

Enthymema XXVI 2020



«Potrei scriverlo tutto in seconda persona».
*Se una notte d'inverno un viaggiatore come
you-narrative*

Filippo Pennacchio
Università IULM

Abstract – In termini narratologici, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è una *you-narrative*, cioè un racconto in seconda persona, che ruota intorno a un 'tu'. Da un lato, questo articolo intende soffermarsi su tale aspetto, mettendo in luce la peculiarità nell'uso della seconda persona da parte di Calvino. Dall'altro lato, intende invece spiegare perché il 'tu' si rivela decisivo nell'economia del romanzo. Dopo aver descritto le dinamiche enunciative che ne sono alla base, si ragionerà su come la scelta del 'tu' si inserisca in un discorso più ampio, relativo al rapporto fra autore e lettore e all'esperienza del testo che Calvino sembra voler rappresentare.

Parole chiave – Seconda persona; Metaromanzo; Immersività; Lettore; Postmoderno.

Abstract – In narratological terms, *If on a Winter's Night a Traveler* is a *you-narrative*, that is, a narrative revolving around a 'you'. This article aims at explaining both the way in which Calvino employed this formal device, and its importance within the textual construction. After focusing on the enunciative dynamics underlying the novel, I will reflect on the choice of a 'you' as part of a wider discourse concerning the relationship between author and reader, as well as the broader textual experience that Calvino aims to represent.

Keywords – You-narrative; Metafiction; Immersivity; Reader; Postmodernism.

Pennacchio, Filippo. «Potrei scriverlo tutto in seconda persona». *Se una notte d'inverno un viaggiatore come you-narrative*. *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 68-83.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14872>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona».
Se una notte d'inverno un viaggiatore come you-narrative

Filippo Pennacchio
Università IULM

1. «Ecco il romanzo del lettore» (Citati 3). Così recitava il titolo di un articolo di Pietro Citati pubblicato sul “Corriere della sera” il 22 giugno 1979, poche settimane dopo l'arrivo in libreria di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.¹ «Dalla prima riga all'ultima – scriveva Giovanni Raboni sempre nel giugno 1979 – è il lettore [...] a tenere il campo, a filtrare vicende e riflessioni, insomma a fare da protagonista» (9) – ma già nel 1975 lo stesso Calvino aveva dichiarato di voler scrivere un romanzo «che non rappresenta altro che la lettura e il desiderio della lettura» (Falcetto 1383).

Tuttavia, a fronte di quello che è diventato una sorta di luogo comune critico – *Se una notte d'inverno un viaggiatore* come romanzo autenticamente *reader-oriented* –, ci sono state opinioni opposte. All'indomani della pubblicazione, Cesare Segre notava per esempio che «[q]uesto non è il romanzo del Lettore, come affrettatamente si è detto, bensì il romanzo dello Scrittore» (151). Più di recente, Carla Benedetti ha spiegato che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* andrebbe definito come «il romanzo dell'autore» (59), mentre per Raffaele Donnarumma «[t]utto il *Viaggiatore*, con i suoi dieci romanzieri immaginari, con *l'alter ego* Flannery, con Italo Calvino che iscrive il proprio nome nell'opera, è un grande scongiuro contro il pericolo che l'autore muoia davvero» (167).

Non si tratta, detto questo, della sola contrapposizione che ha segnato la ricezione critica del romanzo. Intorno a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sono state espresse negli anni considerazioni molto diverse. In un certo senso, si può dire che il romanzo è stato e in parte è ancora al centro di tensioni critiche che hanno condizionato in profondità il modo di leggerlo, ma anche di collocarlo sullo sfondo della letteratura del Novecento. Per dirne una, se da un lato *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è stato preso a emblema di una rinnovata voglia di raccontare, del «desiderio di elaborare prodotti testuali apprezzabili non solo dai lettori professionisti ma da [un] pubblico nuovo e più ampio» (Spinazzola 5), dall'altro è stato invece giudicato un romanzo chiuso su se stesso, e che dal lettore sembra ritrarsi: un libro insomma, come ha suggerito sempre Benedetti, che ha nella letteratura e nella letterarietà i soli orizzonti possibili. Allo stesso tempo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è stato descritto come un romanzo esemplarmente postmoderno, e in quanto tale testimone di una stagione che in molti ritengono ormai tramontata,² ma anche come un romanzo indispensabile per capire la contemporaneità più stretta. Brian McHale ha scritto per esempio che il romanzo di Calvino «anticipa l'attuale estetica del *mash-up*» (144), mentre per Katherine Hayles «testimonierebbe in modo eloquente l'impatto delle tecnologie informatiche sui romanzi anche in quanto oggetti materiali» (42). D'altra parte, si sa: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è anche un ipertesto, e dunque, a suo modo, un antesignano della Rete e della sua logica di fondo.

Sta di fatto che se tutti sembrano essere d'accordo sul fatto che si tratta di un romanzo importante, non è esattamente chiaro il perché. O meglio, l'impressione è che di volta in volta lo sia per ragioni diverse, e che gli stessi presupposti, cioè gli stessi dati testuali, possano essere

¹ Più precisamente, il romanzo uscì il 2 giugno del 1979 nei “Supercoralli” Einaudi.

² È stato in particolare Donnarumma (*Da lontano*) ad argomentare questa ipotesi.

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

impugnati per arrivare a conclusioni opposte. In qualche modo, è come se l'essenza di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* stesse nel non mettere d'accordo i suoi interpreti, nel frustrare ogni tentativo di esaurirlo criticamente.

2. È probabile che questa pluralità di interpretazioni si debba ai molti contrasti intorno a cui *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è costruito: romanzo denso di storie ma in cui l'atto di raccontare è problematizzato; potenzialmente espandibile all'infinito,³ quindi per definizione aperto, ma con una chiusura molto marcata; testimone di una sfiducia radicale nella possibilità di raccontare il mondo circostante, ma in grado di assorbire temi e ossessioni del tempo in cui è stato scritto; e via dicendo.

Credo tuttavia che una delle ragioni dietro le oscillazioni in questione sia legata a un aspetto formale, relativo cioè alla forma del romanzo. Come rilevava già Paolo Giovannetti (“«Faccio delle cose»”), si tratta di un aspetto che è stato per lo più trascurato, malgrado sia posto in primo piano già dalle prime righe:

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'indistinto. (*Se una notte* 613)

Se una notte d'inverno un viaggiatore non è narrato né in prima né in terza persona, per dirla in modo semplice. Al centro del romanzo c'è un 'tu' – qui sottinteso – a cui chi racconta sembra rivolgersi costantemente. In termini narratologici, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è una *you-narrative*, o una *second-person narrative*: un racconto in seconda persona, a dirla in italiano. E il fatto è in sé decisivo, sia perché il ricorso al 'tu' incide profondamente sul modo in cui il romanzo può essere letto, sia perché questa scelta si inserisce in una struttura narrativa che al netto di un notevole rigore architettonico presenta molte discontinuità interne, che a loro volta credo dicano molto circa il progetto di Calvino.

È su queste discontinuità che vorrei concentrarmi nelle prossime pagine, anche per provare a mettere in prospettiva il romanzo e ragionare sulla sua attualità, volgendo dunque in forma interrogativa il titolo del seminario da cui questo articolo nasce. *Quarant'anni dopo* la sua prima pubblicazione, che cosa è rimasto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*?

