

LEONARDO TERRUSI

STRATEGIE DI OCCULTAMENTO DEL NOME AUTORIALE:  
NON SOLO PSEUDONIMI

*Abstract:* The essay aims to identify some strategies of concealment of authorial names in Italian authors: e.g. the distinction between allusive reticence (*Elena Ferrante*), «pseudonym-effect» (*Tommaso Pincio*), pseudonyms and heteronyms, or connotations of a semantic or historical-cultural type. In other cases the author's name is present, yet subjected to significant forms of concealment: e.g. Ugo Foscolo in *Ortis*, or *Masuccio Salernitano* thus exemplifying the concept of alias as «posture indicator», developed by Jérôme Meizoz.

*Keywords:* pseudonym, heteronym, posture-theory, concealment *in praesentia*

1. In un volume di qualche anno fa, significativamente intitolato *La pensée du pseudonyme*, Maurice Laugaa aveva messo in luce quella vera ossessione che per oltre due secoli impegnò legioni di bibliografi in una strenua «caccia al nome», quello anagrafico celato dietro gli pseudonimi assunti da poeti e scrittori.<sup>1</sup> Archiviata ovviamente l'ingenua e talora teratologica smania classificatoria che caratterizzava quegli studi, ci si potrà oggi tuttavia ancora interrogare sui *patterns* che governano le strategie di occultamento del nome autoriale, concentrandoci del resto su un *corpus* di autori italiani meno indagato sotto tale profilo.

Due esempi, tratti dalla letteratura contemporanea, serviranno da *introibo* al discorso. Il primo riguarda un caso letterario continuamente rinnovatosi nell'ultimo ventennio: quello di *Elena Ferrante*, autrice le cui scarne note biografiche, ai tempi dell'esordio dell'*Amore molesto* (1992), si riducevano alla definizione di napoletana di mezza età, trasferitasi in Grecia per seguire il marito, un greco esule a Napoli al tempo dei Colonnelli. Ma già pochi anni più tardi la reiterata riservatezza della scrittrice, mai comparsa in pubblico, cominciò ad alimentare il sospetto che il nome fosse un semplice schermo di qualcun altro, scatenando dunque una ridda di ipotesi identificative – Angeliki Riganatou (come opinato da Angiola Codacci Pisanelli), Domenico Starbone o la moglie Anita Raja, o un «autore multiplo» formato da entrambi (secondo Luigi Galella e Silvio Perrella), Fabrizia Ramondino, e ancora Gof-

<sup>1</sup> MAURICE LAUGAA, *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF 1986.

fredo Fofi o Michele Prisco –,<sup>2</sup> e più o meno risentiti interventi di diniego, tra cui si segnalerà quello di Domenico Starnone, al quale sono state imputate molte coincidenze del suo autobiografico *Via Gemito* (2000) con *L'amore molesto*, e che dunque in *Autobiografia erotica di Aristide Gambia* (2012) ha ipotizzato che Elena Ferrante fosse una donna fuggevolmente amata anni prima, e poi appropriatasi dei suoi ricordi di famiglia. Posto dunque che *Elena Ferrante* sia uno pseudonimo (la premessa dubitativa è ancor oggi d'obbligo), ma persino se non lo fosse, l'esempio si presterebbe a far riflettere sul modo in cui la pseudonimia venga vissuta e *parte lectoris*, e insomma sulla ricezione dei meccanismi di occultamento autoriale, mostrando la prevalenza di una reazione di «caccia all'autore», di ricerca di un referente reale del nome falso o che si suppone come tale. Un riflesso condizionato che è probabilmente da correlare a quel bisogno d'autore a suo tempo teorizzato da Michel Foucault, secondo il quale nella modernità «i discorsi "letterari" non possono più essere accolti se non sono dotati della funzione-autore: ad ogni testo di poesia o di invenzione si domanderà da dove viene, chi l'ha scritto, in quale data, in quali circostanze o a partire da quale oggetto»; ciò che spiega, concludeva il filosofo, perché «l'anonimato letterario non ci è sopportabile», e accettabile «solo come enigma».<sup>3</sup> Non è un caso, viceversa, che, dopo l'accendersi del dibattito intorno alla sua identità, alcuni interventi firmati dalla stessa Ferrante reagiscano ad esso apertamente criticando l'ipertrofia che immagine e biografia autoriali assumono nei circuiti mediatici,<sup>4</sup> suggerendo dunque una motivazione di questo tenore, arruolandosi insomma in una linea 'antiautorialista', alla base della scelta di eclissare la propria identità;<sup>5</sup> sebbene l'effetto di tale scelta sia stato, secondo dinamiche ben note all'onomastica degli stessi personaggi letterari, quello di accendere ancor più la curiosità sulla stessa identità nascosta.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Cfr. rispettivamente ANGIOLA CODACCI PISANELLI, «L'Espresso», 26.05.1995; LUIGI GALELLA e poi SILVIO PERRELLA, «La Stampa», 16 e 23.01.2005; PAOLO DI STEFANO, «Corriere della sera», 14.11.2006, ecc. Per altre identificazioni, si rinvia al redazionale *Chi è veramente Elena Ferrante?*, «Panorama», 24.11.2014.

