crede entrambi fantasmi scritti da Orfeo per farlo impazzire. (Glandarius sente parlare una rondine non sapendo della trasformazione di Teresa e Orfeo che sapeva morto questa volta davvero). Nel frattempo il Gigante appoggia a terra il Principe Nero perché lo crede morto (era svenuto) e Fenoglio che vista la scena si finge morto, proseguendo il viaggio da solo. Fenoglio si muove nella foresta timoroso di incontrare gli animali feroci dei quali aveva scritto ed è raggiunto e salvato da Battista, che lo informa di aver trovato vivo il Principe Nero, rincuorando Fenoglio che si era dispiaciuto pensando alla morte del personaggio per il quale aveva anche scritto salvandolo dall'avvelenamento di Mortola. Nel frattempo Testa di Serpente, scoperta la fuga di Glandarius, fa chiamare Orfeo che lo rassicura sul suo ritorno, ma non gli precisa di aver scritto per farlo impazzire. (Testa di Serpente si convince, per aver intuito l'eccessiva astuzia di Orfeo, che lo deve uccidere dopo aver avuto il nuovo libro rilegato). Nel frattempo Dita di Polvere, nascosto con Teresa e Glandarius nel castello, convince Glandarius che prenderà da invisibile il libro rilegato. Dita di Polvere prova a far capire a Glandarius che Orfeo aveva scritto le parole per farlo impazzire ma che solo lui, col suo comportamento, le stava facendo avverare nella sua mente. (Come Fenoglio giustificava la scelta di Mo di interpretare Glandarius). Così Dita di Polvere, per convincere Glandarius della finta follia scritta per lui da Orfeo, fa assumere al fuoco la forma delle parole che Orfeo aveva scritto e letto. Nel frattempo Testa di Serpente contrasta il disfacimento del suo corpo facendo bagni continui di sangue di fata che Orfeo scrive e legge più volte per lui.

⁴³⁹ Per la prima volta un personaggio del libro (Glandarius) cerca di vanificare l'effetto delle modifiche avendo consapevolezza che quanto gli sta accadendo derivi dal meccanismo di scrittura e di lettura.

Durante una scrittura di queste scritture e letture di Orfeo, Dita di Polvere sopraggiunge da invisibile nella sua stanza e si accende come una torcia perché vede Brianna incarcerata affianco all'Ombra Incubo. Orfeo convince così Dita di Polvere a portarlo subito da Glandarius dietro minaccia della morte di Brianna. Nel frattempo Glandarius, cercando Teresa trasformata in rondine, arriva nella sala adibita a biblioteca dove incontra Balbulus, che lo informa di aver trovato dei libri ancora leggibili. Arriva anche Dita di Polvere che evoca il fuoco mostrando Brianna in prigione, mentre Glandarius capisce di dover rilegare il libro per salvarle la vita soltanto guardando Dita di Polvere per il meccanismo che gli consentiva di sapere l'uno le sensazioni e i pensieri dell'altro. Nel frattempo Roxane sull'albero canta una ballata su Glandarius mentre arrivano Fenoglio, il Principe Nero, Farid, Battista intercettati dall'esercito del Fringuello messo subito in fuga dal ritorno del gigante⁴⁴⁰ che uccide Becco di Fuliggine, il personaggio che aveva accolto Dita di Polvere appena rientrato nel libro. Nel frattempo Teresa si ritrasforma in rondine cercando il libro rilegato nella stanza in cui ascolta Testa di Serpente domandare a Jacopo informazioni sul coinvolgimento di sua madre Violante nella fuga di Glandarius e vede arrivare Orfeo che dice di aver convinto Dita di Polvere a consegnargli Glandarius, seguito dall'arrivo del Pifferaio che informa della cattura. Teresa, che non giustifica il tradimento di Dita di Polvere ascolta Orfeo chiedere ancora a Testa di Serpente del libro. (Teresa non sa della minaccia dell'Ombra per Brianna). Teresa, rimasta sola nella sala (dopo che gli altri la lasciano per raggiungere Glandarius) cerca il libro rilegato aiutata anche da Dita di Polvere, al quale spiega che le parole di Orfeo non provocheranno più nulla a Glandarius perché questi aveva abbandonato quel ruolo per tornare solo al ruolo di rilegatore di libri.⁴⁴¹ Nel frattempo sull'albero Meggie cura Doria ferito negli scontri e gli racconta delle macchine del suo mondo, senza sapere che da grande sarà lui a progettarle e senza sapere che questo suo primo racconto nel libro a Doria da piccolo è stato scritto fuori dal libro da Fenoglio nella storia dell'incontro tra Doria da grande e una donna non nominata che ora diventa Meggie.

⁴⁴⁰ Il gigante torna a difendere l'albero nel quale erano nascosti i bambini perché Fenoglio l'aveva scritto a loro difesa, mentre il rapimento suo e del Principe Nero era avvenuto per l'indole del gigante seguendo questo lo stesso meccanismo del personaggio che compie le azioni che riflettono il suo carattere.

⁴⁴¹ L'abbandono del ruolo di Glandarius consente a Mo di riappropriarsi di quello di rilegatore che aveva fuori dal libro di Fenoglio e di vanificare appieno lo scritto sulla pazzia di Orfeo perché questo era rivolto espressamente al personaggio Glandarius. Comunque Mo continuerà a far credere a tutti di essere ancora Glandarius quando rilegherà il libro nuovo per Testa di Serpente.

Fenoglio, sempre intento a scrivere il finale alla sua storia, chiede a Farid di evocare il fuoco per fargli vedere le condizioni di Glandarius, ma Farid propone a Meggie di vedere queste immagini. Meggie è così convinta da Fenoglio a seguire Farid – del quale non è più innamorata perché ora prova sentimenti per Doria come scritto nella storia – perché Fenoglio rassicura Meggie che la storia di Doria era solo iniziata. Farid, alla presenza di Meggie ma anche di Fenoglio, il Principe Nero, Battista, evoca il fuoco che mostra dapprima l'immagine di Brianna in una gabbia accanto all'Ombra Incubo e Dita di Polvere, seguita da una seconda immagine in cui Mo rilega il libro nuovo accanto al Pifferaio e Testa di Serpente. Da questa immagine si propagano nell'aria parole scritte col fuoco sulla morte di Glandarius,⁴⁴² che Farid intuisce legate alla scrittura di Orfeo. (Queste parole sono probabilmente parte dell'ultimo testo scritto da Orfeo utilizzando le parole di Fenoglio estratte dai due libri delle ballate su Glandarius copiate da Balbulus). Nel frattempo Mo inizia a rilegare il libro nuovo alla presenza del Pifferaio e di Orfeo e cerca di ingraziarsi il Pifferaio (riconosce solo a lui il merito della cattura di Glandarius) infastidendo così Orfeo che dice a Glandarius – non sapendo di parlare con Mo – che scriverà altre parole per farlo soffrire, che Mo gli dice pure di scrivere, perché sa che nessun'altra scrittura e lettura esclusiva su Glandarius potrà interessare ancora Mo. Nel frattempo Jacopo, terminata la conversazione con Testa di Serpente torna in stanza da sua madre e la informa sulle condizioni di Glandarius intento a rilegare il libro. In stanza entrano anche alcuni soldati di Testa di Serpente che trattando entrambi con superficialità, convincono Jacopo, per farsi riconoscere il rispetto che pensa di meritare, a sostituire il libro di Testa di Serpente con un libro in simile disfacimento, che prende dalla sala adibita a biblioteca, raggiungendo infine Testa di Serpente per la sostituzione. Nel frattempo Teresa e Dita di Polvere, dopo aver cercato ovunque il libro rilegato – già sostituito da Jacopo – si preoccupano di salvare Brianna, che, invece, è salvata da Dita di Polvere, che riconosce Basta nelle fattezze dell'Ombra. (Fenoglio nella trama originale aveva scritto la presenza di questo particolare tipo di ombre costituite da personaggi colmi di cattiveria che le dame si rifiutano di accompagnare a morire).