3. Prima di entrare nel merito della questione, però, ci sono almeno due precisazioni da fare.

Intanto, la scelta di scrivere un romanzo in seconda persona non è affatto scontata. Benché soprattutto nel secondo Novecento siano molti gli esempi di *you-narrative*,⁴ si tratta di un modo di raccontare poco comune, oltre che «innaturale». Per alcuni narratologi, i racconti in seconda persona contraddirebbero alcuni presupposti alla base dei racconti cosiddetti naturali, cioè di quei racconti che realizziamo conversando, parlando faccia-a-faccia delle nostre esperienze più o meno quotidiane.⁵ Proprio per questo motivo, costringerebbero il lettore a un particolare tipo di ginnastica cognitiva. Marie-Laure Ryan ha scritto che «[l]eggere un romanzo in seconda persona è un po' come andare dallo psicoanalista e chiedersi che cosa potrà dire su di te che

³ Lo suggeriva Calvino stesso, che in questa apertura vedeva però un difetto. Il 7 febbraio 1979 scriveva così a Guido Neri: «[s]e un'opera perfetta è quella in cui non c'è nulla da aggiungere né da togliere questo libro è il contrario della perfezione perché ci può entrare dentro tutto e potrei continuare ad aggiungere roba all'infinito, così come si può tagliare e sostituire senza che patisca» (*Lettere* 1386).

⁴ Cfr. Fludernik, “Bibliography”, e le integrazioni segnalate in “Category”.

⁵ Cfr. Richardson (17-36). Altri studiosi tendono invece a smentire questa ipotesi. Cfr. i contributi di Fludernik (oltre a quelli ricordati nella nota successiva, anche “Addressee”, “Introduction” e “Test”).

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

tu non sappia già» (138), mentre per H. Porter Abbott la scarsa diffusione di testi in seconda persona sarebbe dovuta al fatto che in quanto lettori «ci sentiamo a disagio nel sentirci interpellati in questo modo, da qualcuno che ci dice cosa stiamo pensando e facendo» (64).⁶

Ora, è probabile che letture del genere colgano parte dei problemi alla base di questo modo di raccontare. Le cose, però, sono senz'altro più complesse di così, se non altro perché esistono diversi tipi di racconto in seconda persona. Monika Fludernik (“Category”) ne ha elencati sei, distinguendoli a partire dal modo in cui viene modulato il rapporto fra l'istanza narrante e il ‘tu’ protagonista.⁷ Non ci interessa entrare nello specifico di ciascuno fra questi tipi. Ci interessa invece sottolineare due aspetti. Anzitutto, il fatto che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fatica a essere ricondotto a uno soltanto dei tipi elencati da Fludernik.⁸ E poi il fatto che è difficile accostare il romanzo ad altri testi in seconda persona e individuare parentele o punti di contatto con questi ultimi. Il che non significa – seconda precisazione – che Calvino non avesse presente, mentre scriveva, alcuni testi che ruotano intorno al ‘tu’.⁹

È per esempio probabile che lavorando a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino pensasse a quello che ancora oggi è forse il più noto fra i romanzi in seconda persona, vale a dire *La Modification* di Michel Butor, tradotto da Oreste Del Buono nel 1959 e pubblicato con il titolo *La modificazione* per la “Medusa” Mondadori.¹⁰ Calvino conosceva bene il romanzo, pur non apprezzandolo molto. Sempre nel 1959 affermava infatti che «*La Modification* sarebbe un bellissimo racconto, fosse ridotto a un quarto delle sue dimensioni» (“Risposte” 1526).

Meno ovvio è invece pensare che Calvino avesse letto un romanzo pubblicato nel 1967 e tradotto due anni dopo per Rizzoli, cioè *Terra amata* di Jean-Marie Le Clézio, il cui prologo è straordinariamente simile a quello di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* da un punto di vista sia enunciativo che contenutistico. «Avete aperto il libro a questa pagina. Lo avete sfogliato guardando distrattamente il titolo, il nome dell'autore e quello dell'editore» (Le Clézio 5). Così inizia *Terra amata*, che poi prosegue, esattamente come *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, descrivendo una serie di azioni che ‘noi’ avremmo potuto compiere: «avete aperto questo libro. Lo avete comprato in libreria, o magari vi è stato regalato per il vostro compleanno o per qualche festa. Perché vi è capitato proprio questo tra le mani, piuttosto che un altro? Ci sono tanti romanzi in libreria, tante storie d'amore, libri gialli, d'avventura, di spionaggio...» (5).¹¹ Non ho trovato alcun riscontro, nell'epistolario o altrove, ma non mi sembra inverosimile che Calvino conoscesse il romanzo. Del resto, sappiamo che il lavoro dei *nouveaux romanciers*, a cui il primo Le Clézio viene spesso accostato, gli era familiare.

E certo Calvino conosceva bene un altro romanzo in seconda persona pubblicato nel 1967, e sempre in Francia, vale a dire *Un uomo che dorme* di Georges Perec, trasposto al cinema sette anni

⁶ D'altra parte, come è noto, la seconda persona è la forma pronominale tipica dei testi regolativi, in cui a chi legge viene spiegato come svolgere una serie determinata di azioni.

⁷ Sulla seconda persona, assieme agli articoli di Fludernik e al capitolo del libro di Richardson già citato, sono essenziali almeno Margolin (“Narrative ‘You’”) e Reitan (“Theorizing”), da consultare anche per una bibliografia più esaustiva. In italiano, cfr. Petronella (“Tipologia”).

⁸ Ciò non ha impedito a chi si è occupato del romanzo di ricondurlo a tipi ben precisi. Tuttavia, l'impressione è che queste letture – su cui diremo qualcosa nelle prossime pagine – colgano solo parte della complessità alla base del romanzo, soprattutto perché ne prendono in considerazione brevi porzioni. Ricordo peraltro che Calvino scrisse un altro racconto in seconda persona, cioè “Un re in ascolto”, dove però il ‘tu’ è utilizzato in modo più lineare rispetto a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

⁹ Mi riferisco, qui, ai soli possibili modelli rispetto alla scelta della seconda persona. Più in generale sugli altri possibili modelli dietro al romanzo, cfr. in particolare Polacco (“*Se una notte*”).

¹⁰ Tutta *La modificazione* ruota intorno al ‘tu’ del protagonista, che però, nel testo originale, è un ‘vous’. Già nel 1965 il romanzo di Butor era preso in considerazione da uno dei primi studiosi a occuparsi del racconto in seconda persona, cioè Bruce Morrisette (“Narrative ‘You’”).

¹¹ Tuttavia, dopo il Prologo, e fatto salvo per l'Epilogo, il romanzo è interamente narrato in prima persona. Devo a Paolo Giovannetti – che ringrazio – la segnalazione di questo libro.

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

più tardi per la regia di Bernard Queysanne.¹² In realtà, Perec utilizza la seconda persona in modo molto diverso da Calvino,¹³ per cui se in astratto è possibile collocare *Un uomo che dorme* a fianco di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non è ovvio pensare a un rapporto diretto fra i due testi.

Così come è difficile pensare che ci sia un legame fra *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e un altro romanzo pubblicato a poche settimane di distanza da quest'ultimo, e destinato anch'esso a un grande successo di pubblico. Mi riferisco a *Un uomo*, di Oriana Fallaci, in cui il 'tu' è utilizzato dall'autrice per riferirsi al compagno defunto e ripercorrerne la vita dal suo (di lui) punto di vista. «La notte – così inizia il romanzo – avevi fatto quel sogno [...]. Sudavi a pensarci: sognare i pesci era sempre stato per te un presagio di cattivo augurio, anche la notte del golpe avevi sognato i pesci» (21). Quello di Fallaci è una specie di 'tu' lirico, in cui si proiettano i ricordi e le fantasie dell'io che lo enuncia, e il cui uso finisce per trasformare l'intero romanzo in una sorta di lunghissima apostrofe (cfr. Fludernik, "Test"). Niente di più diverso da quanto avviene in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove il 'tu' non solo è 'deliricizzato' e spogliato di ogni connotato biografico, ma è anche piegato a una serie di usi che non è affatto semplice descrivere.

