



Enthymema XXVI 2020

Italo Calvino tra le forme e i generi del discorso metaletterario

Nicola Turi

Università degli Studi di Firenze

Abstract – *Se una notte d'inverno un viaggiatore* rappresenta l'esito naturale di un percorso creativo che, soprattutto da un certo momento in avanti, esibisce una marcata inclinazione metaletteraria: l'originale esperimento narrativo del 1979 porta infatti a saturazione questa tendenza, sommando plurime e complesse strategie metatextuali che confondono i *livelli della realtà* (per usare un celebre titolo calviniano) e insieme lo statuto identitario di autore, narratore e personaggio. Il risultato è una struttura elaborata e spiazzante che, mentre riprende rielabora e combina procedimenti già presenti in alcuni testi di Borges e Nabokov (autori dichiaratamente cari a Calvino), individua il suo precedente più prossimo (anche temporalmente) nella *Tia Julia y el escribidor* (1977) di Mario Vargas Llosa.

Parole chiave – Italo Calvino; *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; Mario Vargas Llosa; metaletteratura; Vladimir Nabokov.

Abstract – *If on a Winter's Night a Traveler* represents the natural outcome of a creative path that, from a certain point on, exhibits a marked metaliterary inclination: the original narrative experiment of 1979 brings this tone to saturation, collecting multiple complex metatextual strategies that confuse *the levels of reality* (to use the title of a Calvino's essay) and at the same time the identity of author, narrator and character. The result is an elaborate and flooring structure which, while taking up re-elaborating and combining procedures already present in some texts by Borges and Nabokov (authors admittedly dear to Calvino), identifies its closest precedent (even temporally) in *La tia Julia y el escribidor* (1977) by Mario Vargas Llosa.

Keywords – Italo Calvino; *If on a Winter's Night a Traveler*; Mario Vargas Llosa; metaliterature; Vladimir Nabokov.

Turi, Nicola. "Italo Calvino tra le forme e i generi del discorso metaletterario". *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 33-41.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14869>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Italo Calvino tra le forme e i generi del discorso metaletterario

Nicola Turi

Università degli Studi di Firenze

Se una notte d'inverno un viaggiatore viene generalmente considerato (oltre che uno spartiacque tra la stagione del 'canone condiviso' e quella dello spaesamento critico, nutrito dalla contaminazione tra *high* e *lowbron*) il metaromanzo per eccellenza del nostro Novecento; e pacificamente riassunto come «la bibliomaniaca odissea» (Segre 150)¹ di un Lettore e di una Lettrice raccontati alla seconda persona, perduti tra una serie di libri interrotti e/o contraffatti che non permette loro di portare a termine alcuna lettura: riduzione dell'opera che, per quanto corretta, non tiene però conto di tanti movimenti interni che rendono la struttura di questo ibrido romanzenso ben più intricata e sfuggente e che impongono, a chi voglia indagarne la complessità, almeno due premesse.

La prima consiste nel ricordare che il *Viaggiatore* rappresenta, quanto a Calvino, l'esito per così dire naturale e il culmine di una stagione, inaugurata nel 1964 dai primi racconti cosmomici, a fortissima intonazione metaletteraria: includendo sotto questo termine – ecco la seconda e correlata premessa, necessaria a dissipare qualche equivoco frequente – qualsiasi modulazione del discorso narrativo tesa a infrangere il tabù principe della *fiction* e dunque a rimandare, più o meno esplicitamente, all'atto di invenzione in corso.² Modulazione che passa per la moltiplicazione di piani narrativi anche solo allusi, in potenza (un manoscritto rimasto inviolato, le aspirazioni letterarie di un personaggio...); o per meglio dire, ed evocare il saggio di Calvino contemporaneo al *Viaggiatore*, di *livelli della realtà*, giacché anche quello extraletterario viene di riflesso chiamato in causa, addirittura messo in discussione nelle sue componenti ontologiche (come ci ricorda un citatissimo Borges).³ Cosicché quella che in primo luogo si presenta come una manifestazione d'incertezza dell'io – irretito dalle varianti escluse, dai percorsi narrativi abortiti (del '64 è anche la celebre prefazione al *Sentiero* in cui Calvino confessa che «un libro non [lo] consolerà mai di ciò che [ha] distrutto scrivendolo» (Calvino, *Prefazione* 1204) – finisce poi per rimarcare i costituzionali limiti aletici del reale, questa sfuggente entità concretata dallo sguardo del soggetto. E nondimeno da “Un segno nello spazio” a “La spirale”, per tornare definitivamente alla seconda stagione calviniana, da *Ti con zero* al *Castello*, dai dialoghi tra Marco Polo e il Kublai Khan fino a *Palomar*, l'aspirazione di fondo dell'autore (scintilla di rifrazioni e moltiplicazioni, alchimie combinatorie e camuffamenti) apparirà sempre quella di liberarsi dalla zavorra di un'identità limitata e parziale («come scriverei bene se non ci fossi»

¹ Al primo e puntuale sondaggio di Segre non può non riferirsi ogni successivo approfondimento del meccanismo romanzenso elaborato da Calvino.

