



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

**Il lettore tra le righe**  
Strategie narrative  
e dinamiche di lettura  
nella letteratura contemporanea

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatori**

Prof. Mimmo Cangiano

Prof. Beniamino Mirisola

**Laureanda**

Martina Manzolli

**Matricola**

883048

**Anno Accademico**

2021/2022

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>5</b>
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	<b>8</b>
DIVERSI PUNTI DI VISTA	8
I.1 Metodi e approcci teorici allo studio della letteratura	8
I.2 Gérard Genette e la narrazione	11
I.3 Dall'altra parte del testo: la lettura	21
I.4 La critica della lettura	22
I.5 La teoria della Ricezione	23
I.6 Il punto di vista italiano: Umberto Eco	29
I.7 <i>Reader-Response Criticism</i>	33
I.7.1 La teoria Transazionale della Risposta del Lettore	33
I.7.2 La Stilistica Affettiva	36
I.7.3 La teoria Soggettiva della Risposta del Lettore	39
I.7.4 La teoria Psicologica della Risposta del Lettore	41
I.7.5 La teoria Sociale della Risposta del Lettore	44
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	<b>48</b>
IL LETTORE TRA LE RIGHE DI CALVINO: <i>SE UNA NOTTE</i> <i>D'INVERNO UN VIAGGIATORE</i>	48
II.1 La costruzione narrativa: l' <i>Incipit</i>	48
II.2 L'interruzione: tra rapidità e indugio	51
II.3 Il Lettore tra le righe	54
II.4 La Lettrice: l'anticipazione come filo conduttore	64
II.5 Il Non Lettore	71

<b>CAPITOLO TERZO</b>	<b>74</b>
IL LETTORE TRA LE RIGHE DI CARRÈRE: <i>L'AVVERSARIO</i>	74
III.1 La costruzione narrativa: la <i>non-fiction</i>	74
III.2 Il nulla e la menzogna	81
III.3 La fede come punto di contatto	85
III.4 Il lettore davanti all'avversario	91
III.5 La duplicità: smarrirsi per riconoscersi	95
<b>CAPITOLO QUARTO</b>	<b>100</b>
IL LETTORE TRA LE RIGHE DI ABRAMS E DORST: <i>S. LA NAVE DI TESEO</i>	
<i>NAVE DI TESEO</i>	100
IV.1 La costruzione narrativa: lo <i>scrapbook</i>	100
IV.2 Il lettore tra i <i>memorabilia</i> di <i>S.</i>	106
IV.3 Il filo di Arianna in <i>S.</i> : il paradosso	110
<b>CONCLUSIONI</b>	<b>115</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>120</b>



## INTRODUZIONE

Ogni lettore, quando legge, legge se stesso.  
L'opera dello scrittore è soltanto una specie di  
strumento ottico che egli offre al lettore per  
permettergli di discernere quello che, senza libro,  
non avrebbe forse visto in se stesso.

Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, 1927

In *Il tempo ritrovato*, l'ultimo libro della sua opera più significativa, *Alla ricerca del tempo perduto*, Marcel Proust descrive il rapporto tra lettore, scrittore e testo. L'epigrafe riportata costituisce la chiave di lettura sulla quale si basa il lavoro che ho svolto e riportato in questo elaborato. Più precisamente, lo studio che propone la mia tesi ha lo scopo di analizzare il rapporto che si crea tra le strategie narrative messe in atto dall'autore e le dinamiche di lettura che il lettore elabora nel momento in cui si trova davanti a un testo.

Tra le diverse modalità che un autore può utilizzare per elaborare la propria opera, quella che più mi ha colpito durante il percorso universitario è la teoria dei livelli narrativi di Gérard Genette. Dopo aver tracciato un breve *excursus* concernente i diversi metodi e approcci agli studi letterari, il primo capitolo si concentrerà sull'esposizione della teoria narratologica ad opera di Genette a cui seguirà la critica che analizza il rapporto tra il testo e il lettore. Verrà ripresa la teoria della Ricezione, i cui principali esponenti sono Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser e, successivamente, verrà esposto il punto di vista italiano riguardante la figura del lettore e il rapporto che crea con il testo, ovvero la prospettiva del

Lettore Modello, elaborata da Umberto Eco. Verrà poi introdotto l'approccio che ha per oggetto l'esperienza che il lettore ricava dal testo: il *Reader-Response Criticism*. Trattandosi di una scuola di pensiero caratterizzata da diversi approcci, questa linea teorica verrà riportata seguendo il criterio utilizzato da Lois Tyson, la quale individua cinque studi letterari legati alla critica *Reader-Oriented*: la teoria Transazionale della Risposta del Lettore, la Stilistica Affettiva, la teoria Soggettiva della Risposta del Lettore, la teoria Psicologica della Risposta del Lettore e la teoria Sociale della Risposta del Lettore. I capitoli successivi analizzeranno tre opere nelle quali ho riscontrato – prima come lettrice e poi come studentessa – un gioco narrativo che ha influenzato e guidato l'atto della lettura e l'esperienza che ne è derivata. Il secondo capitolo vedrà l'analisi del romanzo di Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in cui la strategia narrativa realizzata dallo scrittore ligure gioca intuitivamente sull'ambiguità prodotta dal protagonista della storia, “il Lettore”, con il quale il lettore reale si confonde e a cui si sovrappone. Inoltre, la costruzione narrativa del romanzo si avvale dell'uso dei livelli narrativi come elemento che moltiplica la narrazione e caratterizza tutto il corso del testo. Il terzo capitolo si focalizzerà su un testo di Emmanuel Carrère, *L'avversario*, in cui le cornici narrative non sono strutturate come nel *Viaggiatore*, ma sono presenti comunque in un'altra veste: il rapporto tra realtà e finzione sarà il motore propulsore dell'analisi che porrà l'attenzione su come la letteratura contemporanea costituisca per il lettore contemporaneo uno strumento di comprensione dell'alterità e della realtà al di fuori del testo. Il quarto e ultimo capitolo si concentrerà sull'analisi di un esperimento letterario: *S.*, scritto da Doug Dorst e ideato, concepito e realizzato da J.J. Abrams. Quest'opera rappresenta un testo che non rientra propriamente nel canone letterario di quella che si definisce “letteratura colta” ma che merita di essere menzionato proprio in rapporto alla figura del lettore e al ruolo che gli chiede di ricoprire.

Appartenendo a un nuovo genere, quello della letteratura ergodica, l'architettura narrativa dell'opera dei due autori americani si fonda sulla presenza di più piani della narrazione che costituiscono il punto di partenza che scardina il ruolo del lettore inteso come un soggetto secondario e recettivo nei confronti del testo, eleggendolo a un fruitore che partecipa attivamente alla sua piena concretizzazione.

Il ruolo di lettrice costituisce per me un aspetto significativo e il lavoro di analisi che ho svolto mi ha confermato quanto la lettura e l'essere dall'altra parte del testo rappresenti un momento cruciale per la mia formazione personale e accademica. Così, come il modo di dire "leggere tra le righe" indica la comprensione di un elemento o un aspetto sottinteso intenzionalmente, questa tesi porta il titolo di "lettore tra le righe" in quanto richiama il parallelismo tra le righe fisiche del testo e i livelli della narrazione che animano la vicenda, in cui il lettore è contemporaneamente il soggetto che legge e il destinatario del gioco letterario creato e sottinteso dall'autore.

## CAPITOLO PRIMO

### DIVERSI PUNTI DI VISTA

A pensarci bene, la lettura è un atto necessariamente individuale, molto più dello scrivere. Ammesso che la scrittura riesca a superare la limitatezza dell'autore, essa continuerà ad avere un senso solo quando verrà letta da una persona singola e attraverserà i suoi circuiti mentali. Solo il poter essere letto da un individuo determinato prova che ciò che è scritto partecipa al potere della scrittura, un potere fondato su qualcosa che va al di là dell'individuo.

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979

#### I.1 Metodi e approcci teorici allo studio della letteratura

Sviluppatasi tra il XIX e il XXI secolo, gli studi letterari rientrano in un'area di dibattito particolarmente soggetta al continuo confronto che ha come punto di partenza la domanda "che cos'è la letteratura?".

A fianco degli studi letterari si trovano anche gli studi culturali: i *Gender Studies*, la teoria Postcoloniale, l'Eco-critica e la teoria Femminista rappresentano gli sviluppi teorici recenti e hanno come scopo la messa in discussione di quello che fino a ora è stato considerato fondamentalmente radicato nei canoni culturali della società. Le teorie della letteratura e della critica letteraria sono sempre state influenzate – più o meno profondamente – dalle circostanze culturali, politiche, storiche e sociali: l'aspetto innovativo deriva dal fatto che gli studi culturali ribaltano certe concezioni e operano una rilettura della letteratura



prendendo in considerazione nuovi punti di vista e immedesimandosi in chi non ha avuto voce o non è stato messo in luce.

Un criterio efficace per elencare i metodi e le teorie letterarie potrebbe essere quello adottato da Brugnolo, Colussi, Zatti e Zinato nel manuale *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*,<sup>1</sup> la cui prima edizione risale al 2016. Essi hanno utilizzato come criterio esplicativo ed espositivo la tassonomia dei fattori della comunicazione umana di Roman Jakobson e associato a ognuno dei sei elementi un approccio critico-teorico. Questi sei elementi sono: il mittente, il destinatario, il contatto, il codice, il contesto e il messaggio.

L'approccio fondato sul mittente ha come scopo l'analisi della relazione tra autore e opera e si può ricondurre all'approccio biografico del quale fanno parte gli studi biografici, l'ermeneutica tradizionale e la psicoanalisi. L'approccio ricezionista, invece, è quello che si concentra sul destinatario e, quindi, sul rapporto che si crea tra opera e lettore. In questo approccio si sono affermati la teoria della Ricezione, appunto, la teoria del *Reader-Response* e la fenomenologia. L'approccio in linea con il contatto prevede la ricerca, la ricostruzione e l'analisi di un testo nel corso del tempo e dello spazio e può essere ricondotto all'approccio filologico, al quale si ispirano la filologia classica, lo studio della retorica, lo studio della stilistica e il *New Criticism*. Riguardo alla categoria del codice, l'approccio intertestuale è quello che si ritrova in linea con questo aspetto e si pone come obiettivo ricostruire i rapporti tra un'opera in particolare e la letteratura precedente e seguente, analizzandone canoni, caratteristiche ed elementi fondativi per capire la sua relazione con gli altri testi. Basato sul contesto è quello storico-sociologico: i metodi adottati dalla storia letteraria, dalla sociologia della letteratura e dalla teoria letteraria di stampo marxista sono quelli che studiano l'opera in relazione alle circostanze storico-sociali nelle quali si è creata, per capire come e perché

---

<sup>1</sup>STEFANO BRUGNOLO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.

l'hanno influenzata. L'approccio incentrato sul messaggio, invece, corrisponde all'approccio formalista e all'approccio strutturalista.

Ciascuna delle teorie sopracitate si propone come soluzione definitiva dell'analisi del fatto letterario. È necessario sottolineare, però, che non esiste un metodo universale: ciascuno degli approcci sopracitati dispone di punti di forza e di punti deboli e, soprattutto, spesso la loro combinazione può rivelarsi più efficace della scelta di utilizzarne solamente uno in particolare, con lo scopo di analizzare la letteratura e ciò che essa comprende.

Questa tesi si prefissa l'obiettivo di utilizzare due metodi di studio per analizzare tre opere diverse e rileggerle utilizzando la prospettiva di questi due punti di vista. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, *L'avversario* di Emmanuel Carrère e *S.* di Jeffrey Jacob Abrams e Doug Dorst sono le tre opere in questione e le prospettive critiche che verranno prese in considerazione sono la teoria dei livelli narrativi e la narrazione nei suoi aspetti ad opera di Gérard Genette e la teoria del *Reader-Response*, facendo particolare riferimento alla figura del lettore. Le motivazioni legate alla scelta dell'analisi di questi tre particolari testi sono da ricondursi inizialmente alla loro struttura narrativa: tutti e tre presentano molteplici livelli narrativi che rendono la lettura maggiormente complessa e articolata. Inoltre, essi prendono in causa la figura del lettore: nel caso del romanzo calviniano ciò avviene in modo diretto in quanto il protagonista della storia è proprio "il Lettore"; gli altri due testi, invece, pur non rivolgendosi esplicitamente al lettore come Calvino, lo invitano a diventare parte integrante della narrazione seguendo determinate dinamiche che verranno delineate nei capitoli successivi.

## I.2 Gérard Genette e la narrazione

Per approfondire Gérard Genette e il suo *Discorso del racconto*<sup>2</sup> è necessario riprendere l'approccio strutturalista. Lo Strutturalismo è un movimento intellettuale sviluppatosi attorno agli anni Sessanta del Novecento che ha interessato e coinvolto gli studi umanistici, quali linguistica, antropologia, psicoanalisi, sociologia, storiografia e critica letteraria. Affermatosi a Parigi e allargatosi poi verso altri paesi europei e agli Stati Uniti, lo Strutturalismo fonda la propria teoria

sul presupposto che ogni oggetto di studio costituisce una struttura, costituisce cioè un insieme organico e globale i cui elementi non hanno valore funzionale ma lo assumono nelle relazioni oppostive e distintive di ciascun elemento rispetto a tutti gli altri dell'insieme.<sup>3</sup>

Addentrarsi nell'ottica strutturalista impone, quindi, di valutare l'oggetto dell'analisi come un'intelaiatura, un intreccio di meccanismi che si muovono grazie a un incastro perfetto tra le parti. Studiare la letteratura con questa prospettiva significa avvicinarsi al testo e considerarlo come un oggetto perfettamente scomponibile, analizzabile oggettivamente tramite l'uso di strumenti analitici come tabelle, griglie e prospetti, elaborando, quindi, un metodo razionale e sistematico per l'analisi del testo letterario.

In questo ambito di studi ha avuto una considerevole importanza la narratologia: per narratologia – o analisi del racconto – si intende lo studio e l'analisi delle diverse forme e strutture narrative all'interno della narrazione stessa. Trattandosi quasi di una “scienza del racconto”, la finalità della prospettiva narratologica è di studiare il funzionamento delle

---

<sup>2</sup> GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006 (Paris 1972).

<sup>3</sup> Enciclopedia Treccani, voce “Strutturalismo”. <https://www.treccani.it/enciclopedia/strutturalismo/> (data di ultima consultazione 24/03/2022).

diverse parti del testo. L'origine del termine è da ricondurre a Tzvetan Todorov che, sulla base del testo di Vladimir Propp *Morfologia della fiaba*<sup>4</sup> del 1928, indica un ambito specifico degli studi critico-letterari di stampo strutturalista. Il testo di Propp costituisce il vero e proprio punto di partenza per gli studi narratologici e prende in esame le fiabe russe e le loro funzioni narrative, assieme al loro potenziale contenutistico costituito da temi e figure ricorrenti derivanti dall'ambito folcloristico russo.

Nell'ambito strutturalista, oltre a Todorov, l'altro grande autore che ha dedicato i propri studi alla narratologia è, appunto, Gérard Genette. In *Discorso del racconto*, Genette affronta l'analisi di *À la recherche du temps perdu*<sup>5</sup> di Marcel Proust per formulare delle considerazioni generali sulla narratologia, senza, però, togliere valore al testo di Proust, in quanto, come sostiene lo stesso Genette, «la specificità della narrazione proustiana presa nel suo insieme è irriducibile».<sup>6</sup> In questo senso, Genette opera secondo un criterio preciso: analizzare il particolare per cogliere il generale. L'analisi della *Recherche* diviene affine allo studio narratologico di Genette in quanto si tratta di un'opera che seppur "irriducibile", «non è *indecomponibile*, e ognuno degli aspetti messi in rilievo dall'analisi si presta a qualche accostamento, paragone o effetto di prospettiva».<sup>7</sup> Dal punto di vista strutturale, perciò, la *Recherche* costituisce un testo le cui particolarità e gli elementi universali che la caratterizzano divengono per Genette l'esempio singolare per illustrare la trattazione universale, destinando l'analisi critica al servizio della teoria.