4. Per cogliere la complessità dell'operazione di Calvino è il caso di tornare all'incipit del romanzo, citato nel secondo paragrafo.

Leggendo queste poche righe, è verosimile che il lettore – il lettore *reale*, dico – immagini che il 'tu' impiegato da Calvino si riferisca a lui, che sta tenendo il libro in mano o che magari, oggi, lo sta sfogliando su un tablet. Secondo Fludernik, saremmo portati a interpretare «le prime parole del romanzo come degli atti di comunicazione non finzionali a carico di un doppio dell'autore ("Calvino")» e ci sentiremmo «interpellati in quanto lettori reali che hanno appena comprato il testo» (118). Certo, a Fludernik potremmo obiettare che chi legge il romanzo oggi, a quarant'anni dalla sua uscita in libreria, è probabile non si senta più di tanto chiamato in causa, dato che si parla del «nuovo» libro di Calvino. E viceversa potremmo immaginare che l'effetto allocutivo fosse tanto più forte per un lettore del 1979. Detto questo, è altrettanto probabile che astraendo il discorso, ovvero destoricizzando ogni possibile atto di lettura, il lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si senta inevitabilmente chiamato in causa, interpellato per il tramite del 'tu'.

Peraltro, lo stesso effetto si ripete qualche pagina dopo, all'inizio del secondo capitolo: «[h]ai già letto una trentina di pagine e ti stai appassionando alla vicenda» (634). Le righe in questione sono in effetti collocate dopo trenta pagine circa dall'inizio del romanzo, per cui il nostro concreto atto di lettura sembra sincronizzato con ciò che è raccontato nel testo. Calvino – questa è l'impressione – racconta la nostra lettura, l'esperienza che stiamo facendo del romanzo. Come nella più classica delle metalessi filmiche, quando un personaggio guarda in macchina per rivolgersi a noi spettatori, anche aprendo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ci sentiamo chiamati in causa. Con la differenza che a parlarci non è, come al cinema, un personaggio della storia, ma il suo narratore – il quale però, seguendo Fludernik, è probabile venga confuso con l'autore.

Già dopo l'incipit, tuttavia, le cose cambiano. A essere descritte sono infatti azioni potenziali, avvenute prima di iniziare a leggere il romanzo:

Forse è già in libreria che hai cominciato a sfogliare il libro. O non hai potuto perché era avvolto nel suo bozzolo di cellophane? Ora sei in autobus, in piedi, tra la gente, appeso per un

¹² Il romanzo viene citato da Calvino nel suo "Ricordo di Georges Perec".

¹³ Cfr. Iliopoulou, la quale spiega che il romanzo «racconta di un esperimento di distacco sociale [...] intrapreso da uno studente» (153); e questo esperimento – aggiunge Iliopoulou, forse interpretando in modo eccessivamente rigido il dettato del testo – sarebbe raccontato da un narratore «onnisciente» (154) il quale si rivolge direttamente allo studente 'imponendogli' una serie di azioni.

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

braccio a una maniglia, e cominci a svolgere il pacchetto con la mano libera [...].
O forse il libraio non ha impacchettato il volume; te l'ha dato in un sacchetto. Questo semplifica le cose. Sei al volante della tua macchina. (617)

Qui Calvino sembra rivolgersi a una sorta di lettore astratto, indeterminato. È come se tramite queste frasi modellasse un profilo di personaggio virtuale, sufficientemente vago da consentire a chiunque legga di calarsi nel testo per rivivere un'esperienza: l'esperienza anzitutto fisica e sensoriale di ciò che precede la lettura romanzesca. Seguendo la prospettiva di Marco Caracciolo (*Experientiality*), potremmo dire che Calvino crea un testo che consente al lettore di calare il suo «corpo virtuale» all'interno della storia e di fare di quest'ultima esperienza 'dall'interno', esplorandola come se vi fosse immerso.¹⁴ Del resto, è stato Calvino stesso a suggerire qualcosa del genere, scrivendo che nel 'tu' al centro del romanzo «ognuno può identificare il suo 'io'» («Se una notte d'inverno un narratore» 4) – posto che una lettrice potrebbe legittimamente obiettare di *non* riconoscersi affatto in questo 'tu', visto che verbi e aggettivi sono sempre volti al maschile: il 'tu' è appeso alla maniglia del bus, e prima ancora, subito dopo l'incipit, è invitato a prendere «la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato» (613).

Ma al di là di quest'ultimo aspetto, sul quale è già stato scritto molto,¹⁵ va notato che procedendo nella lettura la vaghezza legata al 'tu' viene meno e il pronome in questione acquista concretezza, 'scollandosi' da noi lettori reali. Già nel primo capitolo l'effetto allocutivo dell'incipit si era smorzato di fronte a passaggi del genere, che alludono a un lettore i cui pensieri e le cui sensazioni sembrano tutt'altro che vaghe e astratte: «[t]u sai che il meglio che ci si può aspettare è di evitare il peggio. Questa è la conclusione a cui sei arrivato, nella vita personale come nelle questioni generali e addirittura mondiali» (614). Ma soprattutto, a partire dal secondo capitolo le azioni descritte sembrano avere effettivamente luogo nel mondo della storia. Per esempio:

Scagli il libro contro il pavimento, lo lanceresti fuori dalla finestra, anche fuori dalla finestra chiusa, attraverso le lame delle persiane avvolgibili, che tritureranno i suoi incongrui quinterni, le frasi le parole i morfemi i fonemi zampillino senza potersi più ricomporre in discorso [...].
Invece no: lo raccogli, lo spolveri; devi portarlo indietro al libraio perché te lo cambi. (635-636)

Quelle descritte sono azioni concrete, compiute da un personaggio che come noi lettori reali ha acquistato *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino; un personaggio che tuttavia, a differenza nostra, si trova di fronte a un testo a cui mancano le pagine successive alle prime, per recuperare le quali inizia una ricerca che lo porta a imbattersi in molti altri libri, anch'essi mutili, i cui incipit sono riprodotti fra un capitolo e l'altro del romanzo che stiamo leggendo. Da qui in avanti, questo personaggio verrà identificato come il Lettore, con la / maiuscola, e sarà sempre più difficile, per chi legge, riconoscersi in lui.

In altre parole, astraendo il discorso, si può dire che almeno inizialmente ci sono tre lettori in gioco. Dicendo 'tu', chi racconta sembra rivolgersi alternativamente al lettore reale, a un lettore virtuale e al lettore personaggio, il quale peraltro sembra coincidere con il narratore.¹⁶

¹⁴ Ha provato a seguire questa prospettiva Beltrami («Corpo virtuale»).

¹⁵ Cfr. per esempio il saggio di Irene Kacandes («Are You in the Text?»), per la quale «anche se evitando di specificare l'età, lo stato, la professione, il reddito ecc. del 'tu' il narratore di Calvino lascia aperto uno spazio affinché tutti i lettori possano identificarsi, una lettrice, per far questo, deve negare il suo genere sessuale [...]. Per identificarsi con il *tu*, una donna deve leggere come un uomo» (148).