<sup>3</sup> MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli 2004, pp. 1-19: 9-13.

<sup>4</sup> «Voglio che il mio romanzo se ne vada il più lontano possibile proprio perché possa dare la sua verità romanzesca e non gli scampoli accidentali, che pure contiene di autobiografia. Ma i media, specialmente quando connettono foto dell'autore a libro, performance mediatica dello scrittore a copertina dell'opera, vanno proprio in direzione opposta» (ELENA FERRANTE, *La Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o 2003, p. 63).

<sup>5</sup> Sulla tradizione antiautorialista (che si allunga dalle contestazioni di fine anni Sessanta di «Tel Quel» alla linea dei *multiple names* alla Luther Blissett o Wu Ming), cfr. CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli 1999, p. 16, che ritiene invece «l'ipertrofia dell'autore» come «fenomeno specificamente artistico» legato ai tratti peculiari del moderno.

<sup>6</sup> Mi permetto su questo di rinviare al mio *Nomi taciuti, nomi ritrovati. Motivazioni e ricezione*

Il secondo esempio annunciato è quello di *Tommaso Pincio*, pseudonimo che, a differenza del precedente, è «esibitamente finto»<sup>7</sup> e non coltiva alcuna «illusione di verità», associandosi a un'identità reale, quella di Marco Colapietro, e spezzando così sin dal nascere il meccanismo reticente-allusivo che prima s'è visto all'opera. Per *Pincio* si dovrebbe dunque parlare non di vera pseudonimia, ma, secondo una formula coniata da Gérard Genette,<sup>8</sup> semmai di 'effetto pseudonimo', cioè di finzione onomastica che ne presuppone la consapevolezza da parte del lettore, spostando così l'attenzione dal piano referenziale (l'identità occultata dietro il nome) a quello per così dire connotativo o allusivo, che è alla base dell'invenzione del nome. E in questo caso esso sarebbe diretto con immediata evidenza verso il nome di un altro autore, di cui lo pseudonimo costituisce anzi l'acclimatemento in italiano (con procedura in qualche modo affine a quella che governa i calchi linguistici di tipo 'omonimico', fondati appunto sulla somiglianza del significante): quello di *Thomas Pynchon*. Una scelta che sembrerebbe mirata a denunciare immediatamente l'ipoteca postmoderna in cui l'esperienza di scrittura di Pincio si muove: e non solo perché *Pynchon* è uno dei maestri conclamati di questo orientamento, ma anche (e soprattutto) per la stessa modalità di costruzione dello pseudonimo, nome proprio che richiama un altro nome proprio, ad evocare l'idea di una letteratura che parla di altra letteratura, essendo la verità ormai inattinabile, fatta puro linguaggio, com'è nei presupposti del postmoderno. Ma il gioco delle finzioni e dei depistaggi contenuti nel nome *Tommaso Pincio* non si ferma qui. Come l'autore rivela in alcune interviste, non a *Pynchon* infatti esso in realtà alluderebbe, bensì al *Pincio*, il toponimo romano, centrale per la biografia dell'autore reale; mentre il prenome *Tommaso* recupererebbe il valore etimologico originario, di origine aramaica, quello di 'doppio' o 'gemello',<sup>9</sup> suggerendo una più sotterranea e personale 'occasione spinta', per così dire, della scelta pseudonimica. Ma non è ancora finita; un beffardo *aprosdoketon* di sapore situazionista rovescia infatti anche tale *interpretatio*: 'pincio' in italiano antico, dichiara infatti Colapietro, indica il membro virile, e *Tommaso Pincio* assumerebbe così un autoironico valore osceno.<sup>10</sup>

della reticenza onomastica, in *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS 2012, pp. 117-134: segnatamente 129 sgg.