---

<sup>4</sup> Pubblicato a Leningrado nel 1928, inizia a circolare in Occidente nel periodo in cui si afferma lo Strutturalismo. La prima traduzione inglese è del 1958, quella italiana risale al 1966.

<sup>5</sup> Si tratta di un'opera narrativa composta da sette libri, la cui scrittura è iniziata nel 1906 e si è conclusa nel 1922. Le date di pubblicazione vanno dal 1913 al 1927. Gli ultimi tre volumi sono stati pubblicati dopo la morte di Marcel Proust, avvenuta nel 1922. La composizione dell'opera è così ripartita: *Du côté de chez Swann* del 1913, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* del 1918, *Le côté de Guermantes* del 1920-21, *Sodome et Gomorrhe* del 1923, *La prisonnière* del 1923, *Albertine disparue* o *La fugitive* del 1925, *Le temps retrouvé* del 1927.

<sup>6</sup> G. GENETTE, *Discorso del racconto*, cit., p. 70.

<sup>7</sup> Ivi, p. 71.

La prima importante distinzione che Genette utilizza come introduzione al vero e proprio *Discorso del racconto* riguarda la parola “racconto”: Genette ne distingue tre tipi. Il primo senso di racconto riguarda «l’enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione d’un avvenimento, o di una serie di avvenimenti»;<sup>8</sup> il secondo senso descrive «la successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l’oggetto di questo discorso, e le loro varie relazioni»;<sup>9</sup> il terzo senso della parola racconto «designa ancora una volta un avvenimento: non più, però, l’avvenimento narrato, bensì quello consistente nel fatto che qualcuno racconta qualcosa: l’atto di narrare sé stesso».<sup>10</sup> Il lavoro di Genette prevede lo studio del discorso narrativo come lo si intende nel primo senso: per poter procedere nello studio di questo aspetto, però, egli stesso ammette che ciò non sarebbe possibile senza considerare i tre tipi di racconto nella loro continua relazione in quanto, per poter analizzare il testo narrativo, è comunque necessario capire e approfondire gli altri due significati. Esaminare il testo narrativo prevede non solo di vedere il racconto che vi sta dietro, ma anche di indagare le relazioni tra il discorso stesso e gli accadimenti a cui si riferisce, le relazioni tra il discorso in questione e la modalità in cui esso viene realizzato.

Successivamente a questa prima distinzione, Genette propone di utilizzare tre termini univoci per indicare i tre sensi legati al discorso narrativo: essi sono rispettivamente “storia”, “racconto” e “narrazione”.

La prima constatazione per quanto concerne il discorso narrativo riguarda il fatto che le informazioni che definiscono le relazioni che intercorrono tra storia, racconto e narrazione derivano inequivocabilmente dal testo: è il testo stesso che, tramite i riferimenti che contiene, permette di cogliere tutte le informazioni necessarie alla realizzazione dell’analisi della

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 73.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 73-74.

narrazione. Genette, infatti, sottolinea che «è il racconto stesso, ed esclusivamente il racconto, a informarci».<sup>11</sup>

Partendo da tali presupposti, Genette propone come punto di partenza la classificazione proposta da Todorov nel 1966 nel suo articolo *Les catégories du récit littéraire*<sup>12</sup> e che descrive i problemi del racconto in tre categorie: “il tempo”, “l’aspetto” e “il modo”. Secondo Todorov, la categoria del tempo riguarda il rapporto tra il tempo della storia narrata e il tempo del discorso narrativo; la categoria dell’aspetto si concentra su come il narratore percepisce e racconta la storia; la categoria del modo riguarda l’impostazione della storia stessa e, cioè, che tipo di discorso utilizza il narratore. Genette, però, opera una riformulazione di tali concetti, in favore di una propria riorganizzazione, prendendo in prestito le categorie grammaticali del verbo: tempo, modo e persona. Per Genette, la categoria del tempo corrisponde alla relazione temporale tra racconto e diegesi, la categoria del modo riprende le modalità della rappresentazione narrativa e la categoria della persona è incentrata su come la narrazione stessa viene impiegata nel racconto e, assieme a essa, prende in esame il narratore e il lettore. Per quest’ultima categoria, Genette preferisce utilizzare il termine «voce».<sup>13</sup>

La “voce” riguarda precisamente la narrazione e l’enunciazione narrativa. Per Genette si tratta di un tema particolarmente importante e degno di attenzione, i cui problemi non sono secondari o marginali: «Senza atto narrativo, quindi, non è possibile nessun enunciato, e a volte persino nessun contenuto narrativo».<sup>14</sup> Di fatto, senza narrazione non esiste il contenuto e senza il contenuto non esiste l’oggetto della più semplice lettura o della più complessa analisi: secondo Genette, la teoria del racconto non si è preoccupata a

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 76.

<sup>12</sup> TZVETAN TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», n. 8, 1966.

<sup>13</sup> G. GENETTE, *Discorso del racconto*, cit., p. 79.

<sup>14</sup> Ivi, p. 74.

sufficienza di questo tema, concentrandosi prevalentemente sul contenuto del testo. Per questo motivo, Genette riflette particolarmente sulla categoria della voce, individuando il “tempo della narrazione”, il “livello narrativo” e la “persona”.

Il tempo della narrazione, per Genette, costituisce un aspetto fondamentale del testo narrativo: mentre l’aspetto legato all’ambientazione di tipo geografico-spaziale in cui si svolge la narrazione non costituisce un elemento necessario ai fini della narrazione, il tempo è una categoria imprescindibile. Non è possibile descrivere un fatto o un avvenimento senza l’uso di una particolare categoria verbale. Per questo motivo, la categoria del tempo non si può omettere e la gestione di quest’ultima in rapporto alla narrazione costituisce non pochi problemi. A questo proposito, Genette distingue quattro tipi di narrazione: “ulteriore”, “anteriore”, “simultanea”, “intercalata”.<sup>15</sup> La narrazione ulteriore è la narrazione che usa il tempo passato, proprio perché ciò che sta narrando è già successo. Questo tipo di narrazione prevede molto spesso un rincorrersi tra gli eventi che costituiscono la storia e la narrazione stessa: ad un certo punto, storia e narrazione convergono e il momento della narrazione corrisponde al momento della storia. Secondo Genette, la narrazione ulteriore è descritta attraverso un paradosso: «essa possiede sia una posizione temporale (rispetto alla storia passata) sia una posizione atemporale, in quanto è priva di una sua propria durata».<sup>16</sup> La narrazione anteriore, invece, riguarda il racconto profetico, predittivo, legato, quindi, a un’anticipazione: la narrazione, in questo caso, precede la storia. La narrazione simultanea è la narrazione che avviene nello stesso momento in cui si narra. La corrispondenza tra storia e narrazione rende meno evidente il gioco temporale nel testo, nonostante esso possa verificarsi comunque a seconda del fatto che si dedichi più spazio alla storia o alla narrazione. Nel primo caso, ponendo l’accento sulla storia, si tratta di un testo che richiama

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 264.

<sup>16</sup> Ivi, p. 270.

il tema storico: una semplice successione di eventi. Nel secondo caso, al contrario, dando maggiore attenzione alla narrazione, si possono incontrare diversi tipi di testo, come ad esempio il monologo interiore e lo *stream of consciousness*. Infine, la narrazione intercalata è quella in cui gli eventi della storia e la narrazione sono, appunto, inframezzati: in questo caso si ritrova una successione alternata di episodi narrativi appartenenti a periodi temporali differenti che rende questo tipo di narrazione la più complessa da analizzare. Genette afferma che «storia e narrazione possono aggrovigliarsi in modo tale che la seconda agisca sulla prima».<sup>17</sup> Infatti,

la vicinanza fra storia e narrazione produce in questo senso un effetto sottilissimo di frizione [...] fra il lieve sfasamento temporale del racconto di avvenimenti («Ecco cosa mi è successo oggi») e la simultaneità assoluta nell'esposizione dei pensieri e dei sentimenti («Ecco cosa ne penso stasera»)<sup>18</sup>.

Dunque, l'alternanza – definita o indefinita – tra il racconto di un episodio e la trasmissione simultanea di pensieri e sentimenti che riguardano l'episodio stesso costituisce un elemento che arricchisce la narrazione e diventa l'elemento caratteristico di un determinato tipo di testo. Le forme letterarie che utilizzano la narrazione intercalata sono il romanzo epistolare e il diario.

Successivamente al tempo della narrazione, Genette approfondisce i livelli narrativi. Il livello narrativo è un livello nel quale è contenuta una narrazione. Può accadere che nel testo narrativo siano presenti diversi livelli narrativi e, cioè, diverse narrazioni. Secondo Genette, per poter chiarire la differenza di livello narrativo è necessario capire che «ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 264.

<sup>18</sup> Ivi, p. 265.



superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto».<sup>19</sup> In altre parole, ogni qual volta la narrazione crei al proprio interno un'altra narrazione, e si ottenga l'effetto della storia nella storia, si crea un diverso livello narrativo.

Il racconto di primo livello può anche essere chiamato con il termine “diegesi”. Genette riprende la teoria dei livelli narrativi in *Nuovo discorso del racconto*<sup>20</sup> e utilizza il termine «incastonatura»<sup>21</sup> per meglio definire il concetto legato ai livelli della narrazione.

A questo punto, Genette elabora e definisce un tipo di rapporto tra il narratore e la narrazione: la relazione che intercorre tra il narratore e il livello narrativo a cui appartiene. In questa relazione, il narratore può essere “extradiegetico” o “intradiegetico”. Il narratore è extradiegetico quando si trova all'esterno rispetto alla diegesi, ovvero quando è esterno alla narrazione. Viceversa, il narratore è intradiegetico quando si trova all'interno del racconto di primo livello e narra a sua volta un altro racconto; tale racconto – ovvero il racconto di secondo livello – prende il nome di “metadiegesi”. Per comprendere meglio questi concetti possono tornare utili degli esempi provenienti dalla narrativa. Un narratore extradiegetico è Boccaccio autore che introduce il *Decameron* ai lettori nelle prime pagine – nel proemio e nell'introduzione; un narratore intradiegetico è uno dei componenti del gruppo di giovani che si sono ritirati per fuggire la peste del 1348 e racconta le novelle che costituiscono il fulcro del *Decameron*.

Genette si occupa poi di analizzare le relazioni che intercorrono tra il racconto diegetico – di primo livello – e il racconto metadiegetico – di secondo livello. Primo tra tutti, vi è la «causalità diretta»<sup>22</sup> tra gli avvenimenti dell'uno e dell'altro racconto. Spesso si tratta della semplice risposta riguardante il motivo di tale situazione – sia esso uno stallo, un

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 275.

<sup>20</sup> ID, *Nuovo discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1987 (Paris 1983).

<sup>21</sup> Ivi, p. 71.

<sup>22</sup> G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 280.

impedimento, un imprevisto che rallenta o interrompe gli eventi della narrazione diegetica – e la conseguente spiegazione si ritrova, appunto, nel racconto metadiegetico. Il secondo rapporto comprende «una relazione puramente tematica»,<sup>23</sup> che non prevede un collegamento diretto di tipo causale, spaziale o temporale relativa ai due racconti. In questo caso, si tratta di una semplice relazione di contrasto o di analogia. Il terzo tipo di relazione tra i due livelli del racconto, invece, assume una «funzione di distrazione»<sup>24</sup> per il lettore, come se si trattasse di una sorta di depistaggio, volta ad allontanare il lettore dalla diegesi. Tra i due livelli letterari non esiste né un collegamento, né una relazione ben precisa: proprio per questo motivo, secondo Genette, quest'ultimo tipo di legame rende la narrazione – in questo caso metadiegetica – più importante, appassionante, intrigante.<sup>25</sup>

Riguardo la “metalessi”, e cioè l'azione specifica di narrare esercitando un passaggio di livello, Genette dedica un paragrafo ai diversi esempi di questo tipo di narrazione, menzionando la “metadiegetica ridotta” o “pseudodiegetica”. In questo caso, Genette adotta tali termini per indicare tutti quei casi in cui, pur avvenendo un passaggio di livello all'interno della narrazione, la presenza del racconto metadiegetico non sia così facile da identificare a causa del fatto che questo ‘salto narrativo’ non venga menzionato in modo adeguato e, in alcuni casi, il narratore ometta la fonte dell'informazione.

Risulta doveroso riflettere sul soggetto che compie l'azione di narrare: il narratore. In questo senso, il narratore corrisponde esattamente alla “persona”, ovvero la sottocategoria dell'aspetto “voce” dell'analisi di Genette. Genette sottolinea un altro importante tipo di legame tra il narratore e la storia narrata: il narratore può essere “eterodiegetico” o “omodiegetico”. Eterodiegetico è il narratore assente dalla narrazione. Omodiegetico, al

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 281.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

contrario, è il narratore presente nella storia che viene raccontata. A dare maggiore concretezza a questi due tipi di rapporto basti pensare a un altro paio di esempi letterari: l'anonimo narratore de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni è un narratore eterodiegetico; un narratore omodiegetico è Ulisse nei canti dell'*Odissea* nei quali è lui a prendere parola e dà vita alla narrazione. Il narratore omodiegetico, però, pur essendo presente nella propria narrazione, può narrare delle vicende in prima persona che lo riguardino direttamente, sia narrare delle vicende che abbiano per protagonista altri personaggi presenti nel racconto. Relativamente a tale aspetto, Genette attribuisce al tipo di narratore che si identifica con il protagonista della narrazione il termine "autodiegetico". Non si tratta, però, di una categoria fissa: un narratore autodiegetico può divenire in alcuni momenti della narrazione – per esigenza della stessa – un attore secondario della narrazione e lasciare il posto a un protagonista diverso.

Questo perché, come sottolinea lo stesso Genette

Sappiamo come il romanzo contemporaneo abbia superato tale limite, e altri ancora, e non esita a stabilire fra narratore e personaggi(o) un rapporto variabile e fluttuante, vertigine pronominale accordata con una logica più libera, e con un'idea più complessa della «personalità».<sup>26</sup>

Genette poi si sofferma brevemente sulle diverse funzioni che il narratore può esercitare: "narrativa", "di regia", "di comunicazione", "testimoniale" e "ideologica". La funzione narrativa corrisponde all'azione vera e propria legata alla narrazione: è forse la funzione che meglio rappresenta il narratore che, mentre racconta la storia, compie l'azione indispensabile ed essenziale di narrare. La funzione di regia ha a che vedere con l'aspetto

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 294.

testuale del racconto: attraverso le parole del narratore, o meglio, attraverso l'uso della grammatica da parte del narratore, la narrazione prende una determinata forma. La funzione di comunicazione consiste nella gestione della situazione narrativa e del rapporto che il narratore costruisce con il narratore – che in narratologia costituisce il destinatario ideale o dichiarato della narrazione. La funzione testimoniale riguarda l'aspetto introspettivo del narratore: ciò è utile ai fini di comprendere il rapporto che intercorre tra il narratore e la sua narrazione, cioè tra il narratore e la storia. Questa funzione è riconoscibile soprattutto grazie all'uso di commenti e interventi da parte del narratore: quando tali “intromissioni” da parte del narratore si verificano assumendo «la forma più didattica di un commento autorizzato dall'azione»<sup>27</sup> allora si ritrova la funzione ideologica del narratore. È interessante sottolineare che questa funzione non viene ricoperta sempre e comunque dal narratore: la presenza di un messaggio o un commento didattico può essere dimostrazione diretta della volontà dell'autore che, servendosi del proprio narratore, inserisce nel testo un principio teorico-didattico. Al di là del semplice atto di narrare, il narratore svolge un ruolo insostituibile: non esiste testo, contenuto o storia senza narrazione, ma non esiste narrazione senza narratore.