⁴⁴² Dita di Polvere usa il fuoco per mostrare nella sua interezza a Teresa il testo scritto da Orfeo sulla follia di Glandarius, all'interno del quale tuttavia non ci sono le parole che ora appaiono scritte nel fuoco. Queste parole devono con buona probabilità intendersi parte del testo che Orfeo sta pensando di scrivere sulla morte di Gladnarius, ma che non riuscirà a scrivere.

Nel frattempo sull'albero Roxane cura il Principe Nero che vuole raggiungere il castello per aiutare Glandarius, ma si presenta all'improvviso una dama bianca che prende i fogli sui quali Meggie sta cercando di scrivere un finale in seguito al rapimento di Fenoglio da parte del gigante e inizia lei a scrivere – con un'azione mai accaduta –⁴⁴³ una canzone su Glandarius, che Meggie osserva ma non legge. (Meggie capisce che questa canzone interessa esattamente la scrittura del finale che Fenoglio aveva scritto). Nel frattempo Mo prosegue a rilegare il libro nuovo alla presenza del Pifferaio ed è raggiunto da Teresa trasformata in rondine, che gli fa capire di non aver trovato il libro rilegato assieme a Dita di Polvere. Mo pensa così di non avere alternative alla morte, ma all'improvviso arriva Jacopo che consegna a Mo proprio il libro rilegato. Così Mo, finalmente, scrive di nascosto dal Pifferaio le tre parole che decretano la morte di Testa di Serpente come Fenoglio aveva scritto nel libro. (Questa morte è raggiunta tramite complicazioni che consentono alla storia stessa di accettare le modifiche della storia). Nel frattempo le dame bianche arrivano da Testa di Serpente che muore puntando contro di loro il nuovo libro rilegato e arrivano anche da Mo per ringraziarlo. Il Pifferaio appreso della morte di Testa di Serpente chiede a Glandarius di fare il libro per lui, ma Glandarius chiaramente si rifiuta. Teresa, trasformata in rondine, è colpita dal Pifferaio che è a sua volta colpito da Mo che lo uccide interpretando per l'ultima volta il ruolo di Glandarius scritto da Fenoglio. Nel frattempo Orfeo scrive per far soffrire Glandarius e incarica il suo folletto di controllare l'effetto della sua lettura. (Ogni scrittura per Glandarius non interessa Mo che non interpreta più il ruolo, ma finge di interpretarlo). Il folletto raggiunge la stanza di Testa di Serpente e lo trova morto, vedendo Pollicino che indossa i simboli del potere e si accorge del combattimento tra Mo e il Pifferaio. Così torna a riferire a Orfeo che si rende conto di non avere più alcuna possibilità di scrivere e di leggere e cosparge d'inchiostro le ultime parole lette.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Non era mai successo che un personaggio interno alla storia di Fenoglio (dama) scrivesse la modifica della trama del libro (possibile solo per autore e lettore) né che questa modifica producesse gli effetti scritti nonostante la mancata lettura. Per tale motivo, che porterebbe ad un'evidente mancanza di rispetto dei meccanismi del libro, si può ipotizzare la scrittura della dama e la lettura silenziosa di Meggie che non legge il finale per due ragioni: la prima è che la storia deve finire, aveva espresso Fenoglio, per come vuole la storia stessa, la seconda è che la lettura del finale da parte di Meggie causerebbe l'eliminazione di quell'effetto di suspense che è tipica della fine di un romanzo.

⁴⁴⁴ Fenoglio non aveva scritto la rivendicazione del potere di Pollicino alla morte di Testa di Serpente, essendo questa una conseguenza della storia che lui non poteva prevedere ma che era stata generata dalla storia stessa che aveva creato il personaggio di Pollicino. Dunque la storia decide questo epilogo.

Il folletto riferisce inoltre ad Orfeo del combattimento in atto fra Glandarius e il Pifferaio – che, invece, si era già concluso nella morte del Pifferaio – e della morte dell’Ombra Basta causata da Dita di Polvere. (Dita di Polvere non muore come aveva scritto Fenoglio per colpa di Basta, ma riesce infine ad uccidere Basta). Orfeo, non sapendo più che fare, prende i libri di Fenoglio (un libro di favole e due libri di ballate) e dell’argento – dissotterrato da Farid – e lascia il castello cercando di tornare alla città di Ombra per scrivere di un’altra Ombra nella speranza di poter leggere e scrivere ancora nel libro, ma di lui si perdono le tracce. (Orfeo si perderà nel percorso per Ombra, non riuscendo così a scrivere e a leggere più nulla). Nel frattempo Mo, Teresa, Dita di Polvere, Violante, Jacopo, lasciano il castello. Mo continua ad avvertire il ruolo di Glandarius come parte del suo carattere e Teresa di notte si trasforma in rondine.⁴⁴⁵ (Mo continua a sentirsi Glandarius non più come personaggio di Fenoglio, ma come aspetto del suo carattere che aveva ispirato Fenoglio a scrivere il personaggio su di lui). Teresa, invece, che si trasforma in rondine, non perde il ragionamento come Mortola, continuando, come Mo, ad avere un duplice e stesso ruolo. Mo, Teresa, Dita di Polvere, Violante, Jacopo arrivano alla caverna dov’erano nascosti i bambini, trovando un messaggio scritto da Doria che gli indica l’albero di Fenoglio che raggiungono ricongiungendosi con Fenoglio, Meggie, Doria, Elinor, Farid, Battista, Dario, il Principe Nero, Roxane. Nel frattempo il Principe Nero riporta i bambini ad Ombra seguito da Violante, Jacopo, Doria, Fenoglio, Meggie, Elinor, Farid, Battista, mentre a coppie (Mo e Teresa, Dita di Polvere e Roxane) tornano alle rispettive case. Violante prende il trono di Cosimo ad Ombra mentre si cantano ballate sulla morte di Testa di Serpente che elogiano Glandarius, Dita di Polvere, Farid, il gigante, ma non Teresa. (Mo dice a Fenoglio che vorrebbe degli elogi anche per Teresa ma Fenoglio gli spiega che i suoi personaggi vedono come eroi soltanto Glandarius e Dita di Polvere). Meggie, che non prova più sentimenti per Farid, iniziando a provarne per Doria – come nella storia di Fenoglio – declina la sua offerta di seguirla per un viaggio nei posti inespolarati del libro, lasciandolo partire da solo con la prospettiva di non rivedersi più.

⁴⁴⁵ Mo lascia il ruolo di Glandarius per vanificare la follia scritta da Orfeo e continua a sentirsi Glandarius non più come personaggio scritto da Fenoglio, ma come aspetto del suo carattere che aveva ispirato Fenoglio a scrivere il suo personaggio su di lui. Teresa, invece, che si trasforma in rondine, non perde il ragionamento come Mortola, continuando, come Mo, ad avere un duplice ruolo.

(Farid non chiede a Fenoglio o a Dario di scrivere e a Meggie di leggere per farlo rientrare nel libro *Le mille e una notte*, preferendo girovagare in *Cuore d'Inchiostro* come aveva fatto alla sua età Dita di Polvere perché Fenoglio aveva scritto così.

Infine mesi dopo nasce nel libro il figlio di Mo e Teresa,⁴⁴⁶ che crede di trasformarsi nel sonno⁴⁴⁷ in un uccello e di volare come accade davvero a sua madre mentre dorme. Mo, Teresa, Meggie raccontano al bambino le avventure che hanno vissuto nel libro, raccontandogli anche dell'esistenza di un mondo esterno al libro, che ora nessuno di loro vuole rivedere. Solo Dario, perché Fenoglio era disinteressato ad uscire dal libro e Orfeo era scomparso, si riserva di usare in futuro il meccanismo di scrittura e di lettura. Così le persone entrate continuano a vivere fra personaggi nel libro *Cuore d'Inchiostro*.

L'entrata e l'uscita dei personaggi rispetto ad un libro nel libro in un testo (tre testi che si intendono uno solo), che si presenta come uno fra i più complessi sull'interazione fra il personaggio dell'autore (Fenoglio, che si crede l'autore che scrive ma che è anch'esso scritto dall'autore del libro) e i personaggi (della stessa realtà di Fenoglio e presenti all'interno e all'esterno del suo libro), ha consentito il riscontro di molte questioni esposte per nuclei tematici; di evidenziare richiami con gli autori e i testi; di discutere come Funke ha posto ai suoi personaggi il problema di far interagire personaggi scritti che non sapevano di essere stati scritti da lei (Funke), con altri sempre scritti in un libro (scritto da Fenoglio) consapevoli in parte di essere personaggi e in parte di non esserlo.