<sup>7</sup> Come scrive ANDREA CORTELLESA, *Pincio, le finzioni dell'autore che non era lui*, «La Stampa», 25.07.2014.

<sup>8</sup> GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1987, p. 49.

<sup>9</sup> Basti per questo il rinvio a EMIDIO DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, Milano, Mondadori 2000, s. v.

<sup>10</sup> Colapietro dichiara di essersi in generale ispirato per la sua operazione pseudonimica allo scrittore giapponese che assunse lo pseudonimo in omaggio ad Edgar Allan Poe di *Edogawa Ranpo*, sua pronuncia in giapponese, ma che ha anche il significato di 'quattro passi lungo il fiume Edo' (cfr. <http://www Letteratura.rai.it/articoli/pynchon-pincio-e-poe/2523/default.aspx>).

I due casi, pur ovviamente non esaurendola, testimoniano della complessità della pseudonimia (come del resto hanno già mostrato, per citare solo due studi significativi, Jean Starobinski su Stendhal o Luigi Sasso su Italo Svevo).<sup>11</sup> Il primo esempio evidenzia del resto una collusione delle scelte pseudonimiche con l'eteronimia o se si preferisce con la genettiana *supposition d'auteur*:<sup>12</sup> non una pura maschera onomastica, insomma, ma una vera identità alternativa, provvista di una biografia, un'ideologia, di uno stile (e in questo caso forse persino di un genere) fittizi e distinti da quelli dell'autore reale, eppure, almeno sulle prime, del tutto credibile. Nel secondo emerge con chiarezza come lo pseudonimo, lungi dal risolversi in un'istanza reticente, possa assolvere a una funzione opposta, quella di rivelare e ostendere aspetti di una personalità letteraria: attraverso meccanismi allusivi che possono essere di tipo sia connotativo o semantico sia storico-culturale. Nell'uno come nell'altro caso, lo pseudonimo può rappresentare una delle varianti del tema del nome doppio, come ha mostrato di recente Donatella Bremer.<sup>13</sup> Ma si dirà subito che il più delle volte le varie tipologie appaiono tanto strettamente intrecciate che si dovrà parlare, più che di categorie assestanti, di tendenze trasversali che possono toccare tutti gli pseudonimi autoriali, configurando insomma il campo pseudonimico come un *continuum* privo di distinzioni o confini netti tra le differenti incarnazioni possibili. Per fare solo degli esempi, un eteronimo provvisto al tempo stesso di un valore semantico e anzi propriamente 'parlante' è *Lorenzo Stecchetti*, la più celebre tra le 'finzioni d'autore' assunte da Olindo Guerrini, che faceva credere in questo caso di pubblicare *post mortem* le poesie di un cugino morto di tisi, come suggerirebbe appunto il nome alludendo alla magrezza scheletrica del giovane consunto dal male;<sup>14</sup> oppure *Tonio Cavilla*, il «meticoloso docente e pedagogista»<sup>15</sup> che firma prefazione e note di un'edizione scolastica del *Barone rampante*, come dichiara una *Nota dell'editore* (ulteriore schermo autoriale), e che non è altro che l'anagramma di Italo Calvino, che allude ironicamente al ruolo di autochiosatore qui da lui assunto, fornendo del resto l'esempio di un'altra non infrequente modalità pseudonimica, quella

<sup>11</sup> JEAN STAROBINSKI, *Stendhal pseudonimo*, in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi 1975, pp. 159-200, e LUIGI SASSO, *La spugna sopra. Lo pseudonimo e il caso Svevo*, in *Nomi di cenere*, Pisa, Edizioni ETS 2003, pp. 61-76.