La narratologia, perciò, si impegna ad analizzare il testo focalizzandosi sulle strategie narrative e su come queste agiscano al suo interno, smontandone i meccanismi e mettendo in luce tutti gli effetti che ne derivano. Genette in particolar modo si concentra sulla narrazione e sull'atto di narrare, costruendo un preciso e ben strutturato discorso sul racconto, approfondendo nel suo testo l'“ordine”, la “durata”, la “frequenza”, il “modo” e la “voce” con cui un racconto, una storia, una narrazione viene costruita.

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 304.

La costruzione della narrazione, dunque, avviene tramite la scrittura. Per quanto la teoria strutturalista e la prospettiva di Genette considerino il testo come elemento unico ed essenziale della realtà letteraria e, quindi, si concentrino sul risultato della scrittura, essa è intrinsecamente collegata alla lettura. Sono diverse le prospettive critiche che ribadiscono la realizzazione del fatto letterario in funzione dell'atto della lettura e della presenza di un destinatario – il lettore – che permetta al testo di attuarsi completamente. Nei paragrafi successivi verranno analizzati i diversi punti di vista legati a questa prospettiva.

### **I.3 Dall'altra parte del testo: la lettura**

L'ambito di studi concernente l'atto della lettura e la figura del lettore è particolarmente articolato. È interessante operare una prima distinzione: mentre narrare può essere inteso come un'azione attiva e dinamica, leggere è un'operazione che comprende sia una componente attiva che una componente passiva. Raccontare una storia significa riferire un fatto, un evento, arricchirlo di particolari, dedicando spazio ai personaggi e aggiungendo dei commenti, delle interpretazioni, dei significati. Leggere, invece, implica sì lo svolgimento di un'attività – chi legge sta a tutti gli effetti compiendo un'azione – ma allo stesso tempo si tratta di un'occupazione guidata, mediata dal testo e dall'autore che lo ha scritto, senza il quale non potrebbe avvenire la stessa esperienza della lettura. Per lettura si intende, infatti, una serie di operazioni mentali che permettono di capire e interpretare un testo scritto. Un passo ulteriore si ha quando la lettura diviene il passaggio che precede l'attività critica: a questo punto la lettura, intesa come azione esclusivamente guidata dal testo, diviene un'attività in cui, da soggetto passivo, il lettore diventa un interprete attivo in quanto in questo contesto, leggere non significa solamente interpretare il testo che si ha di

fronte, ma rielaborare gli elementi presenti attraverso uno specifico punto di vista, argomentando le proprie ipotesi.

Essere dall'altra parte del testo in qualità di lettore, dunque, implica non solo essere un oggetto diretto del testo che si ha di fronte, ma permette successivamente all'atto della lettura di intervenire contribuendo all'analisi del testo.

#### **I.4 La critica della lettura**

Diametralmente opposta alla teoria strutturalista si trova la teoria che ha per oggetto il lettore e il rapporto che viene a crearsi tra il lettore e il testo. Questa teoria è legata storicamente all'ermeneutica, ovvero l'arte dell'interpretazione dei testi. Il termine, che deriva da Ermes, messaggero degli dèi e dio dei traffici, dei trasporti e dei commerci, riporta subito alla classicità e agli antichi greci: dopo essere stata ripresa nell'Ottocento, è nel Novecento che l'ermeneutica assume un nuovo valore grazie alla filosofia esistenzialista di Martin Heidegger. Il filosofo tedesco riprende l'approccio ermeneutico con lo scopo di analizzare l'esistenza dell'uomo. Sulla scia di Heidegger, un altro autore – suo allievo – riprende l'arte dell'ermeneutica e la considera nel contesto degli studi letterari e della letteratura: si tratta di Hans Georg Gadamer. Gadamer allarga il concetto legato all'interpretazione di un testo alla mediazione che il critico dovrebbe operare tra il testo e il lettore, come se l'attività critica prendesse la forma di un dialogo tra l'opera e il fruitore, volta alla vicinanza e alla comunicazione tra i due.

È sulla base degli studi di Gadamer e sull'ermeneutica novecentesca che si creano due approcci letterari, le quali hanno esattamente in comune il ruolo centrale del lettore e dell'attività della lettura: la teoria della Ricezione e la critica della Risposta del Lettore. La

teoria della Ricezione nasce in Germania negli anni Sessanta del Novecento presso l'Università di Costanza e i suoi principali esponenti sono Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. La critica della risposta del lettore, meglio nota con il nome di *Reader-Response Criticism*, invece, si afferma parallelamente all'incirca negli stessi anni negli Stati Uniti. In questo ramo teorico-critico è possibile riconoscere diversi approcci che si sviluppano attorno a singoli autori.

### **I.5 La teoria della Ricezione**

Prende anche il nome di “estetica” in quanto lo scopo legato a questa scuola di pensiero riguarda la definizione del fenomeno artistico – rappresentato dal testo – vissuto dal punto di vista del lettore in particolare che, fino a poco prima dell'articolazione di questa prospettiva, non era mai stato preso in considerazione. Va menzionata, però, la critica impressionistica che «consiste nel rendere normativo il risultato dell'incontro con il testo»<sup>28</sup> da parte del critico che «si attiene agli effetti che il testo provoca su di lui e ne dà conto presupponendo il valore emblematico della sua propria esperienza».<sup>29</sup> La differenza sostanziale, dunque, riguarda l'interessamento concernente la figura del lettore inteso come persona comune e non come critico letterario.

Gli studi letterari legati all'opera d'arte intesa come testo scritto hanno trovato interesse prima di tutto nell'analisi della figura dell'autore e, successivamente, hanno rivolto la propria attenzione allo studio del contesto del fatto letterario. Solamente a partire dai dibattiti nati nell'ambiente accademico dell'Università di Costanza – conseguenti al clima

---

<sup>28</sup> FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2019<sup>3</sup>, p. 62.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

filosofico derivante dall'esistenzialismo di Heidegger – si è iniziato a considerare il lettore come prospettiva di studio.

Hans Robert Jauss è stato il primo a portare alla luce la questione in una conferenza del 1967 il cui titolo è *Perché la storia della letteratura?*, divenuta poi una raccolta di saggi.<sup>30</sup> Jauss discuteva riguardo la crisi della storia letteraria e riponeva tra le cause il fatto che il lettore non fosse mai stato preso in considerazione. In *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Jauss «col tentativo di una teoria e storia dell'esperienza estetica»<sup>31</sup> riprende esattamente questo concetto, sottolineando che la storia della letteratura deve prevedere la compresenza delle tre «istanze di opera, autore e pubblico».<sup>32</sup>

Jauss si interessa dello studio della letteratura attraverso una prospettiva diacronica, ovvero tramite l'analisi della letterarietà nel corso del tempo, partendo da due concetti preliminari. Concentrandosi sull'aspetto del testo, Jauss riflette sulla "ricezione" ed "efficacia": per ricezione si intende un concetto particolare, caratterizzato da un lato dall'effetto che produce l'opera e dall'altro dal modo in cui il destinatario la riceve; efficacia, invece, riguarda l'impatto dell'opera sul lettore e il rapporto che si crea con le aspettative legate a essa. Riflettendo sulle aspettative, Jauss teorizza l'"orizzonte di attesa" che altro non è che il rapporto tra l'opera e il lettore, basato sulle aspettative dei lettori nei riguardi del testo, sulla base dei canoni estetici e letterari che caratterizzano il contesto in cui si trovano gli stessi lettori. Per Jauss, la ricostruzione di tale orizzonte permette di capire come il lettore si è avvicinato a quel testo, le domande a cui rispondeva il testo in questione e in che misura

---

<sup>30</sup> La raccolta prende il nome della prima conferenza tenuta da Jauss, il cui titolo originario è *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, pubblicata nella sua prima edizione a Costanza nel 1967. La traduzione italiana del 1969 riporta, invece, il titolo di *Perché la storia della letteratura?*, edita da Guida.

<sup>31</sup> HANS ROBERT JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, trad. it. di Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1987 (Kostanz 1982), p. 23.

<sup>32</sup> *Ibidem*.



esso ha assunto un peso nella letteratura. Quanto più un testo si allontana dall'orizzonte, tanto più viene considerato in modo significativo: il "carattere artistico" dell'opera è definito esattamente in base a questa valutazione. Il valore estetico, dunque, è direttamente attribuibile sulla base delle reazioni dei lettori che determinano la fortuna – o la sfortuna – di un'opera letteraria.

A tal proposito, Jauss riprende la concezione di Gadamer riguardante i classici e la contraddice apertamente: mentre per Gadamer un'opera classica è considerata tale grazie al suo alto grado di comprensione da parte del pubblico, Jauss sostiene che le grandi opere classiche possono godere di questo status per via della distanza tra l'orizzonte di attesa e l'opera in questione. Quanto più un'opera è distante dai canoni estetici e dalle aspettative dei lettori, tanto più essa acquisisce valore. Jauss riflette riguardo le domande legate al testo: mentre Gadamer pone l'esistenza della domanda nel testo, il quale poi la rivolge al lettore, al contrario per Jauss è il lettore che pone la domanda al testo. Ne deriva che ogni nuovo lettore potrà formulare una nuova domanda allo stesso testo: è un'ottica che vede il testo e il lettore in un dialogo costituito da scambi e di risposte sempre nuove, in cui a ogni nuova lettura corrisponderà una nuova interpretazione.

L'altra prospettiva cardine della teoria della Ricezione è rappresentata da Wolfgang Iser. Mentre per Jauss la risoluzione della teoria estetica si trova nell'analisi e nella comprensione di quello che costituisce il testo e di come viene recepito dal pubblico, Iser riporta la scuola della Ricezione a concentrarsi sull'atto vero e proprio della lettura. La prima sostanziale differenza tra questi due teorici è, appunto, la prospettiva dei propri studi: Jauss si concentra su una visione collettiva e sulla ricostruzione dell'orizzonte di attesa analizzando il fenomeno in cui un testo viene recepito da una comunità di lettori in un determinato contesto culturale; al contrario, Iser si interessa sulle modalità di lettura di un

singolo lettore, analizzando come egli stesso reagisce all'oggetto letterario, senza concentrarsi sull'aspetto diacronico della letteratura e soprattutto decontestualizzando il testo.

Iser compie, inoltre, un passo in una direzione diversa rispetto alla prospettiva analitica espressa da Jauss e in *L'atto della lettura* si focalizza sulla ricerca della "risposta estetica", la quale trova la soluzione in «una relazione dialettica fra testo, lettore e loro interazione».<sup>33</sup> Iser si concentra su una risposta estetica in virtù del fatto che il testo, nel momento in cui viene letto, provoca un effetto nel lettore che «mette in gioco le facoltà immaginative e percettive del lettore».<sup>34</sup> La lettura, dunque, assume una connotazione che prevede la presenza indispensabile del lettore il quale, nel momento in cui legge, agisce direttamente sul testo, partecipando attivamente e utilizzando le proprie abilità per 'completarlo'. Così facendo, il lettore colma i vuoti lasciati nel testo, riempie gli spazi di indeterminazione che esso presenta per natura: se un testo contenesse al proprio interno tutte le informazioni attinenti alla propria storia – oltre che a essere quasi impossibile da concretizzare – non avrebbe bisogno di essere letto per realizzarsi e funzionare.

Per Iser, l'analisi della risposta di un testo non può avvenire se non contemporaneamente all'analisi della lettura di quel testo, in quanto «rappresenta un effetto potenziale»<sup>35</sup> che si realizza attraverso quell'azione specifica. Già con l'atto della lettura avviene una manifestazione di tipo interpretativo: «la lettura è la condizione preliminare indispensabile di qualsiasi processo di interpretazione letteraria».<sup>36</sup> Leggendo un testo, il lettore produce un significato di quel testo. In questo senso, Iser sottolinea il fatto che l'opera

---

<sup>33</sup> WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di Rodolfo Granafèi, Bologna, il Mulino, 1987 (New York 1978), p. 26.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 55.

letteraria sia caratterizzata da due poli: il “polo artistico” e il “polo estetico”. Il polo artistico è rappresentato dal testo dell’autore; il polo estetico si ottiene mediante la lettura ad opera del lettore. Considerando questa prospettiva, Iser sostiene che l’opera d’arte si trova tra queste due polarità e «la sua attualizzazione è chiaramente il risultato di un’intesa tra i due». <sup>37</sup>

In questa articolazione, Iser elabora un nuovo concetto di lettore. Partendo dalle astrazioni di lettore ipotetico, superlettore, lettore ideale, lettore contemporaneo, lettore informato e lettore supposto, arriva a delineare il “lettore implicito”: si tratta di una «struttura testuale che anticipa la presenza del ricevente senza necessariamente definirlo». <sup>38</sup> Esso va interpretato come una “struttura testuale” e come “atto strutturato”. Il lettore implicito considerato come struttura testuale è un insieme di prospettive rappresentate dal testo, mentre il lettore implicito inteso come atto strutturato è definito da tutte le attività mentali – immaginative, esperienziali, affettive – che il lettore compie nell’atto della lettura.

Occupandosi di una costruzione di tipo astratto, esso non corrisponde in alcun modo al lettore reale, ovvero alla persona fisica che si trova davanti al testo, anzi, in forza della sua astrazione, altro non è che il ruolo che il lettore decide di accettare nel momento in cui “sospende l’incredulità” di fronte al testo. Quando questo meccanismo avviene, il lettore – in questo caso reale – non appena è di fronte al testo e colma gli spazi vuoti, inserisce le proprie esperienze e il proprio vissuto, sulla base dei quali potrà operare un’interpretazione del testo: questo perché, sebbene il lettore implicito non coincida con il lettore reale, a un certo punto tra i due si crea quella che Iser definisce “tensione”. Il lettore reale, partecipando al testo con il proprio bagaglio letterario e culturale, realizza la lettura e adempie al ruolo di lettore in maniera soggettiva e specifica: questo aspetto suggerisce il fatto che ogni testo

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 56.

<sup>38</sup> Ivi, p. 74.

prevede e contempla diversi modi di lettura, di adesione e di partecipazione. Secondo Iser, infatti, «a seconda delle circostanze storiche e individuali»<sup>39</sup> il ruolo del lettore gode della possibilità di essere attuato in molteplici possibilità.

Ciascuna di queste possibilità, considerato il carattere soggettivo e personale da cui derivano, costituisce una realizzazione del testo che non può e non deve essere giudicata a discapito di altre interpretazioni. Questo anche perché

ciascuna attualizzazione perciò rappresenta una realizzazione selettiva del lettore implicito, le cui strutture proprie forniscono una cornice di riferimento all'interno della quale le risposte individuali a un testo possono essere comunicate agli altri.<sup>40</sup>

Il lettore implicito è, dunque, un “modello trascendentale”, non definibile come un'entità fisica ma che esiste in maniera potenziale e che permette al testo di completare la propria realizzazione.

Iser riflette, inoltre, sulla “fenomenologia della lettura”: nell'interazione tra il testo e il suo lettore, il testo ha un compito importante, ossia «attivare le facoltà individuali di percezione e manipolazione»<sup>41</sup> nel lettore. Il testo deve usare le convenzioni e le norme sociali del suo lettore affinché possa essere compreso. Infatti, esso contiene le indicazioni e le istruzioni in modo tale che il lettore possa usufruirne: la modalità con cui il lettore recepisce queste istruzioni dipende sia dall'oggetto che contiene queste informazioni – il testo – che dal soggetto che ne usufruisce – il lettore. In questa visione, Iser denota un'interazione di tipo dinamico tra il testo e il lettore durante il meccanismo della lettura. È esattamente nel momento in cui il lettore vi partecipa che, secondo Iser, ha inizio il piacere

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 78.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Ivi, p. 170.

derivante dalla lettura: «quando egli stesso diventa produttivo, cioè, quando il testo gli consente di mettere in gioco le sue facoltà».<sup>42</sup>

## 1.6 Il punto di vista italiano: Umberto Eco

Lo studio della figura del lettore, oltre ad aver dato vita alle prospettive della scuola della Ricezione e alla *Reader-Response Criticism*, ha interessato in Italia uno sopra tutti gli altri: Umberto Eco. Il suo punto di vista si ritrova in *Opera aperta*, *Lector in fabula* e *Sei passeggiate nei boschi narrativi*.