² Più o meno esplicitamente, dico, perché richiamare l'attenzione sulla funzione esemplare (o presunta tale) della letteratura (*Madame Bovary*) non ha chiaramente lo stesso impatto che ha presentare un personaggio intento alla stesura (*Les Faucx-monneyeurs* di Gide) o alla rappresentazione (*Hamlet*) di una storia che, a seconda delle circostanze letterarie, può addirittura risultare accessibile a noi lettori reali e/o dialogante col racconto cornice (fino a sfiorare, ma solo a sfiorare, l'infinito precipizio della *mise en abyme*).

³ Il quale appunto osserva che se i personaggi di un libro possono accedere alla lettura (proprio come noi), più o meno consapevolmente ne ricaviamo che «noi, loro lettori o spettatori, possiamo [a nostra volta] essere fittizi» (Borges 951-952).

Italo Calvino tra i discorsi e i generi del discorso metaletterario Nicola Turi

(779),⁴ si rammarica qui nel *Viaggiatore* Silas Flannery, suo plausibile *alter ego*) nella speranza, perennemente insoddisfatta, di librarsi verso spazi di condivisione oggettiva (etica ed estetica) dell'esistente.

Ma, detto questo, com'è strutturato, quali meccanismi aziona pagina dopo pagina *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, al netto di una complessità che temo sia irriducibile fino in fondo? Anche a voler considerare l'estensione del celeberrimo incipit («Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti» (613))⁵ come una sorta di introduzione all'opera (seppure al netto di qualche ambiguità che a più riprese sovrappone un Lettore già determinato, già personaggio, a un Lettore potenziale),⁶ anche insomma ad avviare l'analisi del testo solo dopo il primo capitolo, i procedimenti sfruttati sono davvero molti e tra loro diversamente spiazzanti. Prendiamo dunque il secondo incipit: «Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria» (620). Intanto, quale romanzo comincia? Un *Viaggiatore*, come sarà più chiaro qualche pagina dopo, accessibile (in quanto oggetto fisico autonomo) solo ai personaggi-che-leggono, per quanto anch'esso firmato, come si scoprirà sempre nel successivo capitolo della cornice, da Italo Calvino: cosicché i due *Viaggiatori*, chiamiamoli così, risultano coincidere solo nel titolo, che quello reale mutua dal primo romanzo incastonato.

Ci tornerò, non prima però di aver distinto già nella prima pagina di questo meta-*Viaggiatore* alcune formule ricorrenti. «Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva» (620), al pari di altre espressioni dello stesso tenore,⁷ è appena un'esplicitazione – che ricalca formule medievali, da manoscritto ritrovato – del carattere fittizio, della natura di libro cui appartiene la narrazione in corso (esplicitazione basilare qui giustificata dal fatto che la prospettiva è quella del lettore che, interno o esterno, legge *questa* storia). Mentre invece «uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso» (620) così come, subito dopo, «sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo» (620)⁸ sono delle metalessi: magari metaforiche, nel senso che alludono (ancora) alla magia per cui l'efficacia espressiva di un *récit* fa in qualche modo prendere vita alla storia che racconta (un po' come nel finale del *Barone*); ma pur sempre, appunto, delle metalessi.

Il termine, entrato da qualche anno nel discorso narratologico, sta ormai stabilmente a indicare qualsiasi «manipolazione della relazione causale che unisce, in un senso o nell'altro, un autore e la sua opera» (Genette, *Métalepse* 14)⁹ – ogni tipo cioè di sconfinamento da un livello diegetico all'altro, per parafrasare e allargare la definizione di Genette. Calvino, nello specifico, ci aveva già fornito un esempio nella sua paradossale riscrittura, affidata al volume *Ti con Zero*

⁴ «Forse la mia vocazione vera era quella di autore d'apocrifi» (*Se una notte* 802); «anch'io vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere» (788).

⁵ Andrà forse ricordato che la struttura dell'opera prevede l'alternanza tra capitoli della storia-cornice e romanzi interni che intitolano i relativi brani, con l'eccezione del dodicesimo e ultimo capitolo che segue direttamente l'undicesimo.

⁶ Cfr. *Se una notte*: «Non che t'aspetti qualcosa di particolare da questo libro in particolare. Sei uno che per principio non s'aspetta più niente da niente. Già nella vetrina della libreria hai individuato la copertina col titolo che cercavi» (613).