⁴⁴⁶ Rappresenta una novità il concepimento di Teresa fuori dal libro (come aveva rivelato a Mo) seguito dal parto al suo interno col bambino che non si trasforma in uccello, ma che crede nel sonno di volare, mentre sua madre Teresa si trasforma nel sonno a sua insaputa volando “davvero” come rondine.

⁴⁴⁷ L'importanza del sonno nel definire uno fra i possibili luoghi d'incontro dell'autore coi suoi personaggi è evidente in *Niebla* di Unamuno. In questo testo il personaggio Augusto Perez parla con l'autore all'interno di ciò che crede un sogno. Stessa modalità d'incontro in *At Swim two birds O'Brien*, in cui Trellis scrive una storia dalla quale i personaggi escono soltanto quando dorme il suo autore. Mentre in *Cuore d'Inchiostro* i personaggi non agiscono mai nel sonno, eccetto Farid che crede brevemente di sognare appena uscito dal suo libro. Tuttavia Funke a fine trilogia mette in dubbio la “realtà” degli avvenimenti rispetto al libro nel libro, ipotizzando l'esistenza del mondo all'interno del libro come un probabile sogno al quale Fenoglio aveva dato consistenza raccontandolo con le sue parole.

7. Elenco dell'attraversamento "reale" rispetto al testo di autore e personaggi

Si offre una schematica indicazione delle opere in cui si è ravvisata una o più forme di contatto "fisico e reale" fra l'autore e il personaggio, riportando anno, autore, titolo, modalità d'entrata o d'uscita dell'autore o del personaggio, essenziali considerazioni. Questo elenco non vuole né può considerarsi definitivo, né esaustivo, essendo molti i testi non inseriti e molti altri, naturalmente, i testi di cui non si ha avuto conoscenza. Tuttavia, per quanto obbligatoriamente parziale, risulta un interessante e assente elenco:

1319, Dante Alighieri, *Egloghe*, l'autore entra nel testo come autore e personaggio. Dante-Titiro parla con Giudo Novello da Polenta-Iolla che gli riferisce il contenuto di una conversazione fra Titiro-Dante e Melibeo-Dino Perini. Primo possibile esempio di un personaggio (Iolla) che parla con il suo autore (Dante) per farsi scrivere la storia, sembrando anche il primo possibile esempio di un personaggio (Iolla) che esce dal testo per parlare con l'autore reale (Dante) che è al contempo il personaggio di se stesso.

1528, Francisco Delicado, *El retrato de la Lozana Andalusia*: l'autore entra nel testo per parlare con i suoi personaggi. Riceve la visita di un personaggio (Rampino) che esce dal libro mentre lui ne sta scrivendo e parla con un personaggio (Lozana) che ha coscienza della sua narrazione. Primo esempio che anticipa i "vivi personaggi" di Pirandello.

1605, Miguel De Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*: l'autore entra nel testo per parlare col personaggio del traduttore che gli consegna il testo, ma non con i personaggi. Quest'ultimi apprendono della scrittura delle loro avventure nel libro di Cide.

1767, Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*: l'autore Sterne entra nel testo per parlare coi lettori esterni riferendo le loro risposte, mentre il personaggio dell'autore Tristram Shandy dialoga "davvero" con una lettrice interna.

1887, Robert Louis Stevenson, *The Merry Men and Other Tales and Fables*: l'autore non entra nel testo. Stevenson scrive un racconto (*I personaggi del racconto*) in cui due personaggi di un suo libro (*L'isola del tesoro*) escono per discutere del loro ruolo e di quello dell'autore; scrive inoltre (*Il lettore e il libro*) in cui un libro parla al lettore dei suoi poco stimolanti contenuti. Il racconto finisce col lettore che getta il libro nel fuoco.

1901, Luigi Capuana, *Il Decameroncino*: l'autore entra nel testo. Capuana parla con un personaggio (Maggioli) che ha parlato con i personaggi contenuti nelle sue novelle. La modalità del personaggio che parla con un personaggio che si crede essere l'autore è frequente. Primo esempio di un personaggio che chiede di "essere vivo" al suo autore; 1907, nel romanzo *Rassegnazione* esprime, non attuandola, le ribellioni dei personaggi.

1906, Luigi Pirandello, *Personaggi*: I° l'autore riceve i "vivi" personaggi nel suo studio introdotti dalla Fantasia. In seguito senza (*La tragedia d'un personaggio* (1911), *Colloqui coi personaggi* (1915)). II° L'autore non parla più direttamente coi personaggi nella trilogia del teatro bensì adombrato da regista e direttore: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924), *Questa sera si recita a soggetto* (1930).

1914, Miguel de Unamuno, *Niebla, Nebbia*: l'autore entra nel testo. Unamuno parla con il suo personaggio Augusto Perez che gli chiede perché ne ha scritto la morte.

1920, Massimo Bontempelli, *Romanzo di romanzi*: l'autore entra nel testo. Bontempelli parla coi "vivi personaggi" (affermati da Pirandello) dei suoi romanzi che vanno da lui in udienza accusandolo di aver condizionato irrimediabilmente le loro vite.

1923, Kržižanovskij, *Il segnalibro*, l'autore non entra nel testo: Kržižanovskij fa discutere ai personaggi le modifiche alla trama di un libro pubblicato, con uno di questi che prospetta la morte dell'autore causata dall'uscita da quel libro di un personaggio; 1927, *La carta perde la pazienza*, le parole fuggono dalla carta lasciando bianchi i fogli.

1939, Flann O'Brien, *At Swim two birds, Una pinta d'inchiostro irlandese*: l'autore non entra nel testo: O'Brien scrive un libro su un personaggio (studente) che scrive un libro su un personaggio (Dermott Trellis) che scrive un libro: i personaggi di questo libro intentano un processo a Trellis. L'autore accusato dal suo personaggio è frequente.

1940, Lafayette Ronald Hubbard, *Typewriter in the sky, La trama fra le nubi*: l'autore entra nel testo. Hubbard scrive un libro su un personaggio (Hackett) che scrive un libro su un personaggio (Mike) che non vuole morire come Hackett ha scritto nella trama. Dall'interno del libro Mike accusa Hackett, mentre ad una riunione fra Hackett e l'editore del libro è presente l'autore Hubbard che dichiara la sua contrarietà alla trama.

1954, Julio Cortázar, *Continuidad de los parques, Continuità dei parchi*: l'autore non entra nel testo. Cortázar scrive un racconto su un personaggio che sta leggendo un libro dal quale esce un personaggio che lo uccide; 1980 in *Orientación de los gatos, Orientamento dei gatti*, scrive un personaggio (Alana) e un gatto che osservano Cortázar dall'interno di un dipinto in cui sono entrati, finendo così il suo racconto.

1968, Raymond Queneau, *Le Vol d'Icare, Il Volo d'Icaro*: l'autore non entra nel testo. Queneau scrive un libro su un personaggio (Hubert) che scrive un libro (un romanzo sulla storia di Icaro): Icaro scompare dalle pagine e Hubert non riesce ad andare avanti con la storia, fino a quando l'Icaro del romanzo si comporta come l'Icaro del mito e muore precipitando, chiudendo la storia esattamente come Hubert aveva pensato.

1969, John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*: l'autore entra nel testo. Fowles osserva il suo personaggio (Charles) durante un viaggio in treno, ma non ci parla. Charles nota comunque qualcosa, ma non capisce di aver incontrato il suo autore.

1971, Primo Levi, *Nel Parco, Lavoro creativo*: l'autore non entra nel testo. Levi scrive un racconto (*Nel Parco*) in cui un personaggio (Antonio Casella) si reca in un parco in cui vivono gli autori e i personaggi nel quale è ricevuto dal suo autore (James Collins); (*Lavoro creativo*), invece, segue la modalità del personaggio in udienza dall'autore: Collins, qui personaggio, va in visita al suo autore Casella che ne ha scritto la morte.