In *Opera aperta*, Eco riflette sul concetto dell'opera d'arte: l'opera d'arte è tale quando è “aperta”, ovvero quando tende verso il suo diretto destinatario – sia esso il lettore di un testo, lo spettatore di un'opera o di un quadro – e diviene completa nel momento in cui egli viene a contatto con l'opera stessa. Per conferire un senso alla situazione estetica, dunque, è necessario che l'opera incontri il suo fruitore: la fruizione, così, diventa parte integrante dell'opera d'arte che, altrimenti, non sarebbe conclusa. Eco poi approfondisce questo aspetto dal punto di vista del lettore e dei testi letterari in modo più specifico in *Lector in fabula*: rielaborando il detto latino *lupus in fabula*, Eco allude al fatto che il lettore si trovi sempre nel testo (così come il lupo è sempre presente nella favola), in assenza del quale il testo non sarebbe completo, concluso, finito.

Per Eco, il testo è un meccanismo complesso, caratterizzato da ciò che dice, ma anche da ciò che non manifesta: in un testo vi sono dei silenzi, delle omissioni, dei vuoti lasciati dall'autore sostanzialmente per due motivi. Il primo riguarda il fatto che «un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

destinatario»<sup>43</sup> e il secondo fa riferimento alla volontà da parte del testo di «lasciare al lettore l’iniziativa interpretativa». <sup>44</sup> In altre parole, «un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare». <sup>45</sup>

Per poter “funzionare”, però, un testo non ha solo bisogno di un lettore, bensì di un lettore costruito su quel testo in particolare: si tratta del “Lettore Modello”. Il Lettore Modello di Eco altro non è che un lettore designato alla lettura, alla comprensione e alla cooperazione di quel determinato testo. L’autore, secondo questa prospettiva, deve pensare al proprio lettore presupponendo da un lato la sua esistenza e immaginando dall’altro la sua competenza specifica. Si tratta di un compito che spetta solamente all’autore che, mentre completa il suo racconto e dà vita alla sua storia, deve disegnare anche un lettore che possa capire e interpretare quella stessa storia. È in questo senso, infatti, che il Lettore Modello di Eco, oltre a essere «un insieme di strutture testuali»<sup>46</sup> e a cooperare con il testo, si crea con la stesura del testo stesso. Questo perché nel momento in cui un testo ha un inizio già designa quasi automaticamente un lettore adatto a quel particolare inizio. Per fare un esempio di un testo e del lettore assunto per quel testo, Eco fa riferimento al caso del “C’era una volta”, ossia l’*incipit* di un testo che rimanda il lettore in un paradigma testuale in cui possono accadere determinati eventi o crearsi particolari situazioni in cui le categorie temporali, spaziali e causali non seguono la logica del mondo reale: il lettore in questo caso è consapevole di ciò che lo aspetta e si immerge nella lettura accettando il patto narrativo, senza risultarne turbato o scioccato. Ogni qual volta un testo venga concepito in un particolare modo, ecco che anche il suo lettore – il proprio Lettore Modello, appunto – viene

---

<sup>43</sup> UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 52.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 15.

pensato allo stesso modo, tutto questo per permettere al testo di essere fruito e goduto nella sua totalità.

Per Eco, infatti, la “cooperazione interpretativa” assume la forma di un possibile incontro tra le due parti – l’autore e il lettore – nel momento in cui si trovano di fronte all’opera. Il primo mentre lo scrive e rielabora un lettore adatto al suo scritto, il secondo mentre lo legge e sta al gioco dell’autore in modo impeccabile. Autore e lettore vengono considerati in quest’ottica come due mere strategie testuali che permettono all’opera di esistere e di funzionare: non si tratta di due persone fisiche ben distinte, bensì di due entità, di due «strategie discorsive». <sup>47</sup> L’attività che deriva da questa particolare opera di cooperazione e di collaborazione tra autore e lettore prevede un certo tipo di lavoro da parte del lettore che nell’atto della lettura dovrebbe puntare

a trarre dal testo quel che il testo non dice (ma presuppone, promette, implica ed implicita), a riempire spazi vuoti, a connettere quello che vi è in quel testo con il tessuto dell’intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire. <sup>48</sup>

È interessante confrontare il Lettore Modello di Eco con il Lettore Implicito di Iser: nel suo saggio *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Umberto Eco si impegna a sottolineare come l’atto interpretativo di un testo costituisca poi un tentativo di indossare le vesti di quel «lettore fittizio ritratto nel testo». <sup>49</sup> Come Iser ricostruisce la figura del suo Lettore Implicito, Eco illustra che cosa rappresenti il Lettore Modello, «assumendo che il compito principale dell’interpretazione sia quello di incarnarlo, malgrado la sua esistenza sia fantomatica». <sup>50</sup> La differenza sostanziale tra i due lettori designati da questi due autori riguarda il fatto che il

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 63.

<sup>48</sup> Ivi, p. 5.

<sup>49</sup> Ivi, p. 16.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

Lettore Modello di Eco viene ideato come figura potenziale da parte dell'autore e nell'atto della lettura segue le istruzioni contenute nel testo, al contrario del Lettore Implicito di Iser che pur essendo una strategia testuale, nell'atto della lettura ha molta più libertà e può mettersi in gioco nel momento in cui completa il testo. Ogni interpretazione data da questo tipo di lettore è solo una tra le tante possibili e può essere modificata sulla base del fatto che non esiste una figura che sia univoca, al contrario della figura elaborata da Eco, il quale ha un *identikit* preciso, strutturato appositamente dall'autore nel momento in cui compone il testo. Nonostante entrambi posseggano la facoltà di riempire gli spazi lasciati nel testo, il lettore di Eco opera in questo senso per permettere al testo di funzionare, mentre il lettore di Iser per creare il rapporto che lega un testo al proprio lettore. Il Lettore Implicito di Iser «partecipa attivamente alla creazione dell'oggetto estetico durante la lettura»,<sup>51</sup> il Lettore Modello di Eco, pur cooperando con il testo e interagendo con esso non può cambiare l'aspetto estetico della lettura che risulta insita nell'opera al momento della sua realizzazione.

Altra distinzione tra il Lettore Modello di Eco e quello di Iser riguarda l'interpretazione: mentre per Iser «nessuna realizzazione può essere giudicata rispetto al retroterra delle altre»,<sup>52</sup> per Eco esistono dei limiti all'interpretazione in quanto l'interpretazione deve necessariamente rispettare l'intenzione dell'opera. Eco distingue tre intenti utilizzando il termine latino *intentio*: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. Il primo riguarda l'intenzione dell'autore e corrisponde alla dimensione artistica per Iser; il secondo contiene l'intenzione dell'opera, ovvero ciò che il testo vuole; il terzo

---

<sup>51</sup> ANNA GERRATANA, *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, in «BAIG», gennaio 2011, p. 32.

<sup>52</sup> W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, cit., p. 78.



riguarda la volontà del lettore e riprende la dimensione estetica di Iser. Per Eco la posizione corretta è quella centrale e l'interpretazione deve rispettare tale attualizzazione.

### ***1.7 Reader-Response Criticism***

Accanto alla prospettiva della teoria della Ricezione si sviluppa quasi simultaneamente la critica della Risposta del Lettore. Si tratta di un'altra prospettiva della teoria letteraria che prende in considerazione il lettore e l'esperienza che esso acquisisce dall'opera letteraria. Come già sottolineato, la critica della *Reader-Response* non può essere contemplata come un'unica scuola di pensiero, quanto più come una linea nella quale è possibile distinguere diversi tipi di approccio. Questi approcci non si devono intendere come compartimenti stagni che separano i diversi critici, piuttosto come dei vasi comunicanti che talvolta allontanano o avvicinano i diversi autori su determinate questioni.

Lois Tyson, docente di lingua inglese alla Grand Valley State University, in *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*,<sup>53</sup> propone una classificazione degli approcci appartenenti a questa linea teorica distinguendone cinque: la teoria Transazionale della Risposta del Lettore, la Stilistica Affettiva, la teoria Soggettiva della Risposta del Lettore, la teoria Psicologica della Risposta del Lettore e la teoria Sociale della Risposta del Lettore.

#### **1.7.1 La teoria Transazionale della risposta del lettore**

Come indica il nome, si occupa della transazione tra il testo e il lettore. La transazione avviene mediante il processo di lettura, meccanismo necessario al fine di permettere al testo di acquisire un valore: in questa prospettiva, sia il testo che il lettore sono due soggetti la cui

---

<sup>53</sup> LOIS TYSON, *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2006<sup>2</sup>.

esistenza diviene fondamentale per la creazione dell'opera d'arte e per sviluppare il suo significato. Tale tipo di approccio critico viene spesso ricondotto a Louise Rosenblatt che in *The Reader, The Text, The Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*<sup>54</sup> approfondisce questo aspetto. Le sue teorie, come lei stessa ha rivelato in seguito, rappresentano una mescolanza di discipline differenti: antropologia, letteratura comparata e psicologia; in particolar modo, Rosenblatt si ispira principalmente al pragmatismo di John Dewey, il quale ha come fondamento l'idea che l'essere umano non sia un soggetto passivo nei confronti dell'esperienza, ma un soggetto attivo. Infatti, basandosi su tale assunto, nella concezione della teoria Transazionale della Risposta del Lettore «l'opera letteraria non è né una natura morta, né un'entità ideale, ma un evento che prende vita e si realizza durante la lettura».<sup>55</sup>

Secondo questo punto di vista, dunque, per poter conferire al testo un significato o, meglio, per permettere al testo di realizzare il proprio significato è necessario che il lettore agisca direttamente su di esso: nel momento in cui legge il testo, il lettore risponderà a esso attingendo alle proprie esperienze personali, ai propri sentimenti, alle proprie emozioni e al proprio bagaglio culturale. Questa serie di meccanismi permette al lettore di capirlo e di interpretarlo: si tratta di un'azione diretta, ma assolutamente soggettiva, legata esclusivamente a quel determinato lettore. Nel momento in cui avviene la lettura, ogni lettore opererà in modo differente: si troverà chi si creerà delle aspettative, che verranno o meno rispettate, chi collegherà un determinato elemento a uno in particolare della propria esperienza, chi ancora compirà delle associazioni tra gli eventi o i personaggi del testo che nessun altro mai avrebbe fatto: tutta questa serie di azioni, le quali avvengono

---

<sup>54</sup> LOUISE ROSENBLATT, *The Reader, The Text, The Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978.

<sup>55</sup> PAOLA CARIA, *Il piacere della lettura transazionale. I parte – Presupposti teorici*, in «Bollettino Itals», n. 61, 2015, p. 4.

simultaneamente alla lettura, completano e arricchiscono l'esperienza stessa, influenzandola in modo significativo.

Il testo, grazie alle informazioni che contiene, ma anche grazie alle informazioni che non contiene, fa sì che il lettore possa utilizzarlo come una mappa sulla quale muoversi e compiere operazioni mentali specifiche. Può accadere – e spesso accade – che il lettore ritorni sulle pagine lette per cogliere certe informazioni e alcuni dettagli che possano confermare o ribaltare l'interpretazione e il significato che il lettore dà al testo nel momento in cui lo legge: si tratta di un «self-corrective process»<sup>56</sup> che permette di compiere quest'azione di confronto e di recupero delle informazioni presenti – o assenti – nel testo per 'aggiustare il tiro' nel processo interpretativo. Di nuovo, ecco che la transazione tra il lettore e il testo, avvenuta per mezzo della lettura, diviene il perno centrale della creazione dell'opera letteraria e del suo significato.

In questa prospettiva è possibile ritrovare il punto di vista di Wolfgang Iser, il quale ritiene che il lettore abbia l'onore e l'onere di riempire gli spazi vuoti lasciati dal testo. Nel testo, infatti, è possibile trovare una componente determinata – gli avvenimenti, le informazioni fornite direttamente, i personaggi – e una parte indeterminata – tutte quelle informazioni che il testo non riporta – che il lettore può completare. Il rapporto dialettico che si crea durante questa interazione, la quale avviene tramite l'atto della lettura, è la chiave dell'opera d'arte.

Louise Rosenblatt, riferendosi ai concetti di determinatezza e indeterminatezza del testo, opera una distinzione nell'atto della lettura, che può essere di due tipi: "efferente" o "estetica". La lettura efferente è il tipo di lettura di un testo, che ha lo scopo di assimilare delle informazioni, come, ad esempio, quando si legge una ricetta, la lista della spesa, un

---

<sup>56</sup> L. TYSON, *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, cit., p. 173.

capitolo di un libro per preparare un esame. La lettura estetica, invece, è il tipo di lettura attraverso cui il lettore opera sul testo e si crea la transazione necessaria per costruirne il significato. Pur avendo fini opposti, lettura efferente e lettura estetica vanno considerate come due lati della stessa medaglia: per avvicinarsi a un testo letterario è necessaria sia la lettura efferente che la lettura estetica, in quanto da un lato si colgono le informazioni necessarie alla comprensione del testo e dall'altro si crea la relazione personale e affettiva con il testo che verrà poi completato durante l'esperienza finale comprensiva della duplice lettura.

Un'altra importante distinzione operata da Rosenblatt riguarda i concetti di "evocazione" e "interpretazione": due azioni distinte, ma collegate, che avvengono durante il meccanismo della lettura. L'evocazione consiste nel recuperare il testo letterario attraverso i dati presenti e assenti nel testo; l'interpretazione è il passaggio successivo che si concretizza nel momento in cui il lettore, sulla base dell'evocazione di quel determinato testo, lo integra, lo arricchisce e lo completa con le proprie impressioni e le proprie sensazioni, costruite sulla propria esperienza personale. Questa operazione, possibile solo grazie all'interazione tra il lettore e il testo, rende un testo un'opera d'arte.

### **I.7.2 La Stilistica Affettiva**

La teoria della Stilistica Affettiva ha come fondamento la supposizione secondo cui il testo letterario non esista come oggetto reale, ma sia un evento che si verifica nell'incontro con il lettore: mettendo in secondo piano la propria componente fisica, il testo si realizza durante la lettura e non esiste in maniera indipendente, ma è condizionato dalla presenza del lettore. La componente stilistica di questa teoria interviene nel capire come il lettore si avvicini al testo; la componente affettiva, invece, indaga sull'influenza della lettura.

La Stilistica Affettiva differisce dagli altri approcci orientati al lettore in quanto non si occupa dell'analisi delle risposte provocate dal testo, ma si concentra sull'analisi delle attività cognitive e dei processi mentali che si creano nell'occasione della lettura. Questa teoria consiste in un'analisi pagina per pagina, frase per frase, parola per parola: come in una visione in *slow-motion* delle immagini che compongono un filmato, la Stilistica Affettiva analizza le più piccole parti della struttura linguistica del testo per capire cosa scatenano a livello cognitivo nel lettore. Il metodo tramite il quale questo tipo di linea teorica prende in considerazione il testo è quello di porsi la domanda “che cosa fa questa parola, che cosa fa questa frase?” e procedere con l'analisi delle risposte date dai diversi lettori nel corso del tempo. Si tratta di un'indagine che tiene traccia di un flusso temporale dell'attività della lettura e considera, dunque, questa esperienza come un continuo divenire.