¹⁶ Dove con *narratore* si intende un'entità fittizia collocata allo stesso livello del narratore. In sostanza, si tratta di colui, o colei, a cui il narratore si rivolge mentre racconta. Secondo Richardson, il personaggio al centro di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è «semplicemente un narratore messo in scena [a *dramatized narratee*]» (32). Detto questo, Richardson tratta il romanzo di Calvino come un esempio paradigmatico

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

Se ho precisato che tutto ciò avviene “almeno inizialmente”, è perché procedendo la situazione almeno in parte si modifica. Nel settimo capitolo, infatti, col ‘tu’ Calvino si riferisce anche a Ludmilla, la Lettrice che il Lettore conosce a inizio romanzo, quando si reca in libreria per chiedere ragione della sua copia fallata. E sempre nel settimo capitolo ci sarà anche un ‘voi’, utilizzato per indicare Lettore e Lettrice contemporaneamente.

In secondo luogo, va detto che a guadagnare spazio pagina dopo pagina è soprattutto il personaggio-lettore, appunto colui che all’interno del mondo della storia legge (o meglio, cerca di leggere) il romanzo di Calvino. Man mano che *Se una notte d’inverno un viaggiatore* procede, la storia del Lettore guadagna spazio e l’effetto allocutivo dell’incipit tende a smorzarsi. In qualche modo, capiamo il gioco a cui Calvino sta giocando e accettiamo di leggere una storia di cui non siamo noi i veri protagonisti.

5. Per riassumere quando detto fin qui, si può dire che soprattutto nelle prime pagine del romanzo è in gioco una sorta di doppia dinamica: in quanto lettori ci sentiamo sì chiamati in causa, tirati dentro al mondo della storia, ma presto ci rendiamo conto che non è a noi che chi racconta si sta rivolgendo. Coinvolgimento e straniamento sembrano andare di pari passo.

Se sottolineo questo aspetto è perché lo stesso tipo di tensione agisce anche ad altri livelli. Per esempio, è significativo osservare come il Lettore viene raccontato. Nel complesso del romanzo, il narratore riferisce anzitutto ciò che il Lettore pensa e percepisce, come emerge da un passaggio come il seguente (si tratta dell’incipit del sesto capitolo):

Le pagine fotocopiate si fermano qui, ma a te ormai importa solo poter continuare la lettura. Da qualche parte deve pur trovarsi il volume completo; il tuo sguardo gira intorno cercandolo ma si scoraggia subito; in questo ufficio i libri appaiono sotto forma di materiali grezzi, pezzi di ricambio, ingranaggi da smontare e da rimontare. (722)

Qui entriamo in contatto con le percezioni e i pensieri del personaggio (restituiti, peraltro, tramite dei discorsi indiretti liberi, che ho evidenziato in corsivo). Seguendo Fludernik (“Test”, ma anche “Category”), un passaggio del genere andrebbe letto in termini *figurali*, cioè come l’equivalente in seconda persona di quei testi in terza persona in cui il narratore si eclissa per lasciare spazio all’interiorità dei personaggi. Tuttavia, potremmo anche leggere il passaggio come una sorta di monologo interiore, come se le parole evidenziate in corsivo fossero rivolte dal Lettore a se stesso. A suggerire una simile lettura è fra le altre cose un breve passaggio collocato nel decimo capitolo, quando il Lettore si confronta con il censore Arkadian Porphyritch (anche in questo caso i corsivi sono miei):

– Il compito che m’è stato affidato, – t’affretti a precisare, – si limita ai contatti con i funzionari della polizia iranica, perché è solo attraverso i vostri canali che gli scritti degli oppositori possono giungere nelle nostre mani –. (Mi guardo bene dal dirgli che negli obiettivi della mia missione rientrano anche i rapporti diretti con la rete clandestina degli oppositori, e a seconda dei casi posso stabilire il mio gioco a favore degli uni contro gli altri o viceversa). (846)

Per la prima e sola volta nel romanzo, i pensieri del Lettore sono espressi in prima persona, dove invece ci saremmo aspettati di leggere «*Ti guardi bene dal dirgli che negli obiettivi della tua missione...». Errore di Calvino o scelta consapevole (ma in quanto tale, curiosa vista la sua unicità), resta il fatto che il passaggio in questione suggerisce la possibilità che buona parte di

di racconto in seconda persona «autotelico», il cui presupposto è «il riferimento diretto a un ‘tu’ che talvolta coincide con il lettore reale del testo e la cui storia è giustapposta e può mescolarsi a quella dei personaggi del racconto» (30).

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

quanto l'ha preceduto e che viene dopo sia naturalizzabile, vale a dire leggibile in modo coerente, come un discorso che il Lettore rivolge a se stesso.¹⁷ Ma al di là di questa interpretazione, l'essenziale è che in passaggi come quelli appena commentati non sembra esserci in azione un narratore che fa sentire la sua voce e che si impone sul protagonista. Al contrario, quest'ultimo sembra essere solo, impegnato a riflettere e a commentare 'in diretta' sia ciò che gli sta accadendo sia ciò che prova mentre agisce.

In questo senso, peraltro, è vero, come ha notato Paolo Giovannetti, che l'effetto di simili passaggi è molto filmico, anche per via del ricorso al tempo presente. La voce che leggendo ci sembra di percepire può ricordare quelle *voice-over* che al cinema e nella serialità televisiva si sovrappongono alle immagini, commentandole in modo più o meno diretto. Nello specifico, il 'tu' di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* somiglia molto al 'tu' di un film di Alan Resnais, *La guerra è finita*. Siamo ancora negli anni Sessanta (nel 1966, più precisamente), e sempre in Francia. Nei primi istanti del film, il protagonista è inquadrato frontalmente mentre è seduto in un'automobile, a fianco del guidatore (fig. 1), dopodiché la videocamera, tramite una lenta panoramica, ne asseconda lo sguardo, indulgiando sul paesaggio che lo circonda (figg. 2, 3, 4). Nel frattempo, in *voice-over* ascoltiamo i suoi pensieri: «[c]e l'hai fatta. Ancora una volta contempi la collina di Biriadou, e ritrovi la sensazione un po' amara e leggermente angosciata del passaggio [...]. Il sole si leva dietro di te, sulle alture di Elizondo. Ancora una volta, passerai».¹⁸



Fig. 1 – *La guerra è finita*: seconda inquadratura del film. Il protagonista è il personaggio a sinistra.



Fig. 2 – *La guerra è finita*: dopo la seconda inquadratura, inizia una panoramica che segue lo sguardo del protagonista. In *voice-over* iniziamo ad ascoltare i suoi pensieri.



Fig. 3 – *La guerra è finita*: la panoramica continua a seguire lo sguardo del protagonista, che si sofferma sul paesaggio. In *voice-over* continuiamo ad ascoltare i suoi pensieri.



Fig. 4 – *La guerra è finita*: la panoramica si arresta. Viene inquadrato ciò che il personaggio ha di fronte a sé. La *voice-over* conclude: «...Ancora una volta, passerai».

¹⁷ Del resto, negli appunti preparatori al romanzo Calvino parlava di uno scrittore che avrebbe realizzato «un romanzo fatto solo di inizi di romanzo apocriefi d'autori immaginari, scritto in prima persona: non la prima persona dell'autore ma quella del lettore; un romanzo che non rappresenta altro che la lettura e il desiderio della lettura» (Falchetto 1383).

¹⁸ Al seguente link è possibile vedere, in lingua originale, la sequenza in questione: <https://www.youtube.com/watch?v=-GdNmyuN8Uw>.

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

Al netto del ruolo molto diverso che la voce narrante di un racconto scritto ha rispetto a una *voice-over* filmica o televisiva (cfr. Verstraten 129-133), la voce impostata da Resnais sembra agire in modo simile a quella impostata da Calvino. In entrambi i casi il racconto è sbilanciato sul protagonista e i suoi pensieri, che la seconda persona sembra avere il potere di oggettivare e mettere in prospettiva.