1973, Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions, Or Goodbye Blue Monday, La colazione dei campioni, Ovvero Addio, Triste Lunedì!*: l'autore entra nel testo. Vonnegut scrive un libro su un personaggio (Trout) che scrive libri, che non risultano pubblicati ma sono ugualmente letti da un altro personaggio (Hoover). Tutto il libro è una ricerca del lettore (Hoover) di conoscere l'autore (Trout) che avviene in un bar alla presenza di Vonnegut.

1977, Woody Allen, *The Kugelmass episode, Il caso Kugelmass*: l'autore non entra nel testo. Allen scrive un racconto su un personaggio (Kugelmass) che entra all'interno di un libro (*Madame Bovary*) innamorandosi di Emma che fa anche uscire dal suo libro.

1979, Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: l'autore non entra nel testo. Calvino scrive un libro su due lettori (I) che stanno leggendo un libro su due lettori (II), che si scoprono, i primi lettori, protagonisti del libro che hanno letto sui secondi lettori.

1979, Michael Ende, *Die unendliche Geschichte, von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg, La storia infinita, Dalla A alla Z*: l'autore non entra nel testo. Ende scrive un libro su un personaggio (Bastiano) che legge un libro entrandoci (*Fantàsia*). Questa modalità, condivisa con Calvino, torna in Funke.

1981, Alasdair Gray, *Lanark, A life in four books, Lanark, Una vita in quattro libri*: l'autore entra nel testo. Gray scrive la vita del personaggio (Lanark) in quattro libri, conversandoci all'interno dell'epilogo nell'ultimo libro riportato quattro capitoli prima.

1991, Gaarder. *Sofies Verden, Roman om filosofiens historrie, Il mondo di Sofia, Romanzo sulla storia della filosofia*: l'autore non entra nel testo. Gaarder scrive un libro su un personaggio (Albert King) che scrive un libro su un personaggio (Sofia), che King fa leggere a sua figlia Hilde, fino a quando Sofia esce dal libro e “forse” incontra Hilde.

1992, Mo Yan, *The Republic of wine, Il paese dell'alcol*: l'autore entra nel testo. Yan scrive un libro dal quale riceve delle lettere inviate da un suo personaggio (Li Yidou), che sono riportate a testo, integrando la trama, fino a quando Mo Yan si fa personaggio e raggiunge Li Yidou per risolvere alcuni misteri nel libro che lui continua a scrivere.

1999, Andrea Camilleri, *Gli arancini di Montalbano*: l'autore non entra nel testo. Camilleri riceve una telefonata dal suo personaggio (Montalbano) in disaccordo sulla scrittura della trama. Questa finisce con Montalbano che riaggancia la cornetta.

2001, Jasper Fforde, *The Eyre Affair, Il caso Jane Eyre*: l'autore non entra nel testo. Fforde scrive sette libri (dal 2001 al 2012) in cui i lettori entrano nei libri con un sistema che elabora quello utilizzato da Allen per *Il caso Kugelmass*. Usata per la prima volta scrittura e lettura per far entrare i personaggi rispetto ai libri e per modificarne la trama.

2003, Cornelia Funke, *Tintenherz, Cuore d'Inchiostro*: l'autore non entra nel testo. Funke scrive una trilogia (dal 2003 al 2007) su alcuni lettori (Mo, Meggie, Orfeo) che entrano nel libro scritto da un personaggio (Fenoglio) tramite la combinazione di lettura e scrittura. Fanno entrare e uscire i personaggi rispetto ai libri e ne modificano la trama.

2004, Stephen King, *The Dark Tower VII, La torre nera*: l'autore entra nel testo: King scrive un libro all'interno del quale entra come personaggio di se stesso, facendosi riconoscere come autore dai personaggi. Seguono in postfazione le sue giustificazioni.

2010, Jonathan Coen, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim, I terribili segreti di Maxwell Sim*: l'autore entra nel testo. Coen scrive un libro su un personaggio (Max) che raggiunge all'aeroporto per impedirgli di partire. Il dialogo è immaginario e non fisico. Non si verifica un "reale" incontro tra Max e Coen, ma solo uno nella mente dell'autore.

2015, Michela Murgia, *Chirù*, l'autore non entra nel testo. Murgia scrive un libro su un personaggio (*Chirù*) che esce dalle sue pagine, come Icaro, ma diventa reale avendo tuttavia un profilo Facebook che denota la sua irrealtà. Murgia scrive-va come Chirù, pubblicando continui post in relazione al libro e rispondendo alle domande dei lettori.

Conclusioni

In questa tesi si è cercato di discutere le interazioni fra autore e personaggi che possono interessare l'autore in entrata nel suo testo come personaggio di se stesso e i personaggi in uscita da esso, approfondendo dinamiche degne d'attenzione inquadrare dalla critica nel concetto di metalessi dell'autore e del personaggio. Essendo questa una casistica rarefatta in letteratura rispetto alla posizione preminente dell'autore che si comporta nei confronti del suo testo come un narratore extradiegetico o intradiegetico, è assente una completa definizione delle modalità con le quali autore e personaggi entrano in contatto. Pare così possibile ridurre questa significativa casistica, che presenta notevoli differenziazioni, ad alcune linee generali che possono riguardare l'entrata e l'uscita rispetto al testo di autore, personaggio, lettore, e la possibilità che il testo parli con loro. Queste linee, sinora percorse singolarmente dalla critica, consentono di definire il perimetro di tali eccezionali interazioni fra autore e personaggi, offrendosi come riferimento delle questioni da esse originate. Fra queste la spiegazione del perché l'autore parli con i suoi personaggi e il perché ciò avvenga, che riguarda Dante quanto Pirandello e gli autori di romanzi moderni, che la critica tradizionale ha discusso in relazione a teorie moderne, non tenendo conto di possibili schematizzazioni formate dalla precedente e ben più antica teoria modale espressa da Platone nel III libro della *Repubblica*, che definisce tre forme in cui si può prendere la parola in un testo: l'autore che parla da solo, i personaggi che parlano da soli, la compresenza delle due forme. Per quanto la teoria modale risulti talmente semplice da rischiare di apparire banale, è proprio nella sua estrema semplificazione che deriva una universale possibilità applicativa e il conseguente vantaggio di disporre di un primo metodo classificatorio da cui procedere per ulteriori analisi. Sull'ovvia disparità contestuale fra il momento di elaborazione della teoria platonica e le sue eventuali applicazioni moderne è parso opportuno soffermarsi per l'estrema fortuna che tale teoria storicamente ebbe in una prospettiva diacronica di lunghissima durata. La teoria modale, inoltre, indica che l'autore non debba parlare facendo finta di essere un personaggio, ma che i dialoghi dei personaggi siano riportati in prima persona dall'autore, risentendo questa prescrizione del passaggio fra oralità e scrittura e del tentativo di voler evitare la possibile confusione delle voci di autore e personaggi. Risulta dunque comprensibile come l'utilizzo della teoria modale si esprima in relazione a uno specifico quadro di riferimento, il cui mutamento conduce inevitabilmente a diverse possibilità rispetto a quelle originarie.

È il caso di Aristotele che nella *Poetica* amplia la discussione di Platone circoscritta al solo testo, volendo normare le possibilità dell'imitazione anche nel teatro agito da attori e nelle forme di mimesi prive di parola come la danza e la citaristica, non considerando il problema platonico di confusione delle voci, né la prescrizione dell'utilizzo della prima persona per esporre i dialoghi dei personaggi.

Altro snodo essenziale della teoria modale sono i *genera dicendi*, che rappresentano la prosecuzione di questa teoria nel medioevo, attestandone il definitivo ingresso nel canone educativo scolastico testimoniato da retori e grammatici. Primo fra tutti Probo, nel I secolo d. C., che utilizza la teoria modale per spiegare come Virgilio assuma nelle *Bucoliche* tutte e tre le possibilità espressive.