L'esponente più significativo di questa teoria è Stanley Fish: nel suo saggio *Literature in the Reader: Affective Stylistics*<sup>57</sup> Fish sostiene che il lettore viene spesso ignorato o dimenticato dalla critica letteraria, soprattutto a causa del concetto elaborato da Wimsatt e Bredsley, la “fallacia affettiva”. Per fallacia affettiva questi autori intendono l'errore derivante dal valutare un testo analizzandone gli effetti emotivi sul lettore. Partendo da questo presupposto, Fish riporta come esempio una proposizione e analizza come le parole stesse contenute nel testo provochino nel lettore determinate aspettative, ripercorrendo come esse possano generare dubbio o incertezza nel momento in cui si prosegue nella lettura:

what makes problematical sense as a statement makes perfect sense as a strategy,  
as an action made upon a reader rather than as a container from which a reader extracts

---

<sup>57</sup> STANLEY FISH, *Literature in the Reader: Affective Stylistics*, «NEW LITERARY HISTORY», vol. 2, no. 1, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1970, pp. 123-162.

a message.<sup>58</sup>

Quello che sostiene Fish dimostra come alcuni termini provochino un senso di incertezza e altri riescano a placarlo, conferendo, invece, una sorta di sicurezza. Questa duplice situazione diviene un'esperienza e il testo, in questo senso, non esiste più come un oggetto in sé, ma diviene un momento vero e proprio, il quale accade con la partecipazione diretta del lettore.<sup>59</sup> Questo avvenimento, secondo Fish, è ciò che determina e descrive il significato del testo.

Il metodo proposto da Fish è particolarmente complesso, seppure semplice da attuare: la sua analisi si basa sullo studio accurato e specifico delle risposte del lettore in reazione alle parole alle quali si trova di fronte per poter rispondere alla domanda principale e ricorrente di che cosa dice il testo. Fish, però, non intende le reazioni del lettore a livello emotivo e sentimentale – ritenuto sintomo di un errore, come sottolineato dall'analisi di Wimsatt e Beardsley – ma si riferisce a una serie di meccanismi che avvengono a livello cognitivo e linguistico. Per poterlo realizzare, è necessario che il critico impieghi il suo tempo nella ricerca temporale di tutti i singoli procedimenti che il singolo lettore compie e ricostruisca sulla base di questi fattori il significato che il testo assume.

Tale tipo di analisi ha come principio cardine la ricostruzione del significato del testo come un evento, «qualcosa che accade tra le parole e la mente del lettore».<sup>60</sup> Quello che accade nella mente del lettore, però, è astratto e indeterminato e rischia di essere problematico da cogliere. Nonostante questo aspetto, Fish sottolinea come il proprio metodo funzioni grazie al fatto che le parole contenute nel testo e l'effetto che esse producono nel

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 124.

<sup>59</sup> Ivi, p. 125.

<sup>60</sup> Ivi, p. 128.

lettore siano la chiave del significato in quanto dirigono e guidano il lettore nella lettura. Cercare di rispondere alla domanda cruciale avvalendosi delle operazioni cognitive adoperate dal lettore è la chiave per ricostruire il significato del testo come un evento e Fish sostiene come, trattandosi appunto di un'esperienza, il metodo stesso sia rappresentato a sua volta da un processo e, quindi, sia caratterizzato dal suo continuo evolversi.

### **I.7.3 La teoria Soggettiva della Risposta del Lettore**

Questa teoria differisce dalle teorie *Reader-Oriented* precedentemente discusse in quanto prende in considerazione le risposte date dai lettori di fronte al testo letterario, ma non ritiene oggetto di analisi il testo da cui derivano le stesse risposte. L'unico testo su cui si focalizza è quello rappresentato dalle risposte dai lettori. La teoria Soggettiva della Risposta del Lettore trova in David Bleich il proprio maggior sostenitore: il suo approccio, prima di essere di stampo critico, ha un intento fortemente pedagogico ed è per questo motivo che Bleich ha elaborato un metodo per i propri studenti utile a elaborare le proprie risposte di fronte al testo, approfondendo l'introspezione e migliorando la conoscenza di sé. Questo metodo di approccio al testo e alla sua interpretazione si ritrova in *Readings and Feelings. An Introduction to Subjective Criticism*<sup>61</sup> e si può considerare il testo cardine sul quale si appoggia la teoria Soggettiva della Risposta del Lettore.

È necessario chiarire la distinzione che Bleich opera tra "oggetti reali" e "oggetti simbolici" per capire come funzioni questa teoria: gli oggetti reali sono gli oggetti fisici; gli oggetti simbolici riguardano le esperienze che si realizzano con l'ausilio degli oggetti reali. Per fare un esempio: un libro è un oggetto reale; l'esperienza che il lettore compie durante la lettura di un libro è un oggetto simbolico. Considerando questa distinzione iniziale, Bleich

---

<sup>61</sup> DAVID BLEICH, *Readings and Feelings. An Introduction to Subjective Criticism*, Urbana, National Council of Teachers of English, 1975.

ritiene che la lettura sia fatta di sentimenti, emozioni, pensieri personali, ricordi, associazioni e, appartenendo appunto alla categoria degli oggetti simbolici, la definisce con il termine *symbolization*. Durante la lettura, il lettore crea un mondo simbolico-concettuale nel quale inserisce tutti gli aspetti legati alla propria interiorità e alla propria esperienza personale. Di conseguenza, secondo Bleich, l'interpretazione di un testo non è più legata al testo di partenza, ma diviene l'interpretazione della "simbolizzazione" che il lettore ha eseguito di quel particolare testo. L'interpretazione, sulla base di questa teoria, prende il nome di *resymbolization*: per Bleich la *resymbolization* si presenta nel momento in cui successivamente alla lettura di un testo, quel particolare testo suscita e provoca un maggior desiderio di conoscenza. Per questo motivo la teoria Soggettiva della Risposta del Lettore non ritiene oggetto di analisi il testo fisico, ma il testo concettuale che si crea nella mente del lettore e l'interpretazione di quel testo mentale.

Per Bleich, la ricreazione del testo nella mente del lettore avviene in tre fasi distinte: la "percezione", la "risposta affettiva" e la "risposta associativa". Per poter ricostruire queste tre fasi, il metodo di Bleich si fonda sulla richiesta ai propri studenti di attuare una risposta al testo letterario scrivendo inizialmente una propria dichiarazione e in un secondo momento elaborando un'analisi della dichiarazione iniziale. Non si tratta, però, di dichiarazioni sulla propria prospettiva di lettore o sulla propria idea di realtà: per Bleich, queste risposte devono essere utili all'esperienza di gruppo per poter produrre conoscenza. Le risposte che Bleich richiede sono legate alla propria esperienza di lettura: le reazioni suscitate dal testo, le associazioni compiute tra un passaggio e un altro, le percezioni che il testo provoca e altre ancora sono tra le risposte che possono offrire degli spunti di analisi da parte del gruppo ed è per tale motivo che Bleich concentra la propria teoria sull'esperienza della lettura.



Partendo da questo presupposto, per la critica di stampo soggettivo, la conoscenza è assolutamente soggettiva: in quest'ottica, la verità non costituisce un oggetto al di fuori del soggetto, ma si tratta di un costrutto sociale ideato da una comunità con lo scopo di soddisfare i propri bisogni. Considerando tale tesi, Bleich elabora il proprio metodo di approccio al testo: prendendo in esame un gruppo di persone – nel suo caso le sue classi di studenti – e trattandolo come una comunità specifica, dimostra come una comunità produce conoscenza. Trattandosi, dunque, di un'esperienza soggettiva, Bleich cerca di dimostrare come anche la conoscenza sia un prodotto soggettivo, ma comunitario, che nasce dalla collaborazione tra più persone. Infatti, dopo aver compiuto un primo passaggio in cui lo studente effettua una stesura sulla propria risposta e una stesura sull'analisi della stessa, il gruppo di studenti procede alla discussione attiva e partecipa delle risposte singole inizialmente prese in considerazione. Le associazioni, i ricordi, le intuizioni, i commenti del singolo divengono argomento di discussione di un gruppo di persone che ha la possibilità di approfondire o meno determinati aspetti che emergono dall'analisi soggettiva, diventando così un'analisi collettiva.

#### **I.7.4 La teoria Psicologica della Risposta del Lettore**

Viene impiegata dal critico psicoanalitico Norman Holland. Anche questo tipo di approccio, come la teoria Soggettiva della Risposta del Lettore, si concentra sulle risposte che derivano dal lettore senza prendere in considerazione il testo letterario, soffermandosi sugli aspetti psicologici contenuti in esse. È interessante sottolineare un elemento in comune tra la teoria Soggettiva e la teoria Psicologica della Risposta del Lettore: entrambe si riferiscono al lettore considerandolo come un soggetto fisico e reale in quanto l'obiettivo di

entrambi questi approcci è quello di concentrarsi sull'individualità del singolo lettore, lasciando il testo in disparte.

Holland sostiene che il lettore viene influenzato durante la lettura da determinati aspetti, che lo caratterizzano e lo identificano dal punto di vista psicologico. La lettura, quindi, diviene un momento in cui il lettore proietta se stesso all'interno del testo e la risposta interpretativa che ne deriva riguarda il lettore e non più il testo da cui ha avuto inizio l'analisi critica.

Nel suo saggio *Unity Identity Text Self*<sup>62</sup>, Holland si concentra sulla definizione di ognuno di questi quattro termini, ritenendoli strettamente collegati. Il primo, *Unity*, è un concetto definito dai dettagli che costituiscono un insieme e determinano la centralità di quel particolare insieme, si tratti di un'opera, di un testo, di un brano musicale. Infatti, come lo stesso Holland sottolinea, è un termine che definisce un'astrazione particolarmente significativa nell'ambito della psicologia, seppur non sia riconosciuto in questo settore, al contrario dei concetti di "identità" e "sé". Il secondo termine, *Identity* appunto, è un termine complesso da definire e Holland usa la definizione data da Heinz Lichtenstein per approfondirlo, secondo il quale quando si descrive la "personalità" o il "carattere" di un individuo si tende ad astrarre un'"invariante" appartenente a un complesso di azioni comportamentali tipiche di una persona specifica, siano essi bisogni, necessità, desideri, aspettative. In altre parole, si può concepire l'individualità di una persona sulla base di un tema che la definisca. Holland parla in questo senso di "tema natale". Il terzo termine, *Self*, è delineato dall'esclusione piuttosto che dalla inclusione: questo concetto riguarda l'immagine di se stessi in relazione ad altre persone. L'ultimo termine, *Text*, per Holland costituisce il testo vero e proprio, la sequenza delle parole stampata sulla pagina.

---

<sup>62</sup> NORMAN HOLLAND, *Unity Identity Text Self*, «PMLA», vol. 90, no. 5, New York, Modern Language Association, 1975, pp. 813-822.

Nell'analisi di Holland, così come si trovano scritti nel titolo, questi quattro concetti costruiscono una proporzione: l'unità sta all'identità come il testo sta a se stessi. Partendo da questa ipotesi, Holland sviluppa il proprio pensiero: ogni lettore che si avvicina al testo lo fa sulla base di ciò che lo determina e soprattutto si avvicina a esso ricercando gli elementi che definiscono il proprio tema natale. L'identità, quindi, influisce sulla fruizione del testo in quanto nel testo il lettore tenderà a proiettare se stesso per ritrovare gli aspetti che lo caratterizzano dal punto di vista individuale e identitario. Secondo Holland, i lettori rispondono al testo nello stesso modo in cui essi risponderebbero di fronte agli eventi reali, con l'intento di soddisfare i propri bisogni e le proprie necessità dal punto di vista psicologico.

Questo approccio di fronte al testo, legato indissolubilmente alla propria identità e alla necessità di proiettare nel testo quello che il lettore crea nella sua mente, è ciò che Holland considera "interpretazione". Secondo Holland, infatti, l'interpretazione è una specifica funzione dell'identità:<sup>63</sup> come nelle situazioni reali un individuo cerca di rispondere agli eventi e ai fatti che accadono mantenendo il proprio equilibrio, allo stesso modo un lettore cerca di interpretare il testo che ha di fronte ricostruendo quello stesso equilibrio che gli è necessario. L'interpretazione, dunque, è il risultato delle paure, delle necessità, dei bisogni, dei desideri che il lettore proietta nel testo. Proprio per questo motivo, infatti, la risposta – o meglio, l'interpretazione – che il lettore elabora del testo non è più strettamente legata al testo, ma alla propria interiorità psicologica.

L'interpretazione, in questa prospettiva sostenuta da Holland, costituisce un processo strutturato che avviene in tre fasi. La prima fase consiste nell'utilizzo delle barriere difensive che il lettore adopera di fronte al testo nel momento in cui riconosce determinati aspetti che

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 816.

provocano paura, timore, ansia. La seconda fase opera attraverso l'uso della fantasia: il lettore escogita un metodo per allontanare le paure sollevate dal testo, concentrandosi sugli aspetti che gli permettono di procedere nella lettura senza sentirsi 'minacciato' da quello che sta leggendo. La terza fase comprende la trasformazione dei due precedenti passaggi in un'elaborazione astratta che permetta al lettore di cogliere la soddisfazione psicologica di cui ha bisogno. Secondo questa prospettiva, quindi, l'interpretazione si basa su ciò che caratterizza il lettore dal punto di vista psicologico ed emotivo, più che da aspetti di tipo critico-intellettuali.

### **I.7.5 La teoria Sociale della Risposta del Lettore**

Questa teoria ritrova il suo fondamento negli studi postumi di Stanley Fish. Il principio che caratterizza questo approccio riguarda l'impossibilità di ritenere la risposta di un lettore di fronte a un testo come unicamente legata a quel singolo lettore: essa è una risposta dettata dal contesto sociale e comunitario nel quale si trova quel lettore. Non esisterebbero, dunque, delle risposte soggettive – come sostiene la teoria Soggettiva della Risposta del Lettore – in quanto quelle stesse risposte apparterrebbero alla “comunità interpretativa” della quale il lettore fa parte. Fish approfondisce questa teoria in due saggi del 1979: *C'è un testo in questa classe?* e *Come riconoscere una poesia quando ne vedete una*.<sup>64</sup> Entrambi i saggi partono dal racconto di un aneddoto che Fish utilizza per sostenere che quello si ritiene la risposta soggettiva del lettore, invece, sia una risposta sociale.

Il primo saggio ha inizio con un episodio riguardante un docente della John Hopkins University, collega di Fish: durante il primo giorno di lezione una studentessa chiese «C'è

---

<sup>64</sup> Entrambi i saggi sono presenti in *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, trad. it. di Mario Barengi, Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, Stefano Manferlotti, Torino, Einaudi, 1987 (Massachusetts 1980).

un testo in questa classe?» e il collega replicò indicando l'antologia di riferimento di quel corso, la *Northon Anthology of Literature*. La studentessa rispose allora «No no, voglio dire, nel suo corso crediamo nelle poesie e nelle cose, o ci siamo solo noi?», alludendo alla concezione favorevole o meno all'esistenza del significato nei testi. Fish si serve di questo esempio per discutere come un enunciato possa avere due o più significati letterali differenti a seconda del contesto nel quale si trova: mentre il senso conferito dal collega di Fish riguardava una probabile domanda formulata durante il primo giorno di lezione di un corso universitario, il senso attribuito dalla studentessa era legato al dibattito della teoria letteraria.

Il significato del testo, quindi, non è un elemento fisso e stabile, ma tende a variare a seconda della situazione. Entrambi i sensi derivanti da questa richiesta costituiscono degli esempi legati a norme contestuali che non sono vincolate al linguaggio, «ma ineriscono a una struttura istituzionale all'interno della quale gli enunciati vengono intesi come già organizzati in rapporto a certi obiettivi e propositi preliminarmente assunti».<sup>65</sup> Dunque, le modalità interpretative non sono vincolate alle norme del linguaggio e al sistema linguistico utilizzato, ma vengono condizionate dal contesto istituzionale a cui appartengono, dettate da «i presupposti e le pratiche abituali di quell'istituzione».<sup>66</sup>

A ogni contesto, quindi, può corrispondere un significato diverso dettato dalla situazione in cui avviene la comunicazione: questa particolare condizione è caratterizzata dalla presenza di una “struttura di norme” che non è «astratta e indipendente, bensì sociale».<sup>67</sup> L'attività interpretativa in questa prospettiva delineata da Fish perde perciò la propria soggettività e risulta strettamente congiunta alla comunità interpretativa determinata dalle regole specifiche del contesto in cui si trova.