Il fatto interessante, detto questo, è che in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* questo uso del 'tu' non è costante. Per esempio, ci sono passaggi che possono sembrare sbilanciati verso il Lettore, ma il cui contenuto è improbabile corrisponda a ciò che quest'ultimo ha pensato. Quando per esempio, all'inizio del secondo capitolo, capisce che il libro che sta leggendo è fallato, il Lettore reagisce così:

Un momento, guarda il numero della pagina. Accidenti! Da pagina 32 sei ritornato a pagina 17! Quella che credevi una ricercatezza stilistica dell'autore non è altro che un errore della tipografia: hanno ripetuto due volte le stesse pagine. È nel rilegare il volume che è successo l'errore: un libro è fatto di «sedicesimi»; ogni sedicesimo è un grande foglio su cui vengono stampate sedici pagine e viene ripiegato in otto; quando si rilegano insieme i sedicesimi può capitare che in una copia vadano a finire due sedicesimi uguali; è un incidente che ogni tanto succede. (634)

Da «È nel rilegare il volume» in avanti, ciò che leggiamo potrebbe effettivamente essere inteso come la restituzione di quanto il personaggio dice fra sé e sé. Tuttavia, si tratta di considerazioni fin troppo precise e puntuali per un lettore «occasionale ed eclettico» («Se una notte d'inverno un narratore» 4). E un discorso analogo vale anche per altri passaggi. Per esempio, quando nelle prime pagine il protagonista inizia a sfogliare il romanzo appena acquistato in libreria, leggiamo che «[i] romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono» (618). Si tratta dei pensieri del personaggio o di un commento del narratore, che surrettiziamente introduce un giudizio circa la forma-romanzo in un mondo che riecheggia quello «precaro, in bilico, in frantumi» di cui Calvino parlava a ridosso dell'uscita del romanzo («Se una notte d'inverno un narratore» 4)?

Ma forse sono ancora più significativi altri passaggi. Nel secondo capitolo, dopo aver chiesto a Ludmilla il numero di telefono, leggiamo per esempio così, fra parentesi tonde: «[e]cco dove volevi arrivare, o Lettore, girandole intorno come un serpente» (640); e quasi subito dopo: «[c]hi tu sia, Lettore, quale sia la tua età, lo stato civile, la professione, sarebbe indiscreto chiederti. Fatti tuoi, veditela un po' tu» (641). Quando poi, molto più avanti, Lotaria, cioè la sorella di Ludmilla, gli si getta addosso, leggiamo: «Lettore, cosa fai? Non resisti? Non sfuggi? Ah, partecipi... Ah, ti ci butti anche tu... Sei il protagonista assoluto di questo libro, d'accordo, ma credi che ciò ti dia diritto d'aver rapporti carnali con tutti i personaggi femminili? Così, senza nessuna preparazione...» (829).

Commenti del genere, come molti altri, non provengono dal personaggio, non sono l'esteriorizzazione dei suoi pensieri. Si tratta semmai dei giudizi che il narratore formula su di lui. È come se chi racconta irrompesse nella storia per puntare un dito verso chi è raccontato. Ed è difficile, leggendo questi passaggi, non pensare alle parole con cui Roland Barthes descriveva l'uso del 'tu' (cioè del 'vous') nella *Modificazione*: non «un artificio di forma», ma un modo di esplicitare «il rapporto da creatore a creatura, nominata, costituita, creata in tutti i suoi atti da un giudice e generatore» (51).

Se poi si prende in considerazione ciò che avviene nel settimo capitolo è possibile cogliere in maniera inequivocabile l'intromissione della voce narrante, che peraltro sembra spiegare la logica dietro la scelta della seconda persona alla base del romanzo:

È tempo che questo libro in seconda persona si rivolga non più soltanto a un generico tu

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

maschile, forse fratello e sosia d'un io ipocrita, ma direttamente a te che sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona necessaria perché il romanzo sia un romanzo [...]. Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza Persona (mentre a te, in quanto Terza Persona, è stato necessario attribuire un nome, Ludmilla) e lo si è mantenuto nell'astratta condizione dei pronomi, disponibile per ogni attributo e ogni azione. (749)

Insomma, se è vero che procedendo nella lettura siamo portati ad allinearci al Lettore, a seguire la storia dal suo punto di vista, è anche vero che spesso siamo straniati dal suo qui-e-ora: percepiamo che il personaggio è detto da qualcuno che talvolta, come nel passaggio appena commentato, sembra presentarsi non solo in quanto narratore, cioè come colui che riferisce i contenuti della storia, ma anche come il suo autore, che a noi può direttamente rivolgersi.

6. Prima di tirare le somme del discorso, c'è un altro aspetto da prendere in considerazione.

In effetti, quanto appena detto sembra verificarsi non soltanto a livello del racconto primario, cioè della storia che ha per protagonista il Lettore e il suo tentativo di proseguire la lettura del romanzo di Calvino acquistato in libreria. Anche leggendo gli incipit dei romanzi incastonati fra un capitolo e l'altro l'impressione è che, da un lato, il racconto non aderisca del tutto al punto di vista del personaggio, e che dall'altro una voce diversa dalla sua torni ad affacciarsi.

Nel mondo della storia di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* il passaggio da ciascun capitolo al romanzo incastonato che lo segue avviene (dovrebbe avvenire) attraverso un atto di lettura, oltre che a partire da un desiderio espresso da Ludmilla.¹⁹ Lettore e Lettrice trovano un libro che sperano sia la prosecuzione del romanzo di Calvino inizialmente sfogliato, dopodiché iniziano a leggerlo, salvo interrompersi nel momento in cui si rendono conto che è anch'esso fallato. Con l'interrompersi della lettura, si torna al racconto principale. Teoricamente, le parti di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che riproducono i romanzi incastonati dovrebbero essere dunque le più mimetiche, nel senso che dovrebbero consistere nella mera riproduzione della lettura 'eseguita' dal protagonista. Nel concreto, invece, le cose non stanno così.

Il terzo e quarto romanzo, intanto, non sono letti ma ascoltati dal Lettore. *Sporgendosi dalla costa scozzese* è letto da Uzzi-Tuzii, il professore di cimmerico da cui il Lettore e Ludmilla si recano per sapere qualcosa di più intorno a *Fuori dall'abitato di Malborke*, il secondo romanzo mutilo in cui si sono imbattuti; *Senza temere il vento e la vertigine* è letto invece da Lotaria. Ma il punto è che quanto leggiamo non è ciò che il Lettore ha ascoltato. Lo capiamo, nel primo caso, nel momento in cui la lettura del professor Uzzi-Tuzii si interrompe e ci viene detto che «la sua traduzione orale [...] l'aveva cominciata come se non fosse ben sicuro di far stare le parole una con l'altra, ritornando su ogni periodo per ravvianne le spettinature sintattiche, manipolando le frasi finché non si sgualcivano completamente, spiegazzandole, cincischiandole, fermandosi su ogni vocabolo per illustrarne gli usi idiomatici e le connotazioni» (676). Eppure, il testo che abbiamo appena letto è sintatticamente del tutto regolare. L'impressione, in altre parole, è di essere di fronte non a un ascolto ma alla trascrizione di un ascolto; una trascrizione su cui qualcuno è intervenuto per livellare le discontinuità dovute alla dizione incespicante del suo lettore. E lo stesso discorso, anche se non si allude a eventuali distorsioni introdotte da Lotaria e alla loro successiva normalizzazione, si può dire a proposito di *Senza temere il vento e la vertigine*.