<sup>12</sup> GENETTE, *Soglie...*, cit., p. 47.

<sup>13</sup> DONATELLA BREMER, *L'onomastica del doppio*, in AA.Vv., *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M.G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa/Roma, Fabrizio Serra 2010, pp. 79-97.

<sup>14</sup> Cfr. LORENZO STECCHETTI, *Póstuma*, a c. di C. Mariotti, Mario Martelli, Roma/Salerno 2001, p. 4.

<sup>15</sup> Cfr. AMELIA NIGRO, *Dalla parte dell'effimero, ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra 2007, p. 81.

anagrammatica, ravvisabile anche nei celebri esempi di *Cletto Arrighi* (Carlo Righetti), *Gian Alessio Abbatutis* (Giovan Battista Basile), *Onisammot Iflodnal* (Tommasino Landolfi), *Ugone di Certoit* (Guido Ceronetti).<sup>16</sup> Un meccanismo allusivo più sottile è consegnato al nome di *Didimo Chierico*, il personaggio al quale, com'è a tutti noto, Foscolo ascrive la propria traduzione del *Viaggio sentimentale* sterniano, tratteggiandone nell'omonima *Notizia* una biografia dai chiari tratti foscoliani. Si tratterebbe dunque, in questo caso, di un 'semieteronimo', per dirla con Fernando Pessoa,<sup>17</sup> cioè di una proiezione esterna eppure collimante con lo stile e la personalità dell'autore, di cui non a caso costituisce sin dal nome un 'doppio' o 'gemello' (alludendo in ciò alla natura 'seconda' di traduttore qui assunta da Foscolo?), secondo il significato del greco διδυμος, calco della voce aramaica di cui si è già detto connessa al nome *Tommaso* – pur richiamando anche un grammatico alessandrino –, mentre *Chierico* può riferirsi al valore quasi sacrale da Foscolo attribuito alla figura dello scrittore. Ma la rivelazione del sé autoriale può affidarsi, come si diceva, a un alone storico-culturale, come avviene in un altro eteronimo anagrammatico, *Alì Oco de Madrigàl*, che già nel racconto gaddiano *Domingo del señorito en escasez. Domenica del giovin signore di scarsi mezzi* (1963) era il nome dell'*alter ego* impegnato in una sfida di scrittura con l'io narrante, e che nell'*Eros e Priapo* verrà utilizzato in sostituzione del pronome 'io' della stesura originaria: un personaggio di cui viene tracciata una biografia ispanofila e segnatamente *hidalguesca* che assume il sapore evidente di un autoritratto autoriale.<sup>18</sup> Una variante è costituita dai casi in cui lo pseudonimo, più che rivestire funzione allusiva, rivolta all'esterno, contribuisce semmai a illuminare le motivazioni della scelta pseudonimica e *parte auctoris*: come per *Ignazio Silone* (pseudonimo forse più 'verisimile' del nome anagrafico *Secondino Tranquilli*), scelto in onore all'eroe della lotta sociale dei Marsi contro il dominio di Roma, Poppedio Silone;<sup>19</sup> o *Curzio Malaparte*, che Kurt Erich Suckert attinse, non senza una carica di ironica provocatorietà, da un libello che sosteneva l'appartenenza dei *Bonaparte* alla casata italiana dei *Malaparte*.<sup>20</sup> In quest'ultimo caso è visibile un'ancor più peculiare motivazione che si dirà di ordine intertestuale, ciò che si riscontra

<sup>16</sup> Cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Incontro con la Sfinge*, Torino, Einaudi 2004, pp. 55-58.

<sup>17</sup> Cfr. VALERIA TOCCO, *Introduzione a FERNANDO PESSOA, Il libro dell'inquietudine*, Milano, Mondadori 2011.

<sup>18</sup> Cfr. ELIO GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jacabook 2004, pp. 46-47.

<sup>19</sup> Scelto anche, mentre era in Spagna, per simpatia con l'indipendentismo catalano; ma al personaggio era intitolata la via che la popolazione di Pescina de Marsi chiamava *Fontamara*, luogo eponimo del suo più celebre romanzo.