---

<sup>65</sup> S. FISH, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, cit., pp. 144-145.

<sup>66</sup> Ivi, p. 145.

<sup>67</sup> Ivi, p. 158.

Nel secondo saggio Fish riparte dal presupposto secondo cui il significato di un testo non sia immutabile ed eterno, ma venga generato appunto dalla comunità interpretativa alla quale appartiene il lettore nel momento in cui si avvicina all'analisi di quel testo. Fish si serve nuovamente di un aneddoto: durante l'estate del 1971 l'autore sottopose a un 'esperimento critico' una classe di studenti. Tenendo due corsi l'uno dopo l'altro, diede un compito alla prima classe e lasciò una lista di nomi scritta alla lavagna, chiedendo al secondo gruppo di studenti di analizzarla, sostenendo si trattasse di una poesia religiosa – appartenente al genere approfondito durante le lezioni del secondo gruppo e, quindi, in linea con il tema del corso di lezioni. Senza esitazioni, gli studenti iniziarono a elaborare le proprie interpretazioni. Il fatto di trovarsi di fronte a un testo che fosse stato presentato come un testo poetico ha avviato nella classe di Fish l'atto interpretativo: questo perché, secondo Fish «non è la presenza di qualità poetiche a provocare un certo tipo di attenzione, bensì il fatto di prestare un certo tipo di attenzione che determina l'emergenza di qualità poetiche».<sup>68</sup> Da questa considerazione, Fish arriva a sostenere che «l'interpretazione non è l'arte di analizzare i significati, bensì l'arte di costruirli».<sup>69</sup>

Interpretare, quindi, secondo Fish, equivale a compiere un'analisi sulla base delle “strategie interpretative” che ogni lettore possiede e che non sono specifiche di quel lettore, ma derivano da convenzioni sociali e istituzionali. Non si tratta di una risposta soggettiva, ma sociale proprio perché è il sistema sociale nel quale si trova il lettore a determinare la creazione del significato del testo e, perciò, la sua interpretazione. Fish sottolinea che «gli atti interpretativi non sono mai esclusivamente di qualcuno ma accadono a lui in virtù della

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 166.

<sup>69</sup> Ivi, p. 169.

sua posizione in qualche ambiente socialmente organizzato, e sono dunque sempre pubblici e condivisi».<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 176.

## CAPITOLO SECONDO

### IL LETTORE TRA LE RIGHE DI CALVINO: *SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE*

La lettura ha un suo ritmo che è governato dalla volontà del lettore.

Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 1983

#### II.1 La costruzione narrativa: *l'Incipit*

Tra gli autori della letteratura italiana che hanno dedicato particolare attenzione alla figura del lettore, Italo Calvino ricopre una posizione di spicco. Lo scrittore ligure si è dimostrato attratto dalla lettura e dalla figura del lettore, tanto da dedicare a questi due temi moltissimi scritti della propria produzione letteraria – saggi, articoli, romanzi – tra cui *Il buon lettore*, *Il libro*, *i libri*, *Perché leggere i classici*. Il romanzo calviniano che più di tutte le altre opere della sua produzione letteraria designa un profondo rapporto con la figura del lettore è *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Pubblicato nella sua prima edizione nel giugno 1979 da Einaudi, riscosse immediatamente un successo significativo.

La storia legata alla composizione e alla realizzazione dell'“iper-romanzo”, come Calvino stesso lo identifica nella lettera indirizzata a Guido Neri nel 1978, è particolarmente complessa e articolata. Rossana Avanzi ha realizzato uno studio sul *Viaggiatore* col nome di *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una*



*notte d'inverno un viaggiatore* e sostiene che le prime riflessioni riguardo la composizione dell'opera risalgono al 1975, anno in cui Calvino dedica al pittore Giulio Paolini *La squadratura*. In questo testo, Calvino confronta l'attività del pittore con quella dello scrittore e conclude la sua riflessione con una considerazione che anticipa la struttura del *Viaggiatore*:

Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile. Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere. Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d'innomerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere.<sup>71</sup>

La parola chiave è *incipit*: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è, appunto, un romanzo composto da diversi *incipit* di romanzi, contenuti in un romanzo cornice. Questo termine sembra poter costituire il titolo adatto al testo calviniano e, infatti, sempre all'interno della lettera destinata a Guido Neri, Calvino scrive «l'iper-romanzo a cui lavoro o cerco di lavorare da un anno [...]. Si chiama *Incipit*».<sup>72</sup> Calvino rivedrà successivamente il titolo.

Lo scrittore fa menzione, dunque, alla difficoltà riscontrata nella stesura dell'opera che costituisce un gioco a incastri, «montato in un modo molto complicato»: <sup>73</sup> secondo il progetto delineato nella lettera, «il protagonista è il lettore, in seconda persona, il lettore cerca di leggere un romanzo che l'appassiona ma la lettura s'interrompe sempre per qualche ragione e quando va a rimettersi a leggere trova un altro romanzo che l'appassiona ancora di

---

<sup>71</sup> *La squadratura* (per Giulio Paolini) è contenuta in *Calvino, Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995. In questo caso riporto il passo da una versione digitale che ho trovato, p. 236. [http://www.ec-aiss.it/biblioteca/pdf/15\\_corrain\\_semiotiche\\_pittura/corrain\\_semiotiche\\_pittura\\_cap16.pdf](http://www.ec-aiss.it/biblioteca/pdf/15_corrain_semiotiche_pittura/corrain_semiotiche_pittura_cap16.pdf).

<sup>72</sup> *Id.*, in *Calvino, Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, p. 1360.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 1359.

più». <sup>74</sup> A questa altezza cronologica, l'architettura testuale è costituita da un numero ancora non definito di *incipit* di romanzi – 10 o 12 – che corrispondono ad altrettanti diversi tipi di romanzo. Questa struttura narrativa in cui a ogni *incipit* ne segue un altro, è un progetto di difficile composizione e, infatti, Calvino insiste «ancora una volta cerco di montare una macchina che non sta in piedi e per farla funzionare la complico sempre di più». <sup>75</sup>

Analizzando nel dettaglio la composizione del testo pubblicato poi nel 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un romanzo costituito da dodici capitoli. Dal punto di vista narratologico, in questi dodici capitoli sono presenti due diversi livelli diegetici: il primo livello diegetico riguarda la cornice di tutto il romanzo, protagonista della quale è “il Lettore” alle prese con la ricerca inesorabile della continuazione del libro che sta cercando di leggere, ma che a causa di innumerevoli imprevisti non riesce a terminare. Il secondo livello diegetico riguarda tutti i diversi *incipit* che si susseguono nel corso del testo che moltiplicano i livelli della narrazione, senza mai trovare conclusione. A distinguere ulteriormente i due livelli è la numerazione dei capitoli, che riguardano l'avventura del Lettore e sono numerati con i numeri romani; nei primi dieci sono presenti i titoli degli *incipit*, il primo dei quali è, appunto, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il nome definitivo e unitario dell'opera di Calvino. Gli ultimi due capitoli fungono da epilogo del livello diegetico primario.

La storia è quella di un Lettore che inizia a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Durante la lettura si accorge di un errore di stampa per cui il libro è composto dalle prime 32 pagine che si ripetono e decide, dunque, di recarsi in libreria per far sostituire il libro imperfetto. Il libro che gli viene consegnato, però, “non ha nulla a che fare” con il testo di Calvino, ma decide comunque di proseguire nella lettura, appassionandosi al nuovo romanzo che, anche in questo caso, presenta un difetto di stampa.

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 1360.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

Nel tentativo di cercare il suo seguito ecco che di nuovo si trova a leggere un romanzo diverso e così, sempre a causa di vicissitudini legate alla materialità dell'oggetto-libro, il testo di Calvino arriva a costruirsi per via della presenza del Lettore che desideroso di continuare la lettura, ma impossibilitato nel portarla a termine, è destinato all'incontro con un nuovo *incipit* sempre diverso da tutti gli altri.

La costruzione narrativa dell'opera, dunque, gravita attorno alla presenza costante e sistematica dell'*incipit*, momento cruciale nell'esperienza letteraria e che per Calvino costituisce l'istante che conserva in sé tutte le potenzialità e tutte le possibilità realizzabili e attuabili.

## II.2 L'interruzione: tra rapidità e indugio

Come già anticipato, gli *incipit* dei romanzi che si susseguono nel *Viaggiatore* non trovano una conclusione e si interrompono nel momento in cui il Lettore si appassiona alla lettura: a questo proposito, è interessante valutare la prospettiva delineata da Luce d'Eramo in «Il Manifesto» del 16 settembre del 1979, che, al contrario, sostiene si tratti di racconti compiuti, finiti, conclusi. Si configurerebbero, dunque, come narrazioni che contengono tutte le informazioni necessarie al loro funzionamento e a cui non restano elementi da aggiungere. È Calvino stesso a riportare questo aspetto in risposta ad Angelo Guglielmi in un intervento intitolato *Se una notte d'inverno un narratore*,<sup>76</sup> pubblicato sul mensile «Alfabeta» e uscito nel dicembre dell'anno di pubblicazione del romanzo. Calvino ha voluto

---

<sup>76</sup> L'intervento in questione è riportato nella presentazione dell'edizione che ho utilizzato di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in versione digitale, edito da Mondadori nel 2016. È l'edizione a cui farò riferimento d'ora in avanti nelle note.

riprendere il tema sollevato da Guglielmi sul “non finito”, cercando di chiarire la condizione dell’interruzione degli *incipit* dei romanzi:

Su questo punto io non mi pronuncio. Posso solo dire che in partenza volevo fare dei romanzi interrotti, o meglio: rappresentare la lettura di romanzi che s’interrompono; poi in prevalenza mi sono venuti dei testi che avrei potuto anche pubblicare indipendentemente come racconti. (Cosa abbastanza naturale, dato che sono sempre stato più un autore di racconti che un romanziere).<sup>77</sup>

Considerando la prospettiva di Calvino, gli *incipit* contenuti in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* potrebbero, perciò, essere considerati come dei micro-romanzi.

Nello studio della figura eclettica di Italo Calvino trova una significativa rilevanza la relazione tra gli *incipit* del *Viaggiatore* e le sue *Lezioni Americane*, con particolare riferimento alla seconda, dedicata alla “rapidità” del testo letterario. La rapidità costituisce per l’autore ligure l’«inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo».<sup>78</sup> Realizzare la rapidità nella scrittura, in ogni caso, richiede uno sforzo e un esercizio creativo equiparabile alla stesura di un testo che fa uso dell’espedito letterario opposto, ovvero l’indugio letterario:

la riuscita sta nella felicità dell’espressione verbale, che in qualche caso potrà realizzarsi per una folgorazione improvvisa, ma che di regola vuol dire una paziente ricerca del «mot juste», della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell’accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significato. [...] è ricerca d’un’espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2016 (1979), p. 8.

<sup>78</sup> ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 47.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 47-48.

Per Calvino, il valore della rapidità non esclude però quello dell'indugio, in quanto «la divagazione o digressione è una strategia per rinviare la conclusione, una moltiplicazione del tempo all'interno dell'opera, una fuga perpetua».<sup>80</sup> Così, infatti, è possibile percepire in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui l'espedito del rimando (costantemente fallimentare) alle pagine successive del romanzo che il Lettore sta leggendo produce un effetto di allontanamento da un lato e di inseguimento dall'altro, per giungere al soddisfacimento della lettura.

Allo stesso modo in cui è costruito *Mille e una notte*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ripiega nella propria struttura narrativa la strategia della storia contenuta nella storia, attraverso l'uso della *mise en abyme*, ovvero un meccanismo della narrazione in cui la storia raccontata contiene elementi che caratterizzano, descrivono o riassumono la storia che la racchiude. Rossana Avanzi, riprendendo Nino Borsellino, richiama «un modello di narrazione che si apre in una possibilità infinita di novelle per evitare il destino di morte, spostando sempre in avanti il momento della fine».<sup>81</sup> come Shahrazād sfugge alla morte raccontando una sera dopo l'altra una storia interrompendola prima di raggiungerne il culmine finale, così Calvino continua ad alimentare il gioco di specchi riflessi al quale il Lettore viene sottoposto nel corso del testo grazie all'inesauribilità del racconto.

Se da un lato, quindi, Calvino esalta la brevità del testo narrativo – così come sono in effetti gli *incipit* dei romanzi contenuti nel *Viaggiatore* – dall'altro sfrutta l'indugio letterario – nei momenti in cui ogni *continuum* romanzesco diventa irrecuperabile – in favore dell'economia letteraria: «più tempo risparmiamo, più tempo potremmo perdere».<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 46.

<sup>81</sup> ROSSANA AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mimesis, 2012, p. 11.

<sup>82</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 45.

### II.3 Il Lettore tra le righe

Il motivo principale da cui deriva l'analisi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si riconduce al protagonista del romanzo, "il Lettore". Come è stato riportato nel capitolo precedente, la figura del lettore è considerata come parte integrante del processo critico dalle prospettive e dagli approcci *Reader-Oriented*, ma nella mia esperienza di lettrice non ho mai avuto occasione di diventare protagonista diretta del romanzo che stessi leggendo, se non nel momento in cui mi immedesimassi nei protagonisti. Nel testo di Calvino, invece, fin dalla prima riga della prima pagina il protagonista è un "tu" nel quale identificarsi risulta quasi naturale, data l'ambiguità creata dallo scrittore ligure per cui il lettore reale si sente chiamato in causa e si sovrappone a quel "tu". Il romanzo comincia con una certa forza espressa dall'autore attraverso l'utilizzo del tono imperativo, dettata anche dalla presenza dei verbi che Calvino utilizza come vere e proprie esortazioni:

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.<sup>83</sup>

L'identificazione con il tu presente nell'*incipit* del romanzo, però, è un espediente letterario messo in opera da Calvino: come sostiene Cesare Segre nel suo studio *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*,<sup>84</sup> la conversazione tra l'autore e il lettore «è apparente, non reale».<sup>85</sup> Successivamente a quella che si può definire una pseudo-comunicazione in cui Calvino rivolge delle indicazioni al "tu" nel quale il lettore inizialmente si identifica, invitandolo a concentrarsi sull'atto della lettura, riconoscendone

---

<sup>83</sup> ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 50.

<sup>84</sup> L'analisi di Segre è contenuta in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, pubblicato da Einaudi nel 1984.

<sup>85</sup> ID., *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 135.

le esigenze e suggerendo tra le varie raccomandazioni la posizione più comoda per poter iniziare a leggere, isolandosi da tutto quello che lo circonda e che potrebbe essere causa di distrazione, nelle pagine successive è possibile identificare il passaggio in cui il tu inizialmente indefinito diviene un tu distinto e indirizzato a quello che sarà il protagonista nel corso del romanzo, ovvero “il Lettore”. Una prima distinzione avviene nel momento in cui Calvino descrive la sua reazione quando si accorge che il libro da pagina 32 torna a pagina 17:

Scagli il libro contro il pavimento, lo lanceresti fuori dalla finestra, anche fuori dalla finestra chiusa, attraverso le lame delle persiane avvolgibili, [...].