⁷ Già qualche riga dopo, nella stessa pagina: «Un fischio come di locomotiva e un getto di vapore si levano dalla macchina del caffè che il vecchio barista mette sotto pressione come lanciasse un segnale, o almeno così sembra dalla successione delle frasi del secondo capoverso» (613).

⁸ Ma la modalità sarà ripresa anche in seguito, magari in maniera più ambigua. Così in *Fuori dell'abitato di Malborke*: «Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto, soffritto di cipolla» (642): dove l'ambiguità risiede in quell'*aleggiare* che non chiarisce del tutto la portata metalettica del discorso.

⁹ In *Métalepse* Genette riprende alcune osservazioni inserite, sotto lo stesso titolo, già in *Figures III*, del 1972.

Italo Calvino tra i discorsi e i generi del discorso metaletterario Nicola Turi

del 1967, del *Conte di Montecristo* (laddove Edmond Dantès si metteva a frugare tra le varianti ancora potenziali che si affollavano sulla scrivania di Dumas in cerca di quella «senza la quale tutte le possibili continuazioni del romanzo fuori della fortezza diventano impossibili» («Il conte di Montecristo» 355)). Nel testo del 1979, però, la situazione è ancora più complessa, nel senso che le forme utilizzate sono molteplici. Siamo ancora all'interno di quello che abbiamo chiamato meta-*Viaggiatore*, per esempio, quando viene nuovamente introdotta la seconda persona singolare¹⁰ (destinata poi anche al personaggio femminile, e infine a diventare plurale) che però, diretta com'è anch'essa (come quella presente nel livello narrativo precedente) a un lettore che nonostante tutti gli sforzi del narratore interno¹¹ non può attraversare la soglia di finzione che lo rende *personaggio*, genera appena «une feintise» (Genette, *Métalepse* 103) una finta metalessi. Mentre invece (sempre per rievocare precedenti nell'opera dell'autore) richiama alla mente la 'mossa di Suor Teodora'¹² l'intrusione successiva con cui il protagonista del primo romanzo inconcluso rivela di coincidere con l'iniziale, anonima apparizione umana («C'è qualcuno che sta guardando attraverso i vetri appannati [...] l'uomo entra nel bar» (*Se una notte* 620)); e poi appunto, poco dopo: «Io sono l'uomo che va e viene tra il bar e la cabina telefonica. Ossia; quell'uomo si chiama "io" e non sai altro di lui» (621): lasciando intendere chiaramente però, a confondere ancor più le cose, di essere centro prospettico ma non narratore del romanzo che abita, visto che ha coscienza di come (si) sta raccontando la sua storia ma non ne conosce gli esiti futuri («forse l'autore è ancora indeciso» (622); «Qualcosa mi dev'esser andata per storto: un disguido, un ritardo, una coincidenza perduta» (623)); tanto da farsi in qualche modo lettore a sua volta (personaggio in questo senso *migrante*, metalettico) di un testo che sembra addirittura offuscarne la coscienza:

La cosa che vorrei di più al mondo, – le dico, perché ormai tanto vale che continui a parlarle, – è far girare indietro gli orologi.

La donna dà una risposta qualsiasi, come: – Basta muovere le lancette, – e io: – No, col pensiero, concentrandomi fino a far tornare indietro il tempo, – dico, ossia: non è chiaro se lo dico veramente o se vorrei dirlo o se l'autore interpreta così le mezze frasi che io sto borbottando. (631; corsivo mio)

Detto altrimenti, il primo *vero* personaggio del metaromanzo calviniano, pur esprimendosi con la prima persona, risulta prigioniero di un viluppo di parole troppo vaghe e imprecise («solo pochi elementi affiorano dalla pagina scritta» (630)) utilizzate da un autore che non può conoscerlo fino in fondo; e che ancora per qualche pagina coincide, come dicevo, con un Calvino ridotto a un'essenza nominale pur sempre sufficiente a infrangere l'altro grande tabù della *fiction*¹³ (che in fondo è sempre «tissée de métalepses» (*Métalepse* 131) ci dice Genette): quello relativo alla presenza di persone reali, registrate all'anagrafe.

In seguito, nei successivi romanzi interni, sviluppando lo schema del primo, il personaggio che dice 'io', sempre consapevole del proprio statuto di personaggio, mostrerà addirittura di non conoscere le forme e i modi del racconto incaricato di narrare quel che gli succede (posto che il romanzo di cui è protagonista potrebbe ancora essere 'in progress', in attesa di essere concluso):

¹⁰ «Le stazioni si somigliano tutte; poco importa se le luci non riescono a rischiarare più in là del loro alone sbavato, tanto questo è un ambiente che tu conosci a memoria» (*Se una notte* 620-621; corsivo mio).