L'egloga risulta dunque prioritaria nell'esemplificazione nei *genera dicendi* di una tipologia letteraria tanto nota quanto insolitamente priva di epigoni in un arco cronologicamente ampio (medioevo): ciò che notoriamente esalta il coraggioso recupero eglogistico da parte di Dante. Tuttavia proprio i *genera dicendi* meglio investono di luce talune probabili ragioni profonde dell'opzione presso un autore costantemente impegnato nella formazione di dinamiche originali fra autore e testo, autore e personaggio. Dante è così il primo a utilizzare l'egloga per evidenziare la differente posizione fra l'autore che scrive e il personaggio che è scritto, ma non risulta essere seguito da Petrarca e da Boccaccio. Per tale ragione si è ritenuto significativo discutere come Dante si definisca autore e personaggio giustificando la presenza di entrambi nelle *Egloghe*, mettendo in relazione, ed evidenza, come Boiardo sia il primo, nello stesso genere, a fare altrettanto nell'eccezionalità che il suo nome bucolico Poeman identifichi per la prima volta l'autore che nell'egloga parla da personaggio coi personaggi.

Appare quindi evidente come la teoria modale fa riaffiorare meccanismi strutturali che consentono di apprezzare la composizione del testo, permettendo di capire il perché è stato costruito dal suo autore, illuminando anche la questione, che pare solo moderna, dell'autore che parla coi personaggi. Si può inoltre affermare come le istanze antiche (la definizione delle tre forme in cui ci si rapporta a un contenuto) siano spesso testimonianza latente e inconsapevole all'interno dalla "teoria dei punti di vista" in cui si discutono le interazioni che queste tre forme hanno rispetto a chi vede, e come queste istanze non siano granché considerate nella "teoria stilistica" che occupandosi della forma in cui un contenuto è scritto (teoria stilistica) dà spesso per scontato il modo in cui ci si rapporta al contenuto (teoria modale), che invero può offrirle spunti d'analisi.

La teoria modale, così immanente e richiamata nelle teorie moderne, ha incrociato nella sua lunga durata i generi letterari più diversi dimostrando con la sua semplicità una tenuta e una validità universale che ha permesso di spostare l'accento sull'inevitabile rapporto che l'autore mantiene sempre col suo testo. Emerge così tutta la complessità delle dinamiche attraverso le quali gli autori hanno sfasciato la tenuta del testo, trovando queste un'ampia possibilità di decifrazione nella teoria modale. Ed è dunque in questa direzione che il recupero della teoria modale permette di notare gli elementi di questa complessità moderna dell'autore che parla come personaggio coi suoi personaggi, potendoli discutere in relazione a spesso ignorate premesse originarie nei confronti delle quali è possibile anche ipotizzare una loro parziale conservazione, che apparirebbe nel tentativo dell'autore del romanzo moderno di parlare coi personaggi distinguendo le rispettive voci come Platone avrebbe voluto. Anche se la modalità con cui ciò è garantito nel vero dialogo tra autore e personaggi sarebbe stata impensabile per Platone. Si è così cercato di illustrare come esiti in apparenza moderni possano invece leggersi in relazione alle tre sole possibilità riconosciute per potersi rapportare a un contenuto, che per quanto scontate possano sembrare, sono altresì le uniche basi per inquadrare diverse e più vaste questioni del complesso rapporto dell'autore coi personaggi e delle modalità della presa di parola nel testo e fuori da esso delle rispettive voci.

Bibliografia

Studi e opere di consultazione

Adamo

Giuliana Adamo, *L'inizio e la fine, I confini del romanzo nel canone occidentale*, Ravenna, Longo Editore, 2013.

Alessio, Losappio

Le poëtriae del Medioevo latino, modelli, fortuna, commenti, a c. di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio, Venezia, Ca' Foscari Digital Publishing, 2018.

Agamben

Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014.

Platone e la scrittura filosofica, in *Oltre le righe, Usi e infrazioni dello spazio testuale*, Pisa, 19-20 ottobre 2017. Atti in attesa di pubblicazione.

Ballerio

Stefano Ballerio, *Sul conto dell'Autore, Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013.

Bellomo

Saverio Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La scuola, 2008.

Barbieri, Gregori

Alvaro Barbieri e Elisa Gregori a c. di, *L'autorialità plurima, Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla, Atti del XLII Convegno Interuniversitario Bressanone, 10-13 luglio 2014*, Padova, Esedra editrice, 2015.

Barthes

Roland Barthes, *L'Analisi del racconto*, trad. Luigi del Grosso Destreri, Paolo Fabbri, Milano, Bompiani, 1969.

Il brusio della lingua, Saggi critici vol. IV, trad. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.

Battaglia

Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.

Benjamin

Walter Benjamin, *Il Narratore, Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. Renato Solmi, note e commento di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011.

Berardinelli

Alfonso Berardinelli, *Non incoraggiare il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011.

Bernardelli

Andrea Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013.

Bortoletti

Francesca Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo rinascimento, Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008.

Bowdler

Thomas Bowdler, *The family Shakespeare*, London, Hatchard, 1807.

Calabrese

Stefano Calabrese, www.letteratura.global, *Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

Cambiaghi

Mariagabriella Cambiaghi, *Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008.

Campra

Rosalba Campra, *Territori della finzione, Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.

Capuana

Luigi Capuana, *Gli «ismi contemporanei», (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo, ed altri saggi di critica letteraria ed artistica)*, Catania, Giannotta, 1898.

Il Decameroncino, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1901.

Rassegnazione, Milano, Treves, 1907.

Cardini

Tradizione classica e letteratura umanistica, per Alessandro Perosa, a c. di Roberto Cardini, Eugenio Garin, Luca Cesarini Martinelli, Giovanni Pascucci, Roma, Bulzoni, 1985.

Carducci

Giosuè Carducci, *Jaufré Rudel, Poesia antica e moderna*, Bologna, Zanichelli, 1888.

Carrai

Stefano Carrai, a c. di, *La poesia pastorale nel rinascimento*, Padova, Antenore, 1998.

Carrara

Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, Vallardi, Milano, 1909.

Chines

Loredana Chines, «*Di selva in selva ratto mi trasformo*», *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010.

Conte

Filippo Conte, *Studi sull'Apollonio di Tiro, Un Excursus*, in «Critica del testo», XIX 2, 2016.

Contini

Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976.

Corti

Maria Corti, *La felicità mentale, Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983. *Scritti su Cavalcanti e Dante, La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003.

Crippa

Sabina Crippa, *La voce, Sonorità e pensiero alle origini della cultura europea*, Milano, Edizioni Unicopli, 2015.

Ende

Michael Endes, *Zettelkasten*, München, Piper GmbH, 1994. Ed. ita *Storie infinite*, a c. di Saverio Simonelli, Catanzaro Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.

Ferrari

Franco Ferrari, *Introduzione a Platone*, Bologna, Il Mulino, 2018.

Ferro

Ludovico Ferro, *Sociologia dell'ironia, Comunicazione e rappresentazione della complessità moderna nei romanzi filosofici di Voltaire e nel cinema di Allen*, Padova, CLEUP, 2009.

Fioroni

Federica Fioroni, *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipo libri, 2010.

Frasca

Gabriele Frasca, *La lettera che muore, La letteratura nel reticolo mediale*, Milano, Meltemi, 2005.

Il rovescio d'autore, Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta, Napoli, Edizioni d'If, 2016.

Illiano

Antonio Illiano, *Una novella da recuperare: Luigi Pirandello: Personaggi*, in «ITALICA», 1979, pp. 230-236.

Note sulla genesi del personaggio, in *Le novelle di Pirandello*, Agrigento, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1980, pp. 43-54.

Metapsichica e letteratura in Pirandello, Firenze, Vallecchi, 1982.

Illich

Ivan Illich, *Nella vigna del testo, Per un'etologia della lettura*, trad. ita Alessandro Serra, Donato Barbone, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994.

Iovinelli

Alessandro Iovinelli, *L'autore e il personaggio, L'opera meta biografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Catanzaro, Rubbettino, 2004.

De Jong

Irene De Jong, *I classici e la narratologia, Guida alla lettura degli autori greci e latini*, a c. di Andrea Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2017.

Jung

Jung, *Psychologische Typen*, Zürich, Rascher, 1921. Ed. ita. *Tipi psicologici*, trad. Cesare Musatti, Roma, Astrolabio, 1948.