Invece no: lo raccogli, lo spolveri; devi portarlo indietro al libraio perché te lo cambi. Sappiamo che sei piuttosto impulsivo, ma hai imparato a controllarti. La cosa che ti esaspera di più è trovarti alla mercé del fortuito, dell’aleatorio, del probabilistico, nelle cose e nelle azioni umane, la sbadataggine, l’approssimatività, l’imprecisione tua o altrui.<sup>86</sup>

Il protagonista-lettore, dunque, è un personaggio a tutti gli effetti e lo si può evincere nel momento in cui Calvino, da anticipare e suggerire le sue azioni, passa a descriverle, come avviene di norma in tutte le narrazioni, sottraendogli la sensazione iniziale di poter decidere per sé, come invece avviene nelle prime pagine. Inoltre, è riscontrabile un altro elemento che dimostra come tale passaggio sia avvenuto, non riguardante il gioco operato dall’autore, ma segnalato da un particolare presente a livello grafico: il “lettore” con la elle minuscola diviene il “Lettore” con la elle maiuscola, in un passo del testo che verrà ripreso più avanti.

Interrogato direttamente da Segre sulla questione, questo artificio letterario viene descritto dallo stesso Calvino che sostiene aver giocato in modo strategico sulla possibilità

---

<sup>86</sup> I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 68.

di convergenza tra un “lettore che è letto”, dalle caratteristiche vaghe e indefinite, e l’istinto e la propensione all’immedesimazione del “lettore che legge” con il “lettore che è letto” nel momento cruciale della lettura del testo.<sup>87</sup> Questa duplicità legata alla figura del lettore che scatena lo sdoppiamento tra il lettore reale e il lettore protagonista, secondo Segre deriva da «un dissidio tra intenti e loro realizzabilità»:<sup>88</sup> la scelta operata da Calvino di sostituire al romanzo strutturato dall’uso della prima persona – di stampo soggettivo – o dall’uso della terza persona – di carattere oggettivo – è indissolubilmente legata al rapporto tra narratore e narrazione.

La struttura narrativa, dunque, si realizza su una costruzione così attuata:

l’autore del libro dedica a un lettore come sempre ignoto una narrazione, che non s’identifica col libro ma vi è contenuta, in cui egli si rivolge col *tu* al protagonista definendolo Lettore. Il protagonista non è il lettore di *Se una notte...*, ma dei frammenti di romanzi che vi sono inseriti.<sup>89</sup>

Ad alimentare maggiormente l’alone di ambiguità attorno ai due lettori è l’*incipit* del primo capitolo, che porta lo stesso titolo del romanzo calviniano: la narrazione del primo micro-romanzo sembra coincidere e sovrapporsi a quella contenuta nella cornice, ma continuando la lettura è evidente come l’io narrante coincida con il protagonista del frammento romanzesco e non col protagonista-lettore di Calvino. Anche in questo caso, si crea un “dialogo monodirezionale” – come sottolinea Segre<sup>90</sup> – tra l’autore fittizio del primo *incipit* e il lettore: «tu conosci a memoria»,<sup>91</sup> «le frasi che stai leggendo»,<sup>92</sup> «anche tu lettore

---

<sup>87</sup> C. SEGRE, *Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit., p. 169.

<sup>88</sup> Ivi, p. 136.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 136-137.

<sup>90</sup> Ivi, p. 146.

<sup>91</sup> I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 56.

<sup>92</sup> *Ibidem*.



non sei ben sicuro di cosa ti farebbe più piacere leggere».<sup>93</sup> In questo paradigma narrativo, però, si possono cogliere degli elementi di complicità tra l'autore fittizio e il lettore: «Sta' attento: è certo un sistema per coinvolgerti a poco a poco, per catturarti nella vicenda senza che te ne renda conto: una trappola».<sup>94</sup> Come se l'autore dell'*incipit* stesse consegnando al lettore la chiave per aprire il meccanismo che sta dietro a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

L'io che narra e anima il frammento romanzesco dimostra anche la consapevolezza legata alla propria identità: «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»<sup>95</sup> e ancora

Sono una persona che non dà affatto nell'occhio, una presenza anonima su uno sfondo ancora più anonimo, se tu lettore non hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno e di continuare a seguirmi nei miei andirivieni tra il bar e il telefono è solo perché io mi chiamo «io» e questa è l'unica cosa tu sai di me, ma già basta perché tu ti senta spinto a investire una parte di te stesso in questo io sconosciuto. Così come l'autore [...] avendo deciso di chiamare «io» il personaggio quasi per sottrarlo alla vista [...].<sup>96</sup>

Questo aspetto non fa che aumentare il senso di incertezza e di opacità del rapporto tra l'autore e il lettore. La presenza, inoltre, di elementi linguistici legati all'inesauribile possibilità, al dubbio e all'ambiguità, delineati da Rossana Avanzi (“forse”, “probabilmente”, “sembra”, “non è chiaro”)<sup>97</sup> incrementa la realizzazione dell'io attraverso una costruzione mancante, fatta di non detto e non scritto, in cui il lettore ricopre un ruolo

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>97</sup> R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 70.

essenziale tanto quanto quello dell'autore. In quest'ottica risulta calzante la prospettiva teorica della Ricezione che prevede il ruolo del lettore attuarsi nel completamento degli spazi vuoti lasciati dal testo.

È evidente come nel *Viaggiatore* un *leitmotiv* insito fin dalle prime pagine sia quello della frattura identitaria, direttamente legata al moltiplicarsi dell'io. Come in un continuo scambio di ruoli, «i punti di vista trapassano continuamente l'uno nell'altro, creando una certa difficoltà nell'identificare con sicurezza l'emittente dell'enunciazione, in particolare quando si tratta dell'“io” protagonista che tende a trovarsi in mezzo fra l'autore e il lettore».<sup>98</sup>

Non solo l'identità del lettore, dunque, ma anche quella dell'autore viene moltiplicata in più frammenti: già nel capitolo VI, viene menzionato uno scrittore irlandese, Silas Flannery, “fecondo autore di best-sellers”, che ricopre un ruolo significativo nel romanzo. Il capitolo VIII è dedicato alle pagine del diario di questo autore che fin da subito risulta l'*alter ego* di Calvino: Silas Flannery viene presentato come un autore in crisi creativa, alle prese con la stesura di *In una rete di linee che s'allacciano*. Il primo indizio utile a riconoscere nello scrittore un doppio dell'autore reale del *Viaggiatore* deriva dalla menzione fatta al *poster* di Snoopy, seduto alla macchina da scrivere, la cui frase sottostante è l'*incipit* «Era una notte buia e tempestosa...»: Calvino possedeva realmente un *poster* di Snoopy nel suo studio di Parigi e un lettore attento e consapevole – che in questo caso potrebbe identificarsi con il Lettore Modello di Eco – non può non notare l'analogia tra i due.

Un altro indizio a conferma del fatto che Silas Flannery è un doppio di Calvino si ritrova nelle sue stesse parole:

Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. Ma come potrebbe

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 72.

essere costruito un libro simile? S'interromperebbe dopo il primo capoverso? Prolungherebbe indefinitamente i preliminari? Incastrerebbe un inizio di narrazione nell'altro, come le Mille e una notte?<sup>99</sup>

E ancora:

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...<sup>100</sup>

Calvino/Flannery sta giocando con il lettore reale, anticipando la struttura del libro da un lato e creando un continuo corto circuito dall'altro che impedisce di distinguere i due autori, mescolandoli continuamente.

Tornando alle pagine del diario di Silas Flannery, esse si aprono su «una giovane donna che legge»:<sup>101</sup> il piacere che questa figura femminile sembra provare nella lettura disinteressata rende lo scrittore consapevole del fatto di non poter avere più questo privilegio, come lui stesso riporta, «da quando sono diventato un forzato dello scrivere».<sup>102</sup> La malinconia che deriva dalla professione di scrittore si evince anche da altri pensieri che egli stesso formula più avanti nel testo, come ad esempio, «tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità».<sup>103</sup> Ha inizio in queste pagine la sua spersonalizzazione:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle

---

<sup>99</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 190.

<sup>100</sup> Ivi, p. 206.

<sup>101</sup> Ivi, p. 183.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> Ivi, p. 185.

parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! [...] Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so.<sup>104</sup>

La frattura identitaria e la moltiplicazione delle sfaccettature del personaggio-autore è facilmente riconducibile anche a un altro personaggio, il traduttore di Silas Flannery, Ermes Marana. Ermes Marana è, in realtà, un falsario, fondatore dell'Organizzazione del Potere Apocrifio, il cui scopo è operare una rete di controllo editoriale sui libri e renderli apocrifi, in modo da non poter distinguere ciò che è reale da ciò che non lo è, ma che comunque risulti alterato, manomesso, fittizio. Silas Flannery ed Ermes Marana sono, in questo caso, due figure complementari: l'uno non esiste senza l'altro in quanto se il primo non scrivesse, il secondo non potrebbe compiere il proprio lavoro di traduttore (e di falsario); viceversa, se il secondo venisse meno, il primo perderebbe l'occasione di essere letto in lingue diverse da quella in cui egli scrive. Come sottolinea Avanzi, "l'intercambiabilità dell'autore" dimostra come il ruolo stesso dello scrittore venga messo in crisi. In quest'ottica, la «scarsa rilevanza della sua presenza, della sua trasparenza di fantasma e della sua possibile scomparsa»<sup>105</sup> trova il fondamento in Roland Barthes e nel suo ideale concernente la morte dell'autore. Infatti, nell'omonimo saggio del 1968, Barthes sostiene che la scrittura equivale al «nero-su-bianco in cui si perde ogni identità».<sup>106</sup> Avanzi su questo aspetto sostiene che «l'indebolimento del ruolo dell'autore avviene distruggendo il personaggio tradizionale e assegnando il ruolo di protagonista al lettore e alla funzione della lettura».<sup>107</sup> L'autore

---

<sup>104</sup> Ivi, pp. 184-185.

<sup>105</sup> R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 61.

<sup>106</sup> Qui cito da *La morte dell'autore* in ROLAND BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 51.

<sup>107</sup> R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 76.

diviene, dunque, elemento secondario in favore del lettore che, infatti, è il protagonista principale del romanzo e ha un obiettivo ben preciso: continuare nella lettura del libro che ha di fronte, indipendentemente da chiunque sia l'autore.

La pluralità delle identità e il continuo presentarsi delle loro diverse sfaccettature nel *Viaggiatore* rappresentano, dunque, uno degli aspetti letterari più cari a Calvino: l'ultima delle sue *Lezioni Americane* è, infatti, quella dedicata alla "molteplicità" e alla forma del "romanzo-enciclopedia". Calvino stesso menziona il *Viaggiatore* il cui intento era «dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata».<sup>108</sup> Come analizzato precedentemente, già nel romanzo-cornice avviene uno spostamento semantico dal "tu", col quale ogni lettore si può identificare, al "tu, Lettore" che costituisce il protagonista della trama. Successivamente, anche l'"io" narrante del primo *incipit*, come sottolineato nelle pagine precedenti, tende a provocare un senso di opacità e di offuscamento nel lettore: questa sensazione di 'vertigine' tra chi parla in prima persona e chi si trova di fronte al testo viene alimentata nel corso di tutto il romanzo. Lo stesso fatto di non possedere un nome e un'identità precisa costituisce il sinonimo di un'evidente frattura identitaria. Come è stato messo in evidenza da Avanzi, anche lo stesso Silas Flannery nel momento in cui fa menzione della sua idea di comporre un romanzo costituito da diversi *incipit* si sdoppia immedesimandosi in due ipotetici autori (uno produttivo, l'altro tormentato) e diviene una personalità duplice nell'aneddoto del *poster* di Snoopy che possiede anche Calvino. Ancora, nel secondo *incipit* la scissione dell'io avviene per mezzo dei due giovani ragazzi il cui destino è quello di prendere l'uno il posto nella vita dell'altro. Nel terzo micro-romanzo è possibile ritrovare questo tema nell'immagine della mano che si

---

<sup>108</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 117.

sporge dalla finestra della prigione e che il protagonista interpreta come un invito all'evasione dal proprio "io" intrappolato in una condizione oppressiva. Nel quarto, invece, il doppio è dato da Valeriano, complice e traditore allo stesso tempo del protagonista nella loro avventura erotica. Nel quinto frammento romanzesco, il doppio è dato dal cadavere dell'amico del protagonista, Jojo, il quale rappresenta il tentativo di eliminazione dell'altro "io" e l'insuccesso dell'impresa. Nel sesto *incipit* il tema del doppio si trova insito nel protagonista e nella sua ossessione per il telefono: il solo squillare del telefono lo fa trasalire e gli fa credere di essere il destinatario della chiamata. L'impossibilità nel rispondere, però, può essere un indice della presenza di diverse identità interiorizzate e l'incapacità di accettarle o gestirle. Nel settimo *incipit* è il protagonista che, per sfuggire ai propri nemici, si circonda di sosia per nascondere la sua vera identità e celare il suo vero "io". Nell'ottavo micro-romanzo il protagonista ricalca la figura del proprio maestro, al quale cerca di sostituirsi e che costituisce il personaggio al quale aspira, sinonimo di un "io" più maturo e esemplare a cui ambire. Nel nono frammento il doppio è ricollegabile al fantasma di Faustino Higuera che segue i movimenti del protagonista Nacho Zamora in modo parallelo e anche nel duello conclusivo che ripete la storia avvenuta anni prima e che per protagonisti vedeva i padri dei ragazzi coinvolti nel momento in cui la storia viene narrata. Anche i due personaggi femminili – Anacleto e Amaranta – contribuiscono per l'ennesima volta a moltiplicare le identità, a seconda di chi si consideri sia la sorella del protagonista. Nel decimo micro-romanzo, infine, il ricongiungimento del protagonista con Franziska nell'epilogo del romanzo apocalittico ha come effetto il riconoscimento dell'io frammentato che, una volta accettato, riesce a ricostituirsi e a unificarsi nella fine della "Prospettiva". Anche nell'undicesimo capitolo è presente la pluralità identitaria: il Lettore, giunto in una biblioteca, si trova a dibattere con altri sette lettori su «i possibili atteggiamenti mentali, le

attese e le avventure del leggere»<sup>109</sup> e come in un gioco di specchi essi sembrano poter essere ricondotti ai vari tipi di romanzi che sono contenuti nell'intero testo calviniano.

A questo punto, è evidente come Calvino sia desideroso di allontanare l'interiorità in un tentativo di scindere l'identità personale in diverse sfaccettature. L'identità dei personaggi e la loro frammentazione – a partire da quella del lettore reale che diviene un personaggio del romanzo –, la figura del doppio e la sua continua sostituzione e le diverse sfaccettature dell'io che sono state messe in evidenza in precedenza costituiscono, dunque, degli espedienti letterari che provocano nel lettore fisico e reale che si trova davanti alla pagina un senso di spaesamento e di offuscamento. Pur non essendo il vero protagonista del romanzo, quale è, invece, “il Lettore”, inevitabilmente il lettore reale si trova catapultato tra le righe del testo, alla continua ricerca non solo del proseguimento del frammento romanzesco che sta leggendo, ma anche della propria identità. Sottolinea Nino Borsellino ne *Il viaggio interrotto di Italo Calvino* che forse «è nel campo di tensioni che si stabilisce tra un vuoto e un vuoto, che la letteratura moltiplica gli spessori di una realtà inesauribile di forme e di significati». <sup>110</sup>

È sempre nel testo dedicato a Giulio Paolini che è possibile ritrovare una chiave di lettura del *Viaggiatore*: Calvino accenna alla volontà di realizzare delle opere che non vogliano fissare «il rapporto dell'io col mondo»,<sup>111</sup> proprio come fa il pittore. Lo scrittore ligure ha a cuore il rapporto tra l'opera, l'autore e il fruitore: «Le opere che espone il pittore non sono dei veri e propri quadri: sono momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro». <sup>112</sup> Il romanzo, dunque, si realizza non

---

<sup>109</sup> C. SEGRE, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, cit., p. 139.

<sup>110</sup> NINO BORSELLINO, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1991, p. 15.

<sup>111</sup> I. CALVINO, *La squadratura (per Giulio Paolini)*, cit., p. 225.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

solo tramite la propria costruzione narrativa, caratterizzata dal susseguirsi dei vari *incipit*, ma anche grazie al rapporto che costruisce col proprio lettore.