Sia chiaro: non si tratta di evidenziare quelli che possono apparire come difetti illusionistici o anomalie strutturali. In fondo, come molti altri metaromanzi, *Se una notte un viaggiatore* sembra costruito apposta per frustrare i tentativi di far tornare i conti rispetto a una presunta norma

¹⁹ «[O]gni "romanzo" risulterà dall'incontro del titolo con l'attesa della Lettrice, quale è stata formulata da lei nel corso del capitolo precedente» («Se una notte d'inverno un narratore» 4).

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

realistica, a un *default* mimetico alle spalle del testo. Si tratta semmai di sottolineare che anche nel caso dei racconti di secondo grado è registrabile l'azione di qualcuno che ha deformato la lettura (o l'ascolto) originale.

Il discorso è probabile risulti tanto più chiaro se si prendono in considerazione il sesto ma soprattutto il secondo e il primo romanzo incastonato. In tutti e tre i casi ciò che leggiamo somiglia al resoconto dell'attività di lettura compiuta dal Lettore. Di fatto, a essere raccontato è il modo in cui il personaggio si immerge nella lettura e a partire da una serie di dati testuali inizia a costruire un mondo della storia. «[U]no sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso» (620); «[s]ono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno» (620); e così via. La materialità del libro che il Lettore sta leggendo sfuma nei dati concreti della storia con cui entra in contatto.

Non solo. Proseguendo sono descritti i dubbi che il Lettore prova mentre legge: «[è] già da un paio di pagine che stai andando avanti a leggere e sarebbe ora che ti si dicesse chiaramente se questa a cui io sono sceso da un treno in ritardo è una stazione d'una volta o una stazione d'adesso» (621-622); periodo, quest'ultimo, in cui è possibile cogliere la natura 'personale' di tutto il romanzo incastonato, cioè il fatto che a raccontare è un 'io'. Il romanzo-nel-romanzo, in altre parole, si presenta come la relazione che un narratore in prima persona fa di ciò che il Lettore sta leggendo. A dipanarsi sotto i nostri occhi è il commento di un atto di lettura, il resoconto 'in diretta' di un'esperienza frustrata di abbandono alla finzione. E lo stesso avviene nel caso di *In una rete di linee che s'allacciano* («[l]a prima sensazione che dovrebbe trasmettere questo libro è ciò che io provo quando sento lo squillo d'un telefono» (740)) e di *Fuori dall'abitato di Malborke*, che si apre su «[u]n odore di fritto [che] aleggia ad apertura di pagina» (642) e prosegue dando conto del «senso di concretezza che tu hai colto dalle prime righe [e che] porta in sé anche il senso della perdita, la vertigine della dissoluzione» (644). Da un certo punto di vista, Calvino sembra anticipare e dare forma narrativa a ciò che gli studiosi cognitivisti avrebbero iniziato a indagare sistematicamente molti anni più tardi, cioè le dinamiche mentali attraverso cui il lettore dà vita ai contenuti di una storia.²⁰

A quanto detto fin qui, peraltro, andrebbe aggiunta un'altra considerazione, relativa al fatto che quasi tutti i romanzi in cui il Lettore si imbatte sono in realtà, a loro volta, dei metaromanzi. I rispettivi narratori, tutti in prima persona, non solo raccontano, ma riflettono anche sul loro stesso atto di raccontare.²¹ Per esempio, in *Senza temere il vento e la vertigine* (il quarto romanzo incastonato) il narratore riflette sul fatto che il 'suo' racconto è forse «un ponte sul vuoto, e procede buttando avanti notizie e sensazioni e emozioni per creare uno sfondo di rivolgimenti sia collettivi che individuali in mezzo al quale ci si possa aprire un cammino pur restando all'oscuro di molte circostanze sia storiche che geografiche» (690). Oppure, quello di *Intorno a una fossa vuota* (il nono romanzo incastonato) spiega che «[i]l racconto dovrebbe dare il senso di spaesamento dei luoghi che vedo per la prima volta ma anche di luoghi che hanno lasciato nella memoria non un ricordo ma un vuoto» (834). «Ne deriva – come scrive Giovannetti – un alto grado di ambiguità», soprattutto perché «la fisionomia dei narratori secondi [si schiaccia] su quella del narratore primo (e, direi, anche dell'autore)» (265). I narratori dei romanzi nel romanzo, in altre parole, finiscono per replicare ciò che avviene a livello del racconto principale, per ribadire le dinamiche stranianti.

Anche nei romanzi incastonati, insomma, Calvino sembra lavorare in due direzioni opposte. Da un lato, sceneggia dei puri atti di lettura; dall'altro, li mette in discussione, e nel far

²⁰ Va tuttavia ricordato che solo un anno prima che Calvino iniziasse a lavorare al romanzo Marvin Minsky formulava la sua teoria dei *frame* mentali; lo stesso Minsky citato da Umberto Eco in *Lector in fabula*, pubblicato nello stesso anno di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

²¹ Gli unici romanzi in apparenza privi di riflessioni metatestuali sono *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, *In una rete di linee che s'intrecciano* e *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, rispettivamente il terzo, settimo e ottavo romanzo incastonato.

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

questo avvicina l'esperienza del lettore reale a quella del Lettore. Così come il desiderio di quest'ultimo di abbandonarsi alle storie lette è continuamente frustrato dalle falle che le caratterizzano, anche noi fatichiamo a calarci nella storia. È come se Calvino avesse preso alla lettera l'ipotesi del suo alter ego Silas Flannery, il quale nell'ottavo capitolo ipotizza di porre al centro il lettore scrivendo un romanzo «tutto in seconda persona» (806), ma poi avesse arginato il 'tu', facendo leva su una serie di meccanismi che in ultima analisi ostacolano la nostra immedesimazione nei contenuti narrativi.²² C'è sempre qualcosa, o meglio, qualcuno pronto a ricordarci che quanto stiamo leggendo è anche, o forse soprattutto, una costruzione artificiosa.

7. Per riprendere un termine oggi molto utilizzato, benché spesso a sproposito, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non è un romanzo immersivo, che cala il suo lettore in un mondo della storia nascondendo le dinamiche che gli hanno dato vita.²³ Al contrario, queste dinamiche sono messe in evidenza, diventano materia narrativa. Calvino sembra insistere sul fatto che il meccanismo che ha prodotto ciò che leggiamo non può essere cancellato del tutto, e che il piacere del testo è sempre un piacere *mediato*. Vengono in mente, in questo senso, le parole con cui nel 1981 lui stesso commentava l'operazione alla base del libro: «[i]n questo nuovo romanzo potrei sembrare un amante sadico come mai prima d'ora. Gioco costantemente al gatto e al topo con il lettore, lasciando che si culli per poco nell'illusione di essere libero, di avere il controllo su ciò che sta succedendo. E poi all'improvviso gli tolgo il terreno da sotto i piedi; il lettore si rende conto che sono sempre io, Calvino, ad avere tutto sotto controllo» (Du Plessix Gray 23; traduzione mia).

Ovviamente, non dovremmo prendere alla lettera queste parole. Per dire, Calvino chiama "autore" («sono sempre io, Calvino») ciò che fin qui abbiamo chiamato "narratore". Il fatto significativo è che Calvino sembra suggerire come in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* agisca un'istanza in senso lato autorevole che tiene sotto controllo il racconto: un'istanza la cui azione è impossibile che il lettore non colga.