Genette

Gèrard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. Ed. ita *Figure III, Discorsi sul racconto*, trad. Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

Métalepse, De la figure à la fiction, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Gioseffi

Massimo Gioseffi, *Studi sul commento a Virgilio dello Pseudo-Probo*, Firenze, La nuova Italia editrice, 1991.

Giovannetti

Paolo Giovannetti, *Il racconto, Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2011.

Giudice

Gaspare Giudice, Luigi *Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

Gorni

Guglielmo Gorni, *Guido Cavalcanti, Dante e il suo «primo amico»*, Roma, Aracne, 2009.

Landi

Patrizia Landi, *Le strategie della narrazione. Voci, tempi, modi, personaggi*, Bologna, Archetipo Libri, 2013.

Landow

George Paul Landow, *Ipertesto, Il futuro della scrittura*, a c. di Bruno Bassi, Bologna, Baskerville, 1993.

Lazzarin

Stefano Lazzarin, *Il fantastico italiano, Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 ad oggi)*, Milano, Mondadori, 2016.

Locati

Silvia Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo: l'Ecerinis di Albertino Mussato*, Firenze, Franco Cesati, 2006.

Lombardi

Chiara Lombardi a c. di, *Il personaggio, Figure della dissolvenza e della permanenza*, in memoria di Pino Fasano, Atti del IV convegno scientifico dell'Associazione di Teoria e storia comparata della letteratura, Torino, 14-16 settembre 2006, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2008.

Loretelli

Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo, Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Macrì

Francesco Macrì Leone, *La Bucolica latina nella letteratura italiana del secolo XIV, con una introduzione Sulla bucolica latina del medioevo*, Torino, Ermanno Loescher, 1889.

Malato

Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti, Il Dissidio per la Vita Nuova e il «disdegno» di Guido*, Salerno, Roma, 1997.

Mariotti

Scevola Mariotti, *La Philologia del Petrarca* in «*Humanitas, Revista do Instituto de estudios de Faculdade de letras da Universidade de Coimbra*», 3, 1950-1951, pp. 191-206.

Meizoz

Jerome Meizoz, *La littérature en personne, Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.

Meneghelli

Donata Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, Scandicci-Firenze, La nuova Italia, 1998.

De Min

Silvia de Min, *Leggere le didascalie, Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, Archetipo Libri, 2013.

Mingioni

Ilaria Mingioni, *A parte, Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, Società Editrice Romana, 2013.

Montagnani, Tissoni-Bevenuti

Mattero Maria Boiardo, *Pastorale, Carte dei Triomphi*, Novara, Interlinea, 2015.

Moretti

Il romanzo, I-V vol., a c. di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003.

Mosetti

Francesco Mosetti Casaretto, a c. di, *La Scena assente, Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

Ong

Walter Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the word*, London, Methen, 1982. Ed. ita *Oralità e scrittura, Le tecnologie della parola*, trad. Alessandra Calanchi, Bologna, Il Mulino, 1986.

Ortiz

Jose Antonio Hernandez Ortiz, *La genesis artistica de la Lozana Andaluza, El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid, Aguillera, 1974.

Pirandello

Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, Roma, Modes Libraio, 1908.

Providenti

Elio Providenti, *Note di bibliografia sulle opere giovanili di Luigi Pirandello*, in «BELFAGOR», XXIII, 1968, pp. 721-740.

Nuove Archeologie, Pirandello e altri scritti, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009.

Re

Valentina Re, *Cominciare dalla fine, Studi su Genette e il cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

Rolán

Tomás Gonzales Rolán, *Breve introduccion a la problematica de los géneros literarios: su clasificación en la antigüedad clásica*, in «Cuadernos de filología clásica», 4, 1972, pp. 213-238.

Rossi

Aldo Rossi, *Boccaccio autore della corrispondenza Dante-Giovanni del Virgilio*, Firenze, Baccini & Chiappi, 1963.

Saccenti

Opere scelte di Giosue Carducci, vol. II, *Prose, commenti, lettere*, a c. di Mario Saccenti, Torino, UTET, 1993, pp. 338-340.

Santagata

Marco Santagata, Boiardo, *Pastorale modenese, i poeti e la lotta politica*, Bologna, Il Mulino, 2016.

Sbardella

Livio Sbardella, *Oralità, Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006.

Schaeffer

John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS Édition, 2005.

Schmidt

Paul Gerhard Schmidt, *I Conflictus in Lo spazio letterario del medioevo*, I *Il medioevo latino*, vol. I, *La produzione del testo*, tomo II, 1993, pp. 157-169.

Scuderi

Ermanno Scuderi, *Luigi Capuana anticipa Pirandello*, in «L'Osservatore politico letterario», 2, febbraio 1965, pp. 67-72.

Sipala

Paolo Mario Sipala, *Capuana e Pirandello*, Catania, Bonanno Editore, 1974.

Storti

Anna Storti Abate, *Introduzione a Capuana*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

Strara

Arrigo Strara, *L'avventura del personaggio*, Milano, Mondadori, 2004.

Testa

Enrico Testa, *Eroi e figuranti, Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

Tissoni-Benvenuti, Mussini Sacchi

Antonia Tissoni Benvenuti, Maria Pia Mussini Sacchi, *Teatro del quattrocento, Le corti padane*, Torino, UTET, 1983.

Trabattoni

Franco Trabattoni, *La verità nascosta, Oralità e scrittura in Platone e nella Grecia classica*, Roma, Carocci, 2005.

Turchetta

Gianni Turchetta, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Vegetti

Mario Vegetti, *Il potere della verità, Saggi platonici*, Roma, Carocci, 2018.

Vescovo

Pier Mario Vescovo, *Dante e il genere drammatico*, in *Dante e il teatro*, vol I, 2014.

A viva voce, Percorsi del genere drammatico, Venezia, Marsilio, 2015.

Vittorini

Fabio Vittorini, *Raccontare oggi, Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron Editore, 2017.

Zanato

Tiziano Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015.

Edizioni dei testi e traduzioni

Arūs al- 'Arā'is

Arūs al- 'Arā'is, La Sposa delle spose, intr. Enrica Salvaneschi, trad. e note Roberto Rossi Testa e Younis Tawfik, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

Alcuino

Alcuino, *Carmi dalla corte e dal convento*, a c. di Carlo Carena, Firenze, Le lettere, 1995.

Aristotele

Aristotele, *Poetica*, a c. di Diego Lanza, Milano, Bur, 1987.

Poetica, a c. di Domenico Pesce, Milano, Bompiani, 2000.

Poetica, Ad uso di sceneggiatori, scrittori e drammaturghi, a c. di Armando Fumagalli e Raffaele Chiarulli, Roma, Dino Audino, 2018.

Boiardo

Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a c. di Stefano Carrai, Francesco Tissoni, Novara, Interlinea, 2010.

Timone, Orphei Tragoedia, a c. di Mariantonietta Acocella, Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2009.

Boccaccio-Meletto *Egloghe*

La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi, L'egloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato, Edizione critica, commento e introduzione, a c. di Simona Lorenzini, Firenze, Olschki, Firenze, Olschki, 2011.

Carmina Burana

Carmina Burana, Canti morali e satirici, a c. di Edoardo Bianchini, Vol. I, Milano, Rizzoli, 2003.

Carmina Burana, a c. di Piervittorio Rossi, Milano, Bompiani, 2010.

Cantari

Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, a c. di Renzo Rabboni, Bologna, Casa Carducci, 1996.

De Cervantes

Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, vol. I-II, a c. di Vittorio Bodini, con un saggio di Erich Auerbach, Torino, Einaudi, 2017.

Conversione

La Conversione di Ser Jonathas Giudeo, Miracle play del secolo XV, a c. di Enrico Giaccherini, Roma, Carocci, 2013.

Dante *Egloghe*

Dante Alighieri, *Epistole, Ecloghe, Questio de situ et forma aque et terre*, a c. di Manlio Pastore Stocchi, Padova, Antenore, 2012.

Opere, vol. II, *Convivio, Monarchia, Lettere, Egloghe*, a c. di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Milano, Mondadori, 2014.

Le opere, vol. V, *Epistole, Egloge, Questio de Aqua et terra*, a c. di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, Roma, Salerno, 2016.

Vita Nova

Vita Nova, a c. di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Vita Nuova, a c. di Michele Barbi, Firenze, Bemporad & figli, 1932.