<sup>20</sup> Ricostruisce la vicenda MAURIZIO SERRA, *Malaparte: Vite e leggende*, Venezia, Marsilio 2012.

anche, seppur in un contesto parodico, in un altro eteronimo guerriniano, *Argia Sbolenfi*, l'isterica 'zitella' autrice di *Rime*, ispirata all'omonimo personaggio creato da Antonio Fiacchi, la figlia del *Sgnèr Piréin Sbolenfi, travet* protagonista di strisce pubblicate su fogli umoristici bolognesi *fin de siècle*.<sup>21</sup>

2. Al di là di questa varia casistica, sarà forse più importante rilevare come ogni pseudonimo, anche in assenza di una diretta allusività, rappresenti una proiezione pubblica di sé, assumendo il ruolo di un 'indicatore di postura', per dirla con Jérôme Meizoz, «che marca una nuova identità distinta da quella conferita dallo stato civile», facendo così dell'autore «un enunciatore pressoché fittizio, un vero e proprio personaggio della scena letteraria». <sup>22</sup> Se l'enunciazione originaria del concetto guarda soprattutto alle dinamiche che coinvolgono il ruolo dell'autore nel mondo letterario contemporaneo, si proverà a saggiarne la tenuta sull'esempio di uno scrittore del XV sec., *Masuccio (Salernitano)*, nome costituito nella sua prima parte dall'ipocoristico diminutivo di *Tommaso (Guardati)*, ma che è quello che comunque prevale anche nei documenti extraletterari e nelle testimonianze di scrittori coevi quali Giovanni Pontano o Luigi Pulci<sup>23</sup> come forma 'normale' del nome dell'autore. Non dovrebbe dunque stupire se sin dagli antichi incunabuli<sup>24</sup> esso è assunto nelle intestazioni della sua raccolta novellistica intitolata *Novellino* (la cui *princeps*, probabilmente postuma, è del 1476), e il discorso potrebbe chiudersi qui. Ma un indizio induce a riaprirlo: quel nome, *Masuccio*, è assunto infatti con forte funzione strutturale anche all'interno dello stesso macrotesto, a mo' di intestazione delle sezioni di commento moralistico che chiudono ogni singola novella, costituendo dunque, assieme alle epistole dedicatorie (indirizzate agli spiriti magni dell'intelligenza e dell'aristocrazia aragonese coeva) che specularmente aprono gli stessi racconti, la struttura portante dell'opera e l'artificio primario che garantisce l'incastonamento delle novelle nel corpo della raccolta, e in altri termini il passaggio dalla loro originaria forma 'spicciolata' al macrotesto novellistico.

<sup>21</sup> Sulle tracce dell'allusione metteva già la prefazione, firmata dall'altro eteronimo *Lorenzo Seccbetti*, alle *Rime di Argia Sbolenfi*, Bologna, Monti 1899<sup>4</sup>, p. 4.

<sup>22</sup> JÉRÔME MEIZOZ, *Postura e campo letterario*, «Allegoria», LVI (2007), pp. 128-137.

<sup>23</sup> Cfr. GIORGIO PETROCCHI, *Per l'edizione critica del Novellino di Masuccio*, «Studi di filologia italiana», X (1952), pp. 37-82: 37, n. 1; GIOVANNI PONTANO, *De tumulis* I 36, v. 5: «*Masutius nomen, patria est generosa Salernum*»; e LUIGI PULCI, *Novella del picchio senese*: «Masuccio, grande onore della città di Salerno».

<sup>24</sup> *Masucio Guardato e Massucci[us] Salernitanus* in intestazione e *colophon* della stampa milanese del 1483, *Masuzo Guardato* nella perduta *princeps* napoletana del 1476, il cui *colophon* è riportato dal *Catalogue des livres, imprimés et manuscrits, de la bibliothèque de seu Monseigneur le prince de Soubise...*, Paris, Leclerc 1788, pp. 386-387, n. 5524, e dalla *Bibliotheca elegantissima parisina...*, Londres, Edward & Sons, Paris, Laurent 1790, n. 425, p. 106.