¹¹ «Non sei ben sicuro di cosa ti farebbe più piacere leggere: se l'arrivo a una vecchia stazione che ti dia il senso d'un ritorno all'indietro, d'una rioccupazione dei tempi e dei luoghi perduti, oppure un balenare di luci e di suoni che ti dia il senso d'essere vivo oggi, nel modo in cui oggi si crede faccia piacere essere vivo» (*Se una notte* 622).

¹² Mi riferisco al finale del *Cavaliere inesistente* in cui la suora narratrice svela di essere la guerriera Bradamante.

¹³ Il primo è appunto quello relativo all'atto della creazione in corso.

Italo Calvino tra i discorsi e i generi del discorso metaletterario

Nicola Turi

La prima sensazione che dovrebbe trasmettere questo libro è ciò che io provo quando sento lo squillo d'un telefono [...] *Bisognerebbe che il libro cominciasse* rendendo tutto questo non una volta sola ma come una disseminazione nello spazio e nel tempo di questi squilli che strappano la continuità dello spazio e del tempo e della volontà. (*Se una notte* 740; il romanzo è *In una rete di linee che s'allacciano*)

Oppure implicitamente dichiarerò di coincidere con il narratore della storia («quello che voglio è che intorno al racconto si senta una saturazione d'altre storie che potrei raccontare» (716; il romanzo è *Guarda in basso dove l'ombra si addensa*); «non devo trascurare d'inserire ogni tanto, nei punti dove la vicenda si fa più serrata, qualche citazione da un antico testo» (773; il romanzo è *In una rete di linee che s'intersecano*)), ciò che invero non basta ad alterare sensibilmente la situazione narrativa: così come produrrà appena un 'effetto di sospensione' il diario di Flannery (che fa seguito a quello del protagonista del romanzo cimmerico, o presunto tale), che interrompe nell'ottavo capitolo lo schema generale – l'alternanza dei livelli, l'uso continuato della seconda persona nella cornice¹⁴ – e stando al quale la visita del Lettore gli ispira, con la sua storia, un'idea di romanzo identico (o quasi) a quello che abita (tipica *mise en abyme*,¹⁵ che poi è una forma mascherata di metalessi).¹⁶ In effetti, il romanzo, già dopo il primo capitolo, perlopiù ripete e moltiplica gli stessi stratagemmi, mentre dispiega intorno alla storia d'amore tra i due protagonisti tutto un campionario di espedienti metatestuali più deboli (rispetto a quelli appena descritti) che fanno soprattutto riferimento ai condizionamenti e ai fraintendimenti che gli autori e le opere continuamente subiscono¹⁷ da parte dei lettori, così variabili nella loro tipologia (c'è perfino, nel romanzo, chi utilizza i libri per farne delle sculture), del mercato editoriale, dei docenti universitari, dei traduttori, dei falsari, della censura...

Per questo motivo credo che sia più utile a completare il mio discorso, nella speranza di comprendere meglio il senso dell'operazione condotta da Calvino, provare a vedere come questa, in virtù della sua struttura complessiva (trascurando dunque i possibili modelli per i romanzi interrotti),¹⁸ si inserisce nella tradizione del metaletterario: per rilevare innanzitutto, mi

¹⁴ Seconda persona che prende talvolta la forma di un sollecito al personaggio principale, quasi che il narratore ne seguisse i 'liberi' spostamenti: «Lettore, ti conosco troppo poco per sapere se ti muovi con sicurezza indifferente all'interno d'un'Università oppure se antichi traumi o scelte meditate fanno sì che un universo di discenti e di docenti appaia come un incubo al tuo animo sensibile e sensato» (*Se una notte* 655); «Ma ti pare che possa continuare così, questa storia? No, non quella del romanzo: la tua! Fino a quando continuerai a lasciarti trascinare passivamente dalla vicenda? T'eri gettato nell'azione pieno di slancio avventuroso: e poi? La tua funzione s'è presto ridotta a quella di chi registra situazioni decise da altri, subisce arbitri, si trova coinvolto in eventi che sfuggono al suo controllo. Allora il tuo ruolo di protagonista a cosa ti serve?» (828).

¹⁵ E celebre: «da qualche tempo ogni romanzo che mi metto a scrivere s'esaurisce poco dopo l'inizio come se già vi avessi detto tutto quello che avevo da dire. M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo, il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio... Torna in libreria per farsi cambiare il volume... Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei anche farci entrare una Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario...» (*Se una notte* 806).

¹⁶ In proposito si veda almeno Cohn («Métalepse?»).