Vita Nova, a c. di Stefano Carrai, Milano, Bur, 2009.

Delicado

La lozana Andaluza, a c. di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1970.

La lozana Andaluza, edición de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1972.

La Lozana Andaluza, edición, introducción y notas Carla Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

Ritratto di Graziana l'andalusa, (Retrato de la Lozana andaluza), trad. ita a c. di Carla Perugini, Milano, Greco & Greco, 2005.

Diderot

Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maitre*, Paris, Chez Buisson, 1797.
Ed. ita *Jacques il fatalista e il suo padrone*, trad. Glauco Natoli, Torino, Einaudi, 1992.

Favole

Esopo, *Favole*, intr. Giorgio Manganelli, trad. Elena Ceva Valla, Milano, Bur, 1984.

Fedro e Aviano, *Favole*, a c. di Giannina Solimano, Torino, UTET, 2005.

Guittone

Guittone d'Arezzo, *Del Carnale amore*, a c. di Roberta Capelli, Roma, Carocci, 2007.

Gododdin

Il Gododdin, Poema eroico antico-gallese, a c. di Francesco Benozzo, Milano, Luni, 2000.

Heine

Heinrich Heine, *Romanzero*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1851.

Isidoro

Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini, Libri I-IX*, a c. di Angelo Valastro Canale, Torino, Einaudi, 2004.

Kafka

Franz Kafka, *Der Proczess*, Berlin, Die Schmiede, 1925. Ed. ita *Il processo*, trad. Anita Raja, Milano, Feltrinelli, 1995.

Longo Sofista

Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, a c. di Raffaele di Virgilio, Milano, Mondadori, 1991.

Luciano

Luciano di Samosata, *Tutti gli scritti*, a c. di Diego Fusaro, Luigi Settembrini, Milano, Bompiani, 2007.

Petrarca *Egloghe*

Francesco Petrarca, *Bucolicum carmen*, a c. di Luca Canali, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

Lisa Ciccone, *Petrarca personaggio in un'egloga di Giovanni Quatrario*, in «Studi Petrarqueschi», 2014, pp. 175-212.

Platone

Platone, *Simposio*, intr. di Umberto Galimberti, trad. e note Fabio Zanatta, Milano, Feltrinelli, 1995.

Protagora, a c. di Maria Lorenza Chiesara, Milano, Bur, 2010.

La Repubblica, a c. di Mario Vegetti, Milano, Bur, 2007.

Teeteto, a c. di Franco Ferrari, Milano, Bur, 2011.

Prudenzio

Prudenzio, *Psychomachia, La lotta dei vizi e delle virtù*, a c. di Bruno Basile, Roma, Carocci, 2007.

Rosvita

Rosvita di Gandersheim, *Poemeti agiografici e storici*, a c. di Luca Robertini e Marco Giovini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Shakespeare

Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, a c. di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1987.

Pericle, principe di Tiro, a c. di Alessandro Serpieri, Milano, Garzanti, 1991.

Drammi romanzeschi, Pericle principe di Tiro, Cimbelino, Il racconto d'inverno, La tempesta, a c. di Alessandro Serpieri, Venezia, Marsilio, 2001.

Teodulo

Teodulo, *Egloga, Il canto della verità e della menzogna*, a c. di Francesco Mosetti Casaretto, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 1997

Virgilio

Virgilio, *Bucoliche*, a c. di Luca Canali, Milano, Bur, 1978.

Romanzi e testi moderni e contemporanei

Abrams

J. J. Abrams, Doug Dorst, *S. The Ship of Theseus*, Boston Massachusetts, Little, Brown and Company, 2013. Ed. ita *La Nave di teseo di V.M. Straka*, trad. Enrica Budetta, lettering manuale per studio Nora Milano di Vincenzo Filosa e Giusy Noce, Milano, stampato in China, Rizzoli, 2014.

Allen

Woody Allen, *Side Effects*, New York, Random House, 1980. Ed. ita *Effetti collaterali*, trad. Daniele Luttazzi, Milano, Bompiani, 2004.

Austen

Jane Austen, *Elinor and Marianne*, London, Thomas Egerton, 1811. Ed. ita, *Ragione e sentimento*, trad. Beatrice Masini, Milano, Bur, 2017.

Auster

Paul Auster, *The New York Trilogy, City of Glass, Ghosts, The locked Room*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1986. Ed. ita *Trilogia di New York, Città di vetro, Fantasmi, La stanza chiusa*, trad. Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 1996.

Invisible, New York, Henry Holt and Company, 2009. Ed. ita *Invisibile*, trad. Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 2009.

Bontempelli

Massimo Bontempelli, *La vita intensa*, Firenze, Vallecchi, 1920. *Avventure, (1919-1920), La vita intensa, La vita operosa, Viaggi e scoperte*, Milano, Mondadori, 1938.

La scacchiera davanti allo specchio, Firenze, Bemporad & figlio editori, 1922.

Brönte

[Charlotte Brönte]Curren Bell, *Jane Eyre*, London, Smith, Elder & Co, 1847. Ed. ita *Jane Eyre*, trad. Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 2008.

O'Brien

Flann O'Brien, *At Swim two birds*, London, Pearson Longman, 1939. Ed. ita *Una pinta d'inchiostro irlandese*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi, 1993.

Calvino

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

Camilleri

Andrea Camilleri, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.

Coen

Jonathan Coen, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, London, Penguin Books, 2010. Ed. ita *I terribili segreti di Maxwell Sim*, trad. Delfina Vezzoli, Milano, Feltrinelli, 2014.

Cordella

Franco Cordella, *Il Duca di Mantova*, Milano, Rizzoli, 2004.

Cortázar

Julio Cortázar, *Final del juego*, Buenos Aires, Los presentes, 1954. Ed. ita *Fine del gioco*, trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini e Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 2003.

Queremos tanto a Glenda, Madrid, Lo Oveja Negra, 1980. Ed. ita *Tanto amore per Glenda*, trad. Cesare Greppi, Parma, Guanda, 2000.

Dick

Philip Kindred Dick, *The man in the high castle, An electrifying novel of our world as it might have been*, Putnam, New York, 1962. Ed. ita *La svastica sul sole*, trad. Romolo Minelli, Piacenza, La Tribuna, 1965.

Dickens

Charles Dickens, *Great Expectations*, London, Chapman and Hall, 1861. Ed. ita *Grandi speranze*, trad. Caesara Mazzola, Milano, Mondadori, 2017.

Dovlatov

Sergej Dovlatov, *Inostranka*, New York, Russica Publishers, 1986. Ed. ita *Straniera*, trad. Laura Salmon, Palermo, Sellerio, 1991.

Ende

Michael Ende, *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart, Thienemann, 1979. Ed. ita *La storia infinita dalla A alla Z*, trad. Amina Pandolfi, capilettora di Antonio Basoli, Milano, Longanesi, 1981.

La storia infinita, Milano, Longanesi, 1981.

La storia infinita, Milano, Tea, 1988.

La storia infinita, Milano, Corbaccio, 2002.

Fenoglio

Beppe Fenoglio, *Teatro*, Torino, Einaudi, a c. di Elisabetta Brozzi, 2008.

Fforde

Jasper Fforde, *The Eyre Affair*, London, Hodder & Stoughton, 2001. Ed. ita *Il caso Jane Eyre*, trad. Emiliano Bussolo, Daniele Alessandro Gewurz, Milano, Marcos y Marcos, 2006.

Lost in a Good Book, 2002. Ed. ita *Persi in un buon libro*, trad. Pier Francesco Paolini, 2007.

The Well of Lost Plots, 2003. Ed. ita *Il pozzo delle trame perdute*, trad. Daniele Alessandro Gewurz, 2007.

Something Rotten, 2004. Ed. ita *C'è del marcio*, 2008.

First Among Sequels, 2008.

One of our Thursday in Missing, 2011.

The woman who died a lot, 2012.

Fowles

John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, London, Jonathan Cape, 1969. Ed. ita *La donna del tenente francese*, trad. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1970.

Funke

Cornelia Funke, *Tintenherz*, Hamburg, Cecilie Dressler GmbH & KG, 2003. Ed. ita *Cuore d'Inchiostro*, trad. Roberta Magnaghi, Milano, Mondadori, 2004.