Si tratta di un'idea, del resto, che a livello della storia circola ampiamente. Così come noi lettori percepiamo l'azione di una voce che dà forma alla storia del Lettore, anche i personaggi avvertono la presenza di qualcuno alle loro spalle. Non è forse esagerato sostenere che molti di loro sono preda di pensieri paranoici, legati all'idea di essere 'tramati', messi al centro di una trama scritta da altri, vittime di una sorta di complotto. Qualcosa del genere sembrano pensare il Lettore e Ludmilla a mano a mano che si addentrano nel mistero dei libri mutili. Ma anche i protagonisti-narratori dei romanzi incastonati sembrano farsi portavoce della sensazione di vivere in un mondo precario, al centro del quale nemmeno loro sanno bene come sono capitati. È emblematico quanto avviene nel primo romanzo incastonato. Nel mondo della storia 'in abisso' di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (del romanzo nel romanzo, intendo), i confini testuali sono porosi sì, ma non verso l'autore: il protagonista-narratore può rivolgersi a chi lo legge, ma non a chi lo scrive. «Sta' attento: è certo un sistema per coinvolgerti a poco a poco, per catturarti nella vicenda senza che te ne renda conto: una trappola» (622); «[f]orse per questo l'autore accumula supposizioni su supposizioni in lunghi paragrafi senza dialoghi, uno spessore di piombo fitto e opaco in cui io possa passare inosservato, sparire» (624). Appunto: il mondo della storia somiglia a una trappola in cui l'autore cerca di catturare il lettore. E di un «romanzo-trappola» (732) si parla del resto nel settimo capitolo, a proposito dei romanzi fallati progettati da Marana, falsificatore di professione e nemico giurato di ogni sorta di piacere legato alla lettura.

²² Sappiamo, peraltro, che l'ottavo capitolo costituisce il nucleo originario del romanzo (cfr. Falcetto 1382).

²³ Per conto mio, mi rifaccio alle idee sull'immersività di Ryan (cfr. in particolare 1-21).

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

Più in generale, che con l'autore o i suoi avatar si debba in qualche modo fare i conti sembra essere una sorta di *refrain* che attraversa tutto il romanzo. Se è vero che in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* abbondano le prese di posizione contro l'autore, al punto che il romanzo può essere letto come una sorta di illustrazione, a tratti persino didascalica, delle tesi intorno alla sua morte formulate quasi dieci anni prima da Roland Barthes,²⁴ è vero anche che queste affermazioni sono spesso contraddette, se non proprio apertamente parodiate. Si pensi a Ludmilla, il personaggio che più di tutti sembra sublimare l'esigenza di un contatto diretto con gli autori dei romanzi che legge, dichiarando per esempio di volersi sempre tenere al di qua della linea che separa «quelli che fanno i libri» e «quelli che li leggono» (700), ma che pure esprime «il bisogno di vedere uno che fa i libri come una pianta di zucca fa le zucche» (760), o che di fronte al dubbio circa l'autenticità di uno dei libri con cui lei e il Lettore entrano in contatto suggerisce che «[c]'è una sola persona che può dirci la verità: l'autore» (768). E ciò colpisce tanto più in quanto a precedere queste parole è una tirata anti-autoriale in cui si parla di «sconfiggere [...] la funzione dell'autore, l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità» (767). È come se nel momento stesso in cui ci si affanna a negarne l'utilità ci si rendesse conto che dell'autore è impossibile liberarsi.

Ma probabilmente c'è dell'altro, che in parte induce a sfumare l'idea di una figura autorevole che tiene le redini del racconto. La questione andrebbe in effetti vista anche dalla parte di chi scrive. Accanto a personaggi che non riescono a portare a termine le loro letture e che solo nel finale coronano il sogno di abbandonarsi alle storie lette, ci sono autori e narratori che esibiscono le loro difficoltà 'inventive', che si trovano a disagio di fronte ai racconti effettivi e potenziali che li circondano o che si sentono loro stessi precari, incapaci di tenere assieme i mondi della storia che dovrebbero governare. «[N]on riesco più a terminare una pagina» (785) afferma Flannery, affascinato e insieme turbato dalla sua pulsione a scrivere puri incipit, racconti potenziali che non si realizzeranno mai. «[I]l mondo si va disfacendo e tenta d'attrarmi nella sua dissoluzione» (672) afferma il narratore del terzo romanzo incastonato, mentre quello di *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* si esprime così, alludendo alla mole di racconti che lo circonda: «vedo come una foresta che s'estende da tutte le parti e non lascia passare la luce tanto è folta» (716). E la sensazione è davvero che l'espandersi del racconto finisca per provocare un senso di asfissia, per opprimere chi scrive.

Se insomma è vero, come in molti hanno scritto, che in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* l'immagine dell'autore non viene cancellata, ciò non significa necessariamente che ne esca rafforzata. Si moltiplica, certo, e le sue tracce si disseminano un po' ovunque, ma questa moltiplicazione comporta anche un suo indebolimento. I tanti scrittori e narratori messi in scena da Calvino sono figure solo apparentemente autorevoli, malgrado possano farsi sentire chiaramente. Spesso esibiscono le loro ferite, i loro difetti creativi, finendo indirettamente per mettere in mostra, cioè in intreccio, la loro crisi.

In definitiva, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino sembra tessere sì un'apologia della lettura; ma della lettura *difficile*, si direbbe, per riprendere un aggettivo caro all'autore. Per Calvino leggere non è mai un'attività innocente, che svincola il lettore da ogni sorta di *contrainte*. Allo stesso tempo, Calvino suggerisce che l'atto di raccontare, cioè di creare un mondo della storia, costituisce anche un problema, avvertito in modo tanto più forte nel momento in cui al di là del testo sembra essersi disgregata ogni idea di racconto in senso forte, di grande narrazione, con tutte le sicurezze, vere o presunte, che portava con sé.

Da questo punto di vista, la scelta di Calvino di ricorrere alla seconda persona può essere interpretata non come un puro gioco pronominale, ma come una strategia in grado di fare emergere queste contraddizioni, come un modo di tematizzare la problematicità che lega il

²⁴ Per una ricostruzione dei rapporti fra il Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e le tesi di Barthes (non solo quelle esposte nella "Morte dell'autore") cfr. Donnarumma (123-179).

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

lettore al testo, e per suo tramite all'autore. Attraverso il 'tu' Calvino sembra volerci attrarre nel romanzo, ma non allo scopo di immergerci in un mondo altro. Al contrario, il suo tentativo sembra essere quello di metterci in contatto con i meccanismi sottesi a quel mondo, ovvero di farci fare esperienza degli strati di cui il testo si compone, delle dinamiche che leggendo si innescano, ma anche degli ostacoli in cui noi lettori, consapevolmente o meno, ci possiamo imbattere.

8. Non so, detto questo, quanto siano ancora attuali queste idee. E soprattutto non so quanto e come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* parli ancora al lettore di oggi. Come accennavo nel primo paragrafo, è da molti anni che ci viene detto che quella precarietà e diffidenza ontologica che faceva da sfondo al romanzo di Calvino è venuta meno. I romanzi sarebbero tornati a intrattenere un rapporto dialogico con il mondo, e le parole chiave del postmoderno sarebbero passate di moda. D'altra parte, il metaromanzo così come praticato da Calvino può apparire una costruzione datata: troppo cerebrale, troppo stilizzata, troppo distante dai romanzi più importanti pubblicati a partire dagli anni Novanta. Del resto, è significativo che se molti fra i primi critici di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ne mettevano in luce la vitalità narrativa, il puro piacere di raccontare che dalle sue pagine traspariva, col tempo si è insistito soprattutto sulle geometrie architettoniche, sulle astrattezze teoriche e sulle difficoltà incontrate dall'autore nell'assemblare il romanzo. Come se a essere rimaste fossero le cornici più che il contenuto, il dispositivo e non ciò che vi passa attraverso. Se nel 1979 Segre poteva iniziare il suo saggio-recensione suggerendo che Calvino si era divertito nello scrivere il romanzo, mettendosi a giocare, e «prendendoci sempre più gusto», con «il repertorio dei procedimenti messi in luce» (135), oggi sembrano essere pochi i critici disposti a sbilanciarsi in questo senso, a non mettere in conto le difficoltà di Calvino nel portare a termine il progetto, lo «sforzo di tirar su un'opera abbinando una cornice a un gruppo ordinato di racconti» (Serra 330).