¹⁷ Ma anche, a dire il vero, alle potenzialità della lettura ad alta voce, alle forme d'immaginazione stimolate dalla letteratura, alla capacità che ha quest'ultima di mettere tra loro in comunicazione le persone, alle abilità compositive e interpretative dei computer, alla distanza tra autore e voce narrante, alla funzione degli editor...

¹⁸ Calvino ne ha steso un breve elenco (soffermandosi pure sull'influenza per la cornice del Chesterton di *The Man Who Was Thursday*, 1908) nella famosa lettera a Lucio Lombardo Radice del 13 novembre 1979 (in Calvino, *Lettere* 1405-1407). Donnarumma (*Da lontano*) ha aggiunto altri modelli concentrandosi invero più sui generi che sugli autori possibili di riferimento.

Italo Calvino tra i discorsi e i generi del discorso metaletterario

Nicola Turi

pare, il suo carattere eccezionale, visto che il *Viaggiatore* si distingue sia dai testi che semplicemente assommano maniere stilistiche, come gli *Exercices de style* (1947) di Raymond Queneau (la voce di Calvino è sempre tutto sommato riconoscibile)¹⁹ che dai casi di narrazioni a *matrioska* (per esempio il famoso *At Swim-Two-Birds* di Flann O'Brien, 1939, tradotto in italiano da Juan Rodolfo Wilcock:²⁰ nel *Viaggiatore* i livelli sono solo due); ma anche da quelle premoderne del tipo del *Decameron*,²¹ dove le narrazioni di secondo grado non sono prodotti destinati al mercato e soprattutto nella cornice non accade quasi niente, o per meglio dire c'è una situazione sospesa.

Insomma, l'operazione di Calvino rappresenta un *unicum*. O quasi: perché in verità c'è un romanzo che possiamo accostare al *Viaggiatore*, proprio in virtù della sua struttura, ed è *La tia Julia y el escribidor* (1977) di Mario Vargas Llosa, titolo che mi pare sia stato fatto unicamente da Marina Polacco (che ha proposto come vedremo anche altri possibili modelli di riferimento): forse perché Calvino, che pure conosce molto bene anche la letteratura dell'America Latina,²² lungo la sua copiosa produzione saggistica ed epistolare non nomina mai l'autore peruviano (ciò che può essere l'indizio di un disinteresse totale come pure di un debito occultato); o forse perché il romanzo viene pubblicato in Perù appena due anni prima (arriva in Italia nello stesso 1979) quando Calvino, come assicura, ha già cominciato da tempo a pensare al *Viaggiatore*.²³ Eppure «raccontano che, quando nel 1980 [il futuro Nobel] ricevette a Roma il premio dell'Istituto italo-latinoamericano, [...] Italo Calvino andò a stringergli la mano e a ringraziarlo per essere stato l'ispiratore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*» (Arpaia XL). Si riferisse o meno, il nostro, al romanzo di Varguitas (al netto di presumibili ma inverificati dettagli ulteriori su quell'incontro), le parentele tra le due opere appaiono in effetti vistose. Anche *La tia Julia y el escribidor* è infatti costruito intorno a una storia (d'amore)-cornice (tra il diciottenne narratore e la trentenne zia, fresca di divorzio) che si alterna a narrazioni interrotte e fruibili dal lettore reale così come dai personaggi. Sono gli appassionanti romanzi radiofonici (trasmessi a puntate) inventati da Pedro Camacho, vulcanico ed eccentrico fabulatore boliviano trasferitosi a Lima,²⁴ che a un certo punto non riuscirà più a gestire la molteplicità delle trame avviate, le quali finiranno dunque (anche qui) per intrecciarsi tra loro, e lo stravagante romanzo di Vargas Llosa²⁵ per configurarsi, al pari del *Viaggiatore*, come un sapiente gioco metaletterario che eleva

¹⁹ Per stessa ammissione dell'autore: «in tutti [i romanzi incastonati] la mia voce è un po' deformata da un falsetto, ma credo che alla fine sia sempre riconoscibile» (Fanti 3). Nondimeno, in un'altra lettera celebre (e subito pubblica), quella ad Angelo Guglielmi (Calvino, "Se una notte d'inverno un narratore"), l'autore osserva: «nel 1947 Raymond Queneau pubblicava *Exercices de Style* in cui un aneddoto di poche righe è trattato in 99 redazioni differenti. Io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei indicare 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 di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo*» (1392; corsivo mio).

²⁰ Cito in particolare quest'opera, tra quelle costruite su più livelli, in quanto molti commentatori di Calvino hanno visto nel nome di Silas Flannery un'allusione allo scrittore irlandese, di cui però l'autore del *Viaggiatore* non fa mai menzione.