Tintenblut, 2005. Ed. ita *Veleno d'Inchiostro*, 2006.

Tintentod, 2007. Ed. ita *Alba d'Inchiostro*, 2008.

Reckless, Steinernes Fleisch, Hamburg, Cecilie Dressler GmbH & KG, 2010. Ed. ita *Reckless, Lo specchio dei mondi*, trad. Roberta Magnaghi, Milano, Mondadori, 2010.

Fearless, 2012. Ed. ita *Fearless, Il mondo oltre lo specchio*, 2013.

Heartless, 2015. Ed. ita *Il nemico immortale*, 2016.

Gaarder

Jostein Gaarder, *Sofies Verden, Roman om filosofiens historie*, Oslo, Aschehoug, 1991. Ed. ita *Il mondo di Sofia, Romanzo sulla storia della filosofia*, trad. Margherita Podestà Heir, Milano, Longanesi, 1994.

Graedon

Alena Graedon, *The word Excechange*, New York, Anchor books, 2005. Ed. ita *Parole in disordine*, Milano, Bompiani, 2015.

Gray

Alasdair Gray, *Lanark, A life in four books*, Canongate, London, 1981. Ed. ita, *Lanark, Una vita in quattro libri*, trad. Enrico Terrinoni, Pordenone, Safarà, 2017.

Lafayette

Lafayette Ronald Hubbard, *Typewriter in the sky*, New York, Street & Smith, 1940. Ed. ita *La trama fra le nubi*, trad. Roberta Rambelli, Bologna, Libra editrice, 1980.

Levi

Primo Levi, *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 1971.

King

Stephen King, *The Dark Tower VII*, Donald M. Grant, New Hampshire, 2004.
Ed. ita *La torre nera*, trad. Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 2004.

Kržižanovskij

Sigizmund Kržižanovskij, *Knižnaja Zakladka*, 1923. Ed. ita *Il segnalibro*, a c. di Alessandro Niero, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995.

Natsume

[Natsume Sōseki], kinnosuke Natsume, *Wagahai wa Neko de Aru*, 1905. Ed. ita *Io sono un gatto*, trad. Antonietta Pastore, Vicenza, Neri pozza, 2006.

Murgia

Michela Murgia, *Chirù*, Torino, Einaudi, 2015.

Pecchinenda

Gianfranco Pecchinenda, *Essere Ricardo Montero*, Lavieri edizioni, S. Maria Capua Avetere, Potenza, 2011.

Pirandello

Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, III, a c. di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1990.

Maschere Nude, vol. II, a c. di Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, 1993.

vol. III, a c. di Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, 2004.

vol. IV, a c. di Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, 2007.

Colloqui coi personaggi e altre novelle, intr. Nino Borsellino, pref. e note Luigi Sedita, Milano, Garzanti, 1994.

Saggi, poesie, scritti vari, a c. di Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960.

Queneau

Raymond Queneau, *Le chiendent*, Paris, Gallimar, 1948. Ed. ita *Il pantano*, trad. Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 1948.

Le Vol d'Icare, Paris, Editions Gallimard, 1968. Ed. ita *Icaro involato*, trad. Clara Lusignoli, Torino, Einaudi, 1969.

Rodari

Gianni Rodari, *C'era due volte il barone Lamberto, ovvero I misteri dell'isola di San Giulio*, Torino, Einaudi, 1978.

Sterne

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, T. Becket and P. A. Dehondt, London, 1767. Ed. ita *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, trad. Giuliana Aldi Pompili, Milano, Rizzoli, 1958.

Stevenson

Robert Louis Stevenson, *The Merry Men and Other Tales and Fables*, London, Chatto & Windus, 1887. Ed. ita *Favola Crudele*, Illustrazioni di Charles Altamont Doyle, trad. Antonio Veneziani, Vierbo, Edizioni Stampa Alternativa, 1993.

Twain

Mark Twain, *A Connecticut yankee in king Arthur's court*, Charles L. Webster & Co, New York, 1889. Ed. ita *Un americano alla corte di Re artù*, trad. Oriana Previtali, Milano, Rizzoli, 1955.

Unamuno

Miguel de Unamuno, *Niebla*, Sevilla, Renacimiento, 1914. Ed. ita *Nebbia*, trad. Flaviarossi Rossini, intr. Antonio Castronuovo, postfazione Sara Poledrelli, Milano, Bur, 2008.

Vecchioni

Roberto Vecchioni, *Il Libraio di Selinunte*, Torino, Einaudi, 2004.

Vila-Matas

Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasaveto*, Barcelona, Anagrama Editorial, 2005. Ed. ita *Dottor Pasavento*, trad. Pino Cacucci, Milano, Feltrinelli, 2008.

Vonnegut

Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions, Or Goodbye Blue Monday*, New York, Dell Publishing, 1973. Ed. ita *La colazione dei campioni, Ovvero Addio, Triste Lunedì!*, trad. Attilio Veraldi, Milano, Rizzoli, 1974.

Yan

Mo Yan, *The Republic of wine*, London, Hamish Hamilton, 1992. Ed. ita *Il paese dell'alcol*, Torino, Einaudi, 2015.

Film

Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, 1985.

Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, 1932.

Peter MacDonald, *The NeverEnding Story III*, 1994.

George Miller, *The NeverEnding Story II: The next Chapter*, 1990.

Hideo Nakata, *Ring*, 1998.

Maurizio Nichetti, *Ladri di saponette*, 1989.

Wolfgang Petersen, *La storia infinita, Die unendliche Geschichte*, 1984.

Gary Ross, *Pleasantville*, 1998.

Ian Sofley, *Cuore d'Inchiostro, Inkheart*, 2008.

Gore Verbinski, *The Ring*, 2002.

Siti

https://it-it.facebook.com/pg/chirucasti/posts/?ref=page_internal

https://www.wired.it/play/libri/2015/11/12/murgia-libro-pagine-social-network/?refresh_ce=

Video

Pericle, Act I, scene I

<https://www.youtube.com/watch?v=I1qca9VBQpg>

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Armando Mollica Bonivento _____ matricola: 815358

Dottorato: Italianistica _____

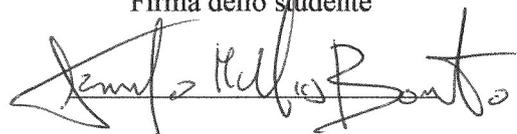
Ciclo: XXXI _____

Titolo della tesi¹: Il testo permeabile. Metalessi e altre questioni.

Il lavoro esamina casi particolari del rapporto dell'autore con il suo testo e del personaggio con la sua opera. Le teorie che inquadrano questi fenomeni non sono solo recenti, ma sembrano ricollegarsi alla teoria modale espressa da Platone nel III libro della *Repubblica* nel dialogo fra Socrate e Adimanto nel quale si discute come esprimere un contenuto a proposito del quale l'autore può parlare da solo, i personaggi possono parlare da soli, autore e personaggi possono parlare insieme. Scopo di questa tesi è indagare le connessioni fra premesse antiche ed esiti recenti quasi mai riconosciute dalla critica, cercando di evidenziare come quest'ultimi sembrano infrangere le prescrizioni platoniche nel punto in cui Platone prescrive che autore e personaggio non debbano parlare assieme, ma si possano invece considerare in perfetto rispetto di queste nel punto in cui non deve avvenire la confusione fra la voce d'autore e la voce dei personaggi.

This work is analysing some particular cases of the author's relation with his text, as well as the character does with his work. The theories framing those phenomena are not just most recent, but seem to reconnect with the modal theory expressed by Platone in the III Book of the Republic in a dialogue between Socrate and Adimanto, in which we find a discussion on how to express a content in which the author can speak for himself, the characters can speak for themselves, author and characters can talk together. The aim of this thesis is the one of investigating those connections between ancient premises and recent results as almost never acknowledged by critics, emphasizing on how the latter appears as infractions towards platonic prescriptions, mainly where Platone prescribes that author and character should not talk together, whereas it can be consider it in perfect respect of these theories at the point where there must not be confusion between the voice of the author and the voice of the characters.

Firma dello studente



¹ Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.