D'altra parte, in questo arco temporale sono stati gli stessi protagonisti del romanzo di Calvino ad andare incontro a notevoli trasformazioni. L'autore è tornato prepotentemente alla ribalta. Oggi assistiamo a un vero e proprio protagonismo di chi scrive, anche oltre i confini testuali. Il lettore, dal canto suo, ha assunto una notevole centralità nel dibattito letterario. Gli studi cognitivisti non fanno altro che valorizzare il ruolo attivo del lettore, di un lettore reale indagabile anzitutto nella sua configurazione mentale. Più in generale, l'impressione è che il dialogo fra autori e lettori reali oggi avvenga linearmente: dentro e fuori dalle loro opere, gli autori sembrano parlare chiaramente ai lettori, i quali possono costruirsi un'immagine coerente. Le mediazioni sembrano bypassate. Il narratore sempre più si affievolisce e le immagini dell'autore sono sempre più schiacciate dalle molte rappresentazioni sociali e *social* che chi scriva proietta o mette in circolazione.

Per Calvino, evidentemente, le cose non stavano in questi termini. Il lettore era una costruzione precaria, un'immagine sempre in divenire, mentre l'idea stessa di autore era tutto fuorché rassicurante. Come del resto suggeriscono le molte affermazioni anti-autoriali disseminate in saggi, interviste e lettere, e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* emblematizzate nelle parole memorabili di Silas Flannery («[c]ome scriverei bene se non ci fossi!» (779)), per Calvino l'autore ha sempre rappresentato un problema. Anche se un problema – questo è il punto – necessario, forse indispensabile.

Viene da pensare, allora, che uno dei motivi per cui oggi vale ancora la pena leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* stia nella sua capacità di ricordarci che raccontare non è mai un gesto naturale ma un atto problematico, che mette inevitabilmente in discussione chi lo produce come chi lo riceve. In un momento storico in cui gli autori reali non sembrano fare altro che intrattenerci e in cui il lettore viene celebrato come il vero protagonista della comunicazione narrativa, Calvino ci ricorda che il loro rapporto è molto più complesso, e meno pacifico, di

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

quanto può sembrare. Soprattutto, sembra dirci che fra autore e lettore si frappone un testo che in qualche modo deforma entrambi, costringendo a interrogarsi sull'identità e la funzione dell'io che scrive e del tu che legge.

Bibliografia

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge UP, 2002.
- Barthes, Roland. "Non c'è una scuola Robbe-Grillet." 1958. *Saggi critici*. Trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, 1972, pp. 49-53.
- Beltrami, Marzia. "Se una notte d'inverno un viaggiatore. Il corpo virtuale del lettore e l'esperienza di lettura come materia narrativa." *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Adi editore, 2020, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/Beltrami.pdf>. Ultimo accesso: 8 novembre 2020.
- Benedetti, Carla. *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Feltrinelli, 1999.
- Calvino, Italo. *Lettere 1940-1985*. A cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, 2000.
- . "Un re in ascolto." 1984. *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 149-173.
- . "Ricordo di Georges Perec." 1982. *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 1388-1392.
- . "Risposte a 9 domande sul romanzo." 1959. *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 1521-1529.
- . *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, voll. II-III, Mondadori, 1992-1994.
- . *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, voll. I e II, Mondadori, 1995.
- . "Se una notte d'inverno un narratore." *Alfabeta*, n. 8, 1979, pp. 4-5.
- . *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 1979. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 611-870.
- Caracciolo, Marco. *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. De Gruyter, 2014.
- Citati, Pietro. "Ecco il romanzo del lettore." *Corriere della Sera*, 22 giugno 1979, p. 3.
- Donnarumma, Raffaele. *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*. Palumbo, 2008.
- Du Plessix, Gray. "Visiting Italo Calvino." *The New York Times*, June 21, 1981, pp. 22-23.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, 1979.
- Falchetto, Bruno. "Note e notizie sui testi. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*." Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 1381-1401.
- Fallaci, Oriana. *Un uomo*. Bompiani, 1979.
- Fludernik, Monika. "The Category of 'Person' in Fiction. *You and We* Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference." *Current Trends in Narratology*, eds. by Greta Olson, De Gruyter, 2011, pp. 101-141.
- . "Introduction. Second-Person Narrative and Related Issues." *Style*, vol. 28, no. 3, 1994, pp. 281-311.

«Potrei scriverlo tutto in seconda persona»

Filippo Pennacchio

- . "Second Person Fiction. Narrative 'You' As Addressee And/Or Protagonist." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 18, no. 2, 1993, pp. 217-247.
- . "Second-Person Narrative. A Bibliography." *Style*, vol. 28, no. 4, 1994, pp. 525-548.
- . "Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology. The Limits of Realism." *Style*, vol. 28, no. 3, 1994, pp. 445-479.
- Giovannetti, Paolo. "«Faccio delle cose coi libri». Calvino vs anni Settanta." 2012. *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*. Ledizioni, 2015, pp. 261-276.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The U of Chicago P, 1999.
- Kacandes, Irene. "Are You in the Text? The 'Literary Performative' in Postmodernist Fiction." *Text and Performance Quarterly*, vol. 13, no. 2, 1993, pp. 139-153.
- Iliopoulou, Evgenia. *Because of You. Understanding Second-Person Storytelling*. transcript, 2019.
- La guerra è finita*. Diretto da Alain Resnais, Sofracinema-Europa-film, 1966.
- Le Clézio, J.M.G. *Terra amata*. 1967. Trad. it. di Amedeo Giacomini, Rizzoli, 1969.
- Margolin, Uri. "Narrative 'You' Revisited." *Language and Style*, vol. 23, no. 4, pp. 1-21.
- McHale, Brian. "Postmodernism and Experiment." *The Routledge Companion to Experimental Literature*, eds. by Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale, Routledge, 2012, pp. 141-152.
- Minsky, Marvin. "A Frame for Representing Knowledge." 1974. *The Psychology of Computer Vision*, eds. by Patrick H. Winston, McGraw-Hill, 1975, pp. 211-277.
- Morrisette, Bruce. "Narrative 'You' in Contemporary Literature." *Comparative Literature Studies*, vol. 2, no. 1, 1965, pp. 1-24.
- Petronella, Annabella. "Sulla tipologia dei romanzi in seconda persona (con un archivio provvisorio)." *Forum Italicum*, vol. 49, no. 3, 2015, pp. 826-835.
- 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.
- Raboni, Giovanni. "Calvino racconta al lettore un romanzo di tutti i romanzi." *Tuttolibri*, 30 giugno 1979, p. 9.
- Reitan, Rolf. "Theorizing Second-Person Narratives. A Backwater Project." *Strange Voices in Narrative Fiction*, eds. by Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen e Rolf Reitan, De Gruyter, 2011, pp. 147-174.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. The Ohio State UP, 2006.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The Johns Hopkins UP, 2001.
- Segre, Cesare. "Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori." 1979. *Teatro e romanzo*. Einaudi, 1984, pp. 135-173.
- Serra, Francesca. *Calvino*. Salerno, 2006.
- Spinazzola, Vittorio. *Dopo l'avanguardia*. Transeuropa, 1989.
- Verstraten, Peter. *Film Narratology*. U of Toronto P, 2009.