²¹ Polacco ("Se una notte") comunque rileva plurimi riferimenti, nel *Viaggiatore*, alle *Mille e una notte* (testo che ha pure la caratteristica di accumulare livelli narrativi).

²² Mi permetto di rimandare in proposito a Turi ("Un fantastico").

²³ Cfr. Valli: «L'inizio, la situazione, il meccanismo me li sono portati dietro diversi anni, poi ho cominciato a scrivere il libro nel '77» (15).

²⁴ Ispirato alla figura di Raúl Salmón, vulcanico creatore di storie per la radio poi finito in una clinica psichiatrica.

²⁵ Forse, seguendo ancora i suggerimenti di Arpaia, a partire dalla sua struttura è addirittura possibile individuare un filone tutto sudamericano che potrebbe annoverare tra i suoi precedenti pure *El beso de la mujer araña* di Puig, pubblicato appena un anno prima, e tra le sue manifestazioni successive includere

Italo Calvino tra i discorsi e i generi del discorso metaletterario

Nicola Turi

il finzionale a soggetto narrativo, mortifica l'idea di romanzo tradizionale e lascia affamato il lettore, ma al tempo stesso anche come una sorta di 'anti-antiromanzo' che, mentre sembra voler accelerare la morte del genere, ne canta la vitalità,²⁶ celebrando il desiderio della lettura o dell'ascolto e realizzando infine un vero e proprio coro narrativo fatto di triangoli amorosi, intrecci familiari, rivolte collettive e ambientazioni plurali.²⁷

Restano salve, nondimeno, alcune sostanziali differenze tra il metaromanzo di Calvino e quello di Vargas Llosa, laddove per esempio i radioracconti di Camacho (che è a tutti gli effetti un personaggio della vicenda romanzesca) non rivendicano uno statuto eminentemente letterario (nel senso che vengono fruiti soltanto tramite l'ascolto), non servono ad accumulare forme del discorso metaletterario che sporchino i confini tra piani diversi, sono concepiti per essere interrotti all'apice della *suspense*: e inoltre rispetto alle storie di Calvino ricercano l'*avvincente* a colpi di eventi eccezionali (stupri, incesti, omicidi, incidenti...) tesi forse, nelle intenzioni dell'autore, a compensare la banalità della storia cosiddetta *reale* all'interno del contesto romanzesco (un amore contrastato, poi coronato con un matrimonio che in seguito finisce). Diversamente in effetti si legano, nel *Viaggiatore*, *plot* cornice e *plot* incorniciati, a partire o per finire col periodo di senso compiuto che formano i titoli delle storie di secondo grado (come attesta il penultimo capitolo), secondo un procedimento che conta tra i possibili precedenti (anche) un brano del romanzo di Vladimir Nabokov *Bend Sinister* (1947).²⁸ Ma quest'ultimo richiamo serve soprattutto a introdurre il nome dello scrittore russo (americanizzato) per il quale Calvino ha dichiarato più volte la propria ammirazione²⁹ e in un caso (l'intervista con Gregory Lucente pubblicata postuma nel 1987) il debito contratto con il *Viaggiatore*. Che in effetti, nell'uso variato che fa di procedimenti metatestuali, non può non evocare contemporaneamente, così vaga epperò inequivocabile l'indicazione calviniana,³⁰ anche *Pale Fire* del 1962, che si presenta come un libero, liberissimo commento a un poema postumo da parte di un amico dell'autore che si incarica di editarlo;³¹ o *Transparent Things* del 1972, in cui compare uno scrittore in crisi e pressato dagli editori, Mr. R, di stanza in Svizzera, non troppo diverso da Flannery (e accompagnato qua e là da qualche riassunto dei suoi romanzi): e tralasciando il fatto che, stando agli appunti privati di Calvino, a un certo punto nabokoviano doveva risultare uno dei dieci

testi come *Las películas de mi vida* di Alberto Fuguet (2002), che ugualmente nobilita generi meno illustri e irretisce l'autore in una rete di voci e di possibili creativi (naturalmente con tutti i distinguo che ogni filone pretende, e che nello specifico tengano presente la differenza che corre tra una narrazione e il suo riassunto).

²⁶ «Tutto il libro è un inno d'amore al romanzo», scrive Calvino a Mario Lavagetto, a proposito del *Viaggiatore*, in data 11 gennaio 1980 (Calvino, *Lettere* 1416).

²⁷ Oltretutto, come nel *Viaggiatore* abbiamo a che fare con altri progetti letterari in potenza (quelli di Silas Flannery), così nel romanzo di Vargas Llosa il protagonista Mario coltiva le proprie aspirazioni artistiche buttando giù racconti che ci vengono regolarmente riassunti prima di essere sottoposti alla zia o all'amico Javier.