Sorge allora motivatamente il sospetto che la scelta di usare la forma (auto) diminutivale del nome possa non essere estranea alla particolare ‘postura’ che l’autore intende assumere verso gli illustri destinatari, una postura improntata appunto a una dichiarata subalternità; esprimendo al tempo stesso forse anche la consapevolezza della marginalità in cui versava lo statuto novellistico, dopo la crisi del volgare quattrocentesco e la lunga eclissi delle forme macrotestuali (il *Novellino* ne rappresenta praticamente la prima rimerione). Si arrischierà tuttavia una tesi alternativa: la riduzione del nome d’autore, insieme con l’analoga dimidiazione del titolo, battezzato *Novellino* per la sua «poca qualità», come l’autore spiega nel *Proemio*, potrebbe rientrare in una sorta di autoriduzione mirata a compensare e dissimulare un’operazione in realtà ambiziosissima, che a ben vedere è lucidamente dichiarata dall’autore nello stesso *Proemio* rivolto ad Ippolita d’Aragona. Appunto quella di edificare, cento anni dopo il *Decameron*, un macrotesto organico, salvaguardando così la propria precedente produzione ‘spicciolata’ dal rischio di dispersione e di anonimato, e guadagnandosi l’accesso nella ‘sublime e gloriosa’ biblioteca di Ippolita: affermazione che può intendersi in senso letterale, come allusione alla prestigiosa collezione libraria della duchessa di Calabria, ma anche, metaforicamente, come ambizione ad entrare in uno stabile Canone volgare.<sup>25</sup>

3. Si concluderà con un esempio che dimostra come l’occultamento del nome autoriale possa avvenire anche, paradossalmente, in sua *praesentia*. A mostrarlo sono le ambigue strategie di occultamento/esibizione che coinvolgono il nome di Ugo Foscolo; un vero esperto, *ça va sans dire*, di manipolazioni onomastiche, nella vita come nell’opera. Se per la prima basterebbe ricordare il mutamento del prenome originario *Niccolò* in *Ugo* in onore di *Nicolas Jean Hugon* detto *Bassville*, o i vari nomi di copertura assunti durante l’esilio (dal *Lorenzo Aldighieri/Alderani* della corrispondenza ricevuta in Svizzera a quelli usati a Londra, *Mr. Flass*, *Florian*, *Mariatt* o *Emerytt*), per la seconda, oltre all’attribuzione all’apocrifo *Fanocle* degli inni delle *Grazie* pubblicati in appendice alla sua traduzione della *Chioma di Berenice* (1803), spicca il vertiginoso gioco di controfigure eteronimiche messo in atto nell’*Ipercalisse* (1816), tra le quali compare nuovamente *Didimo Chierico*, cui l’opera era attribuita, e un *Lorenzo Alderano Rainero*, l’editore che firma la lettera prefatoria, dietro cui si cela il nome dell’autore Ugo Foscolo; nome, quest’ultimo, tuttavia non assente, perché fa in realtà capolino, anche se solo in dodici esemplari dell’*editio princeps*, come intestatario di quella

<sup>25</sup> Cfr. il mio *Masuccio Salernitano*, in *L’incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, a c. di P. Guaragnella, Stefania De Toma, Lecce, Pensa 2011, pp. 149-160.

stessa prefazione.<sup>26</sup> Ma il caso più interessante rimane quello delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nelle cui prime spurie edizioni (frutto com'è noto di un rimaneggiamento attuato dalla coppia Marsigli/ Sassoli di un originario nucleo foscoliano rimasto interrotto),<sup>27</sup> il nome di Foscolo parrebbe in realtà del tutto assente, tanto dal frontespizio, secondo una consolidata prassi di genere (inaugurata sin dalla *Pamela* e poi dal *Werther*),<sup>28</sup> quanto dall'apparato 'peritestuale', come ad esempio l'annuncio pubblicitario che l'editore Marsigli fece pubblicare sul suo «Monitore» il 5 luglio 1800, in cui il romanzo era attribuito a due anonimi «sventurati Genj d'Italia»<sup>29</sup> (cioè Foscolo e il rimaneggiatore Angelo Sassoli, il cui nome del resto sarà rivelato dallo stesso Foscolo solo nel 1812).<sup>30</sup> Il nome dell'autore aleggia però ugualmente, pur dietro labili allusioni: l'iniziale dell'«editore» che pubblica le lettere, che nella prima versione è chiamato *Lorenzo F.*; indirettamente, attraverso il ritratto del protagonista collocato all'antiporta del libro, che raffigura in realtà lo stesso Foscolo, e che rimarrà, mutando con lui nel corso del tempo, l'elemento costante di tutte le edizioni;<sup>31</sup> ma forse soprattutto, paradossalmente, grazie a una nota attribuita al Sassoli, apposta al nome dell'editore Lorenzo F.. nell'*Avviso a chi legge* nella Parte prima della *Vera storia*: «\*Nacque in Grecia, studiò in Italia, e si rese chiaro per le sue cognizioni, il suo carattere originale e il suo genio poetico immaginoso e robusto. Le sue disavventure non senza perché si tacciono» (*EN*, IV, p. 123). Ma esplicitamente il nome *Ugo Foscolo* verrà associato al romanzo nel momento in cui è la sua firma a comparire in calce alla *Diffida*, fatta uscire il 3 gennaio 1801 sulla «Gazzetta universale» di Firenze, per smentire come inautentiche