²⁸ Inizialmente, in italiano, *I bastardi*, per Rizzoli (1967), e poi *Un mondo sinistro* nell'edizione Adelphi del 2013 dalla quale si cita un brano della prefazione dell'autore (del 1963): «[n]el capitolo tre, quando Ember nomina quattro romanzi di successo, il pendolare vigile non può non notare che i titoli di tre di essi formano approssimativamente l'ingiunzione latrina di non Azionare lo scarico» (Nabokov, *Un mondo* 17).

²⁹ Cfr. soprattutto Calvino, "New York": «Se dovessi dire chi è l'autore di questi anni che preferisco, e che mi ha in qualche modo influenzato, direi che è Vladimir Nabokov [...]. È veramente un grande genio, uno dei più grandi scrittori del secolo e una delle persone in cui mi riconosco di più» (2908).

³⁰ Cfr. Lucente: «In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* l'influenza di Nabokov è chiaramente percepibile» (384).

³¹ Con tanto di rivelazione finale, visto che tale Charles Kimbote tenta di interpretare il poema intitolato *Pale Fire* riconducendolo alla storia del fantomatico regno di Zembla (che scambia dunque per la sua fonte d'ispirazione) e di re Charles II, la cui identità finisce appunto sovrapporsi a quella dell'esegeta, inseguito da un uomo incaricato di ucciderlo e invece fortuitamente colpevole della morte di John Shade (l'autore del poema).

Italo Calvino tra i discorsi e i generi del discorso metaletterario

Nicola Turi

romanzi incastonati,³² di questo amante degli apocrifi, dei giochi di specchi e degli slittamenti diegetici, ancor più andrebbe citato *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), pretesa ricostruzione dell'esistenza di uno scrittore (da parte del fratello che gli è sopravvissuto) le cui lacune documentarie sono colmate dai riferimenti ai suoi libri, continuamente riassunti e citati.

Naturalmente una miniera di spunti, di idee, di invenzioni metaletterarie offre a Calvino anche l'amato Borges, soprattutto il Borges degli anni Quaranta³³ che pure lavora più a livello potenziale che effettivo, limitandosi cioè a ipotizzare (ma non a riportarne i contenuti: e come potrebbe?) gli scaffali della "Biblioteca di Babele" e i folli, labirintici progetti letterari di Herbert Quain o di Ts'ui Pên ("Il giardino dei sentieri che si biforcano").³⁴ Progetti che in ogni caso, per la loro vocazione ipertestuale, sembrano solleticare l'ultimo Calvino (qui tentato, per il tramite di Flannery, dai finali possibili della storia dello scrittore tormentato e dello scrittore produttivo),³⁵ e che addirittura nelle *Lezioni americane* troveranno un loro esplicito *pendant* nel desiderio espresso dall'autore di occultare la propria voce fino a «far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica» (*Lezioni* 733)³⁶ anche se poi, come sentenza il narratore del quinto romanzo interno al *Viaggiatore* mentre tenta di far entrare un cadavere in un sacco, «la conclusione a cui portano tutte le storie è che la vita che uno ha vissuto è una e una sola» (714).

Mi rendo invece conto, mentre sto componendo questa galleria incompleta di riferimenti possibili, che numerosi sono i quesiti relativi al *Viaggiatore* che continuano a cercare univoca risposta (una conclusione, appunto): riguardano lo statuto dei romanzi incorniciati (da considerare compiuti o viceversa incompiuti), la loro capacità di rappresentare *tutte* le maniere romanzesche possibili o solo una piccola parte, nonché il lignaggio culturale del destinatario ideale di questo ingranaggio narrativo³⁷ che, a dispetto della sua originalità, rimane forse legato a una precisa stagione (non solo calviniana)³⁸ di cui non può farsi che episodio terminale in virtù della saturazione metaletteraria che esibisce. E a proposito di epiloghi, continua a cercare risposta anche un quesito che riguarda il finale del romanzo: quel *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che il personaggio Lettore sta per terminare di leggere nel suo talamo nuziale quale sarà? Sarà proprio quello di Calvino, e dunque immetterà in un abisso infinito da cui ci salva la conclusione del volume, oppure ci rivelerà dopo tanta attesa se l'invernale viaggiatore del primo metaracconto è riuscito a disfarsi della sua valigia?

³² Cfr. in proposito le "Note e notizie sui testi" relative al romanzo del 1979 in Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II. Ma forse più in generale un'atmosfera nabokoviana aleggia su tutto il testo di Calvino: pensiamo anche alla farfalla che cattura l'attenzione della Lettrice mentre Flannery la osserva col cannocchiale e che poi si posa sul foglio bianco dello scrittore, questo simbolo della leggerezza e della molteplicità (come ci ricorda Páino, *Il Barone*) assai caro, come noto, all'autore di *Lolita*.