<sup>26</sup> Cfr. MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *L'Ipercalisse o il libercolo sibillino di Ugo Foscolo*, in *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), a c. di G. Lachin e Francesco Zambon, Trento, Università degli Studi di Trento 2004, pp. 381-404.

<sup>27</sup> Per la vicenda editoriale, cfr. MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno 2004, pp. 50-56, e GIOVANNI GAMBARIN, *Introduzione* a UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. IV (*EN*, IV), Firenze, Le Monnier 1955, pp. XI-XXXV.

<sup>28</sup> Sebbene in quest'ultimo il nome dell'autore fosse un 'segreto palese': cfr. MARCO CASTELLARI, «*Werther ist ein Bild*». *Mitologie e patologie della giovinezza nello Sturm und Drang*, in *Jugend. Rappresentazioni della giovinezza nella letteratura tedesca*, a c. di M. Pirro e Luca Zenobi, Milano, Mimesis 2011, pp. 43-64: 55.

<sup>29</sup> GAMBARIN, *Introduzione*, cit., p. XXX.

<sup>30</sup> Scrivendo a Schultesius, e accusava infatti Sassolo di aver adulterato «il mio manoscritto», di cui così assumeva di essere l'autore (cfr. UGO FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a c. di P. Carli, Firenze, Le Monnier 1954, p. 113).

<sup>31</sup> TATIANA CRIVELLI, *Ugo Foscolo e le Ultime lettere di Jacopo Ortis*, «Testo», XXV (2004), pp. 45-67: 65. Alcuni ritengono che nella prima edizione esso ritraesse, con triste e involontario presagio, il fratello Giovanni: cfr. GAMBARIN, *Introduzione*, cit., pp. XXXIV-XXXV.

le precedenti edizioni dell'*Ortis*,<sup>32</sup> anche se non come autore, bensì come «erede de' libri dell'Ortis, e depositario delle lettere da lui scrittemi», e, più implicitamente, come «editore», assumendo il ruolo che nel romanzo spetta a Lorenzo. E ancora, se pure il nome dell'autore era nuovamente occultata nella simile smentita posta all'inizio delle edizioni ortisiane milanesi del 1801-1802 (firmata, più neutramente, «l'Editore»), l'associazione tra *Ugo Foscolo* e l'*Ortis* era suggellata dal definitivo consolidarsi del vero nome autoriale sul frontespizio del romanzo a partire dall'edizione del 1813,<sup>33</sup> che comprendeva del resto altre opere come i *Sepolcri*, che dunque trainavano inizialmente la citazione del nome di Foscolo.

Non si tratta di vicissitudini casuali o involontarie. Alla base sembra esservi una sottile strategia, che da una parte intende allontanare la presenza dell'autore e la memoria del suo nome reale dal romanzo, come Foscolo rivendica esplicitamente nella *Lettera* al Bartholdy del 1808 e poi nella *Notizia bibliografica* dell'edizione zurighese del 1816;<sup>34</sup> ma tuttavia non semplicemente cancellandole, bensì, come scrive Tatiana Crivelli, surrogandole con «innumerevoli istanze intermedie» (il «libraio», l'«editore», il «depositario degli originali», ecc.) e insomma con una «divertita moltiplicazione delle impronte, intesa a far perdere le proprie tracce».<sup>35</sup> Dall'altra, la stessa *Lettera* al Bartholdy gettava, all'opposto, le basi dell'identificazione di Jacopo con l'autore («non ho dipinto se non ricopiando me stesso»). Come a dire: se *Ugo Foscolo* è sempre più dissimulato nel testo come autore e narratore, è sempre più di *Ugo Foscolo*, come persona e personaggio, che *fabula narratur*!<sup>36</sup>

<sup>32</sup> E poi replicata sul «Monitore» bolognese il 17 marzo dello stesso anno (cfr. GAMBARIN, *Introduzione*, cit., p. XXXII, e TERZOLI, *Le prime lettere...*, cit., pp. 60 e 67-68).

<sup>33</sup> GAMBARIN, *Introduzione*, cit., p. IV.

<sup>34</sup> Al primo scriveva: «ce lai sempre più la penna dell'Autore coll'assegnare a Lorenzo la parte di editore e di storico» (UGO FOSCOLO, *Epistolario (1804-1808)*, a c. di P. Carli, Firenze, Le Monnier 1952, pp. 480-493: 487); e nella seconda «nel romanzo italiano il lettore, non che vedere la penna d'un autore, non possa neppur sospettare che altri fuorché l'amico dell'Ortis abbia potuto essere l'editore del libro» (*Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV [ma Zurigo 1816]*, in EN, IV, pp. 477-535, p. 512).

<sup>35</sup> CRIVELLI, *Ugo Foscolo...*, cit., rispettivamente pp. 65 e 50.

<sup>36</sup> Al gioco collabora anche l'ambigua identificazione di Foscolo con l'Editore/Narratore Lorenzo, non a caso cognominato 'F.' nel primo *Ortis*, che si configura sostanzialmente come un altro suo 'semietronimo'. A confermarlo oltre ogni dubbio è l'assunzione di *Lorenzo Alderani* come pseudonimo foscoliano durante l'esilio zurighese (proprio nel momento in cui questo diventava il nome definitivo dell'editore dell'*Ortis*, dal *Lorenzo F.* del 1798 al *Lorenzo \*\*\** del 1802), quale evoluzione del dantesco *Aldighieri* indicato nella lettera d'addio alla famiglia del 30 marzo 1815. Un altro insospettabile tassello della strategia è la *Notizia bibliografica*, dove, ancora una volta, Foscolo devia la responsabilità della propria scrittura in direzione di un etronimo: in questo caso un «autore multiplo» senza nome, composto da tre critici, di cui due stranieri, che discettando sulle precedenti edizioni del romanzo avrebbero composto il testo della *Notizia*. Ma ancora una volta,

Un esempio assai suggestivo, quello foscoliano, di come l'occultamento del nome autoriale possa declinarsi in modalità assai più complesse della sostituzione pseudonimica o dello stesso anonimato, intrecciandosi in ultima analisi con la problematica stessa che investe la funzione dell'identità autoriale all'interno dei testi letterari.

*Biodata:* Leonardo Terrusi ha svolto attività di ricerca presso l'Università degli Studi di Bari, e ha conseguito l'idoneità per professore associato per Letteratura italiana e per Linguistica e Filologia Italiana. Attualmente insegna Italiano e Latino nel Liceo Classico «Q. Orazio Flacco» di Castellaneta (TA). Tra le sue pubblicazioni, i volumi Lelio Manfredi, *Philadelphia* (Bari 2003), *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano* (Bari 2005), *I nomi non importano* (Pisa 2012), insieme a Bruno Porcelli il repertorio *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005* (Pisa 2006), e insieme ad Angelo Chielli la curatela della miscellanea *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli* (Bari 2014). Fa parte del Comitato di Redazione di questa rivista.

lterrusi@libero.it

una serie di allusioni più o meno indirette dirottavano verso il nome dell'autore reale, del quale in particolare un'*Appendice* rivelava come egli avesse letto il manoscritto della *Notizia* e vi fosse intervenuto con correzioni e interventi (cfr. CRIVELLI, *Ugo Foscolo...*, cit., pp. 63-64).