³³ Come anticipato, Polacco, nell'articolo già citato, si sofferma anche sull'influenza di Nabokov – chiamato in causa sia per *Transparent Things* che per il romanzo di Sebastian Knight (*The Prismatic Bezel*) in cui «gli eroi [...] sono [...] i "metodi del comporre"» (Nabokov, *La vera vita* 80) – nonché dello scrittore argentino: il quale nel *Viaggiatore* si farebbe sentire nel fascino continuamente esibito dell'apocrifo e della contraffazione ma anche, come ci ricorda invece Segre, nel «gusto per il racconto coranico, [per] la mistificazione erudita, [per] il tema del labirinto e dello specchio» (156).

³⁴ Ma nella citata lettera a Guglielmi Calvino cita anche il racconto "El acercamiento a Almotásim" come ipotesto possibile.

³⁵ Cfr. *Se una notte* 782-784.

³⁶ Ma si veda anche Calvino, "I livelli della realtà": «il vero primo soggetto dello scrivere [che è] forse un io fantasma, un luogo vuoto, un'assenza» (391).

³⁷ Anche se ad Angelo Guglielmi Calvino confessa: «il naturale destinatario e fruitore del "romanzesco" è il "lettore medio" che per questo ho voluto fosse il protagonista del *Viaggiatore*» (1391).

³⁸ Basti pensare, tra i Sessanta e Settanta, a *Per pura ingratitudine* (1961) e a *Né vivere né morire* (1963) di Oreste Del Buono, a *Le furie* (1963) di Guido Piovene, all'*Attenzione* (1965) di Alberto Moravia, al *Nuovo commento* (1969) di Giorgio Manganelli, ad *Amore e psiche* di Raffaele La Capria...

Italo Calvino tra i discorsi e i generi del discorso metaletterario
Nicola Turi

Bibliografia

- Arpaia, Bruno. "Il grande architetto." Mario Vargas Llosa, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Arpaia, vol. I, Mondadori, 2017, pp. IX-LXI.
- Borges, Jorge Luis. "Magie parziali del Don Chisciotte." 1949. *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, vol. I, 1991, pp. 949-952.
- Calvino, Italo. *Il cavaliere inesistente*. 1959. *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 953-1064.
- . "Il conte di Montecristo." 1967. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 344-356.
- Calvino, Italo. *Lettere 1940-1985*. A cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, 2000.
- . *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. 1988. *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 727-753.
- . "I livelli della realtà in letteratura." 1979. *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 381-398.
- . "La mia città è New York." 1984. *Saggi 1945-1985*, vol. II, pp. 2908-2909.
- . "Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*." 1964. *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 1185-1204.
- . *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, voll. I-II-III, Mondadori, 1991-1992-1994.
- . *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, voll. I e II, Mondadori, 1995.
- . "Se una notte d'inverno un narratore." 1979 *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1388-1397.
- . *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 1979. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 611-870.
- Cohn, Dorrit. "Métalepse et mise en abyme." *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 121-130.
- Donnarumma, Raffaele. *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*. Palumbo, 2008.
- Fanti, Giorgio. "«Ho voluto narrare la mistificazione del nostro mondo»." *Paese Sera*, 19 giugno 1979, p. 3.
- Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Seuil, 2004.
- Lucente, Gregory. "Un'intervista con Italo Calvino." 1985. Trad. it. di Mario Boselli. *Nuova Corrente*, vol. 34, no. 100, 1987, pp. 375-386.
- Nabokov, Vladimir. *Un mondo sinistro*. 1947. Trad. it. di Franca Pece, Adelphi, 2013.
- . *La vera vita di Sebastian Knight*. 1947. Trad. it. di Germana Cantoni De Rossi, Adelphi, 1992.
- Paino, Marina. *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Calvino*. Marsilio, 2019.
- Polacco, Marina. "Se una notte d'inverno un viaggiatore. Il testo e i suoi modelli." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 21, no. 3-4, 1991, pp. 995-1029.
- Segre, Cesare. "Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori." 1979. *Teatro e romanzo*. Einaudi, 1984, pp. 135-173.
- Turi, Nicola. "Un fantastico su misura. Calvino e gli scrittori dell'America Latina." *Oblío*, vol. 7, no. 28, 2017, pp. 168-174, <http://www.progettoblio.com/files/N28.pdf>.
- Valli, Bernardo. "Signori, vi imbroglio per amor di verità." *La Repubblica*, 19 giugno 1979, p. 15.