#### II.4 La Lettrice: l'anticipazione come filo conduttore

Un altro tema particolarmente interessante che caratterizza il *Viaggiatore* è quello dell'anticipazione. Legato a questa chiave di lettura è un altro personaggio non ancora menzionato: la Lettrice. A differenza del protagonista Lettore, definito e indefinito allo stesso tempo, la Lettrice del *Viaggiatore* ha nome e cognome: Ludmilla Vipiteno. Il Lettore la incontra per la prima volta in libreria, nel momento descritto nel capitolo II in cui cerca di recuperare il prosieguo del primo frammento, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Avanzi rileva che «il ruolo fondamentale della lettura nel farsi di un testo»<sup>113</sup> per Calvino venga esplicitato attraverso la figura femminile della Lettrice:

Quel fantasma femminile attorno a cui nel capitolo precedente si aggiravano sia il lettore sia l'autore, ora prende forma: ora il lettore è caduto nella trappola e, nonostante l'avvertimento ricevuto dal narratore, si è lasciato mettere nel sacco; solo in questo momento, [...], diventa a tutti gli effetti personaggio-protagonista di una finzione narrativa in cui sarà accompagnato dalla co-protagonista, la Lettrice.<sup>114</sup>

E, in effetti, è proprio a questo punto del testo che il protagonista viene nominato con l'appellativo di "Lettore" con la lettera iniziale maiuscola che, come anticipato prima, sottolinea il momento di cui Calvino si serve per permettere al lettore di intuire di non essere più il protagonista della vicenda, in quanto a questa altezza del romanzo e con questo

---

<sup>113</sup> R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 78.

<sup>114</sup> *Ibidem*. La trappola a cui si riferisce qui Avanzi è la stessa che veniva menzionata dal protagonista del primo micro-romanzo.



espediente grafico “il Lettore” diviene ufficialmente un personaggio letterario interno alla narrazione.

Tornando a Ludmilla, ella assume un’identità precisa fin dalle prime righe in cui viene introdotta nel testo. Innanzitutto, vi è una descrizione del suo aspetto fisico:

È lì tra due scaffali della libreria; sta cercando tra i Penguin Modern Classics, scorre un dito gentile e risoluto sulle coste color melanzana pallido. Occhi vasti e veloci, carnagione di buon tono e buon pigmento, capelli d’onda ricca e vaporosa.

Ecco dunque la Lettrice fa il suo felice ingresso nel tuo campo visivo, Lettore, anzi nel campo della tua attenzione, anzi sei tu entrato in un campo magnetico di cui non puoi sfuggire l’attrazione.<sup>115</sup>

Come l’ultima frase lascia intendere, il Lettore ne è immediatamente attratto e già a questa altezza è possibile immaginare cosa avverrà tra i due nel corso del romanzo. Infatti, il primo livello diegetico – dato dalla ricerca da parte del Lettore del romanzo che si interrompe – si può dividere ulteriormente in due vicende: l’avventura letteraria, appunto, che si realizza tra autore e lettore, si svolge attorno alla pratica della lettura e si consolida nella ricerca fisica del testo che sta leggendo e l’avventura amorosa tra il Lettore e la Lettrice, destinati a raggiungere il classico lieto fine, come riporta il capitolo XII: «Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele».<sup>116</sup>

Tornando all’identità della Lettrice, Ludmilla risulta per tutto il corso del romanzo un *medium* per il tema dell’anticipazione: fin da subito, dichiara fortemente i propri gusti letterari, discutendo sulle proprie preferenze e su ciò che, invece, rifugge nella propria lettura e, in questo modo, svela come sarà caratterizzato l’*incipit* che seguirà nel capitolo

---

<sup>115</sup> I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 70.

<sup>116</sup> Ivi, p. 257.

successivo. Infatti, già a partire dalla sua prima comparsa, esprime il desiderio di leggere uno di quei romanzi «che mi fanno entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata»<sup>117</sup> e queste caratteristiche sono le stesse riscontrabili in *Fuori dell'abitato di Malbork*, ovvero il micro-romanzo seguente. Così avverrà anche per i successivi, il tipo di romanzo che Ludmilla nomina comparirà a soddisfare le sue esigenze, i suoi desideri, i suoi bisogni: questo aspetto, oltre ad anticipare la lettura e il testo che verranno successivamente, è una dichiarazione aperta da parte di Calvino nel riconoscere come l'importanza del lettore sia fondamentale nella costruzione e nella scrittura di un testo.

È presente un punto cruciale in cui è possibile ritrovare l'elemento di anticipo legato a Ludmilla:

Ma Ludmilla è sempre d'un passo almeno più avanti di te. – Mi piace sapere che esistono dei libri che potrò ancora leggere... – dice, sicura che alla forza del suo desiderio devono corrispondere oggetti esistenti, concreti, anche se sconosciuti. Come potrai tenerle dietro, a questa donna che legge sempre un altro libro, in più di quello che ha sotto gli occhi, un libro che non c'è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci?<sup>118</sup>

Come sottolineano queste poche righe lo scrittore ligure compone tutto il *Viaggiatore* su questo duplice gioco costruito sulle aspettative di lettura di Ludmilla (le quali riprendono “l'orizzonte di attesa” della Ricezione) che vengono soddisfatte nel corso del romanzo e sul desiderio del Lettore di continuare la sua lettura, sempre contrastata dall'incapacità di recuperare il libro che aveva tra le mani.

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 71.

<sup>118</sup> Ivi, p. 104.

Ludmilla dimostra fin da subito di essere una donna decisa, con le idee chiare riguardo il suo ‘ruolo’ di lettrice e la sua è una lettura “di vocazione”, “disinteressata”: caratteristica cruciale che la ricollega alla lettrice osservata da Silas Flannery e descritta nelle pagine del suo diario. Non a caso, infatti, Ludmilla costituisce la lettrice adatta per lo scrittore in quanto emerge nella conversazione tra lui e Lotaria, sorella di Ludmilla, il suo modo di leggere «passivo, evasivo e regressivo»<sup>119</sup> e la sua propensione a non voler intraprendere nessun tipo di rapporto con gli autori dei libri che legge e con il mondo editoriale che li produce, requisiti essenziali per ricoprire il ruolo di “lettrice ideale” per Flannery.

Oltre la figura di Ludmilla che detiene la chiave dell’anticipazione, *Se una notte d’inverno un viaggiatore* è un romanzo in cui questo filo conduttore (che il lettore attento riesce a notare, cogliendo gli elementi che richiamano gli avvenimenti futuri e li rendono prevedibili) è riscontrabile già a partire dal titolo. Il titolo originario del testo calviniano era *Incipit*, ma nella lettera del 1978 indirizzata a Daniele Ponchiroli, a cui è dedicato il romanzo, Calvino rivede la sua proposta iniziale in favore di un titolo diverso, che richiami il romanzo tradizionale ottocentesco. *Se una notte d’inverno un viaggiatore* è una frase a metà, lasciata in sospeso, anticipa il non detto e la frammentarietà su cui tutto il romanzo è costruito, a partire dai diversi *incipit* interrotti e l’inesauribilità del racconto, arrivando alla scissione dell’io, indice della frattura dell’identità, indissolubilmente legata al tema del doppio.

La stessa struttura del romanzo viene riproposta nel corso del testo in tre momenti distinti. Il primo si trova nel capitolo VI ed è tratto dalle lettere scritte da Ermes Marana al redattore Cavedagna:

Per questo Marana propone al Sultano uno stratagemma ispirato alla tradizione letteraria d’Oriente: interromperà la traduzione nel punto più appassionante e attaccherà

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 196.

a tradurre un altro romanzo, inserendolo nel primo con qualche rudimentale espediente, per esempio un personaggio del primo romanzo che apre un libro e si mette a leggere... Anche il secondo romanzo s'interromperà e lascerà il posto a un terzo, che non andrà avanti molto senza aprirsi a un quarto, e così via...<sup>120</sup>

Il secondo e il terzo sono contenuti nelle parole di Silas Flannery, nelle pagine del suo diario nel capitolo VIII: «Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio»<sup>121</sup> e ancora «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».<sup>122</sup> A quest'altezza del romanzo, più che di anticipazione si potrebbe discutere la conferma della struttura che era presente già per i precedenti capitoli, ma costituisce allo stesso tempo un elemento utile per meglio comprendere il progetto del *Viaggiatore*.

Anche gli stessi titoli dei frammenti dei romanzi mantengono le caratteristiche del titolo complessivo del testo calviniano e nel corso del *Viaggiatore* costituiscono in qualche modo un'ulteriore anticipazione: l'insieme, letto in successione, compone un ulteriore *incipit*:

*Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, – Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto.*<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 147.

<sup>121</sup> Ivi, p. 190.

<sup>122</sup> Ivi, p. 206.

<sup>123</sup> Ivi, p. 255.

Questo testo è quello che si può ritenere l'epilogo che viene colto dalla lettura da parte del sesto lettore dell'elenco dei titoli che il Lettore sta cercando nella biblioteca menzionata nell'undicesimo capitolo, ma costituisce anche l'*incipit* di un altro romanzo, l'ennesimo, che il Lettore sta cercando e che, in questo caso, sembra aver raggiunto la propria fine e l'attesa legata alla volontà di continuarne la lettura risulta essere placata.

Non solo i titoli, ma anche gli stessi frammenti dispongono di determinati micro-elementi che poi si mantengono nel micro-romanzo successivo. Un esempio può essere dato dall'analisi di Letizia Modena contenuto in *I contorni della Leggerezza: letteratura, scienza e arte nell'opera di Italo Calvino*. Alla fine del frammento *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, viene menzionato un personaggio, Jan.

Dice: – Hanno ammazzato Jan. Va' via.<sup>124</sup>

E nel micro-romanzo successivo, *Fuori dell'abitato di Malbork*, viene menzionata “la vedova di Jan” come soprannome.

Ogni momento scopri che c'è un personaggio nuovo, [...]: il conto non torna mai perché nomi diversi possono appartenere allo stesso personaggio, designato a seconda dei casi col nome di battesimo, col nomignolo, col cognome o patronimico, e anche con appellativi come «la vedova di Jan» [...].<sup>125</sup>

Si tratta di una sfumatura molto sottile, un elemento quasi impercettibile, che assieme a una lettura attenta permette di percepire il romanzo calviniano come un testo strutturato in maniera complessa, le cui connessioni interne lo rendono un'opera circolare, in cui inizio e fine continuano l'uno a intersecarsi nell'altra. Altro caso in cui un elemento ‘trapassa’ da un

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 66.

<sup>125</sup> Ivi, p. 75.

*incipit* all'altro si ritrova in *Senza temere il vento e la vertigine*, in cui l'atto intimo tra il protagonista, Valeriano e Irina diventa una «cerimonia di quel culto segreto e sacrificale»<sup>126</sup> e successivamente in *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, l'atto sessuale tra il protagonista e Bernadette ritorna sempre in forma di «una cerimonia a cui lei dava uno speciale significato».<sup>127</sup> Un esempio diverso di elemento che connette due diverse narrazioni e anticipa ciò che succederà poco dopo è dato dal telefono che ossessiona il protagonista di *In una rete di linee che s'allacciano*: nel capitolo VII, il capitolo successivo al micro-romanzo in questione, il Lettore viene chiamato al telefono. Questo elemento unisce i due diversi livelli narrativi provocando un senso di straniamento nel lettore che non riesce più a distinguere le due vicende, quella letteraria dei diversi *incipit* e quella motrice del testo calviniano nella sua interezza. La stessa operazione, molto più velata e superficiale, si può rintracciare nell'immagine evocata da Silas Flannery nelle pagine del suo diario in cui scrittore produttivo e scrittore tormentato si riflettono l'uno nell'altro come per mezzo di uno specchio e cercano di comporre il proprio libro l'uno come se lo stesse scrivendo l'altro. L'immagine dello specchio viene ripresa dall'*incipit* precedente di *In una rete di linee che s'intersecano*, in cui il protagonista utilizza lo specchio come uno stratagemma per moltiplicare se stesso e riuscire a sparire, in modo da non poter distinguere l'io vero dalle copie.

L'anticipazione, dunque, è un *fil rouge* che accompagna il lettore reale durante tutto il romanzo di Calvino e che si sviluppa inizialmente attorno alla figura di Ludmilla, ma che poi risulta visceralmente impiegato nella struttura del romanzo.

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 116.

<sup>127</sup> Ivi, p. 135.

## II.5 Il Non Lettore

Il romanzo di Calvino, come lui stesso ha sottolineato in diverse occasioni, è «un romanzo sul piacere di leggere romanzi»: <sup>128</sup> i personaggi stessi sono, ognuno nella propria specificità, prima di tutto dei lettori. Il protagonista «un lettore occasionale ed eclettico», <sup>129</sup> Ludmilla “la lettrice ideale” a cui «piace leggere, leggere davvero...», <sup>130</sup> Lotaria che legge in modo analitico, sviscera il testo e lo scompone, «vuol sapere qual è la posizione dell'autore rispetto alle Tendenze del Pensiero Contemporaneo e ai Problemi Che Esigono Una Soluzione», <sup>131</sup> Cavedagna la cui lettura è forzata perché legata alla sua professione di redattore di libri, a servizio dell'editoria.

Tra tutti questi si trova anche una figura antitetica alla lettura: Irnerio, il “Non Lettore”.

Mi sono abituato così bene a non leggere che non leggo neanche quello che mi capita sotto gli occhi per caso. Non è facile: ci insegnano a leggere da bambini e per tutta la vita si resta schiavi di tutta la roba scritta che ci buttano sotto gli occhi. Forse ho fatto un certo sforzo anch'io, i primi tempi, per imparare a non leggere, ma adesso mi viene proprio naturale. Il segreto è non rifiutarsi di guardare le parole scritte, anzi, bisogna guardarle intensamente fino a che scompaiono. <sup>132</sup>

Guardare intensamente le parole fino a che non scompaiono: in un certo senso è proprio quello che compie materialmente, Irnerio non vede i libri nella loro essenza

---

<sup>128</sup> Questa citazione è presente nell'edizione di cui dispongo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, a pagina 2. L'edizione riporta la citazione di Calvino che si trova nel saggio *Il libro, i libri*, tratto da una conferenza tenutasi alla Fiera Internazionale del Libro di Buenos Aires nel 1984, oggi presente in *Italo Calvino, Saggi 1945-1985*, edito da Mondadori nel 1995.

<sup>129</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 9.

<sup>130</sup> Ivi, p. 104.

<sup>131</sup> Ivi, p. 82.

<sup>132</sup> Ivi, p. 85.

contenutistica, ma nella loro fisicità. Non legge i libri, ma dei libri non può comunque fare a meno.

Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sì, delle opere: statue, quadri, come li vuoi chiamare. Ho fatto anche un'esposizione. Fisso i libri con delle resine, e restano lì. Chiusi, o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose.<sup>133</sup>

In queste righe è possibile rintracciare come quello che interessa a Imerio non è il libro come testo, ma come oggetto. Non un oggetto qualsiasi, infatti, come lui stesso afferma «non è che mi basti un libro qualsiasi. Un'opera mi viene solo se la sento. C'è dei libri che mi danno subito l'idea di cosa potrei farne; altri no, niente».<sup>134</sup> La materialità del libro, dunque, per diventare artistica ha bisogno di creare un legame con il suo ideatore, per poter attribuirgli un nuovo significato, una nuova vita. Si tratta di una materialità che, però, per poter prolungare la propria esistenza si serve di nuovo dell'oggetto-libro in quanto le sue creazioni verranno presto raccolte all'interno di un libro che ne riporterà le foto. Dello stesso libro Imerio sa già cosa farne: «lo userò per farne un'opera, tante opere. Poi le metteranno in un altro libro, e così via»:<sup>135</sup> si ripercorre, in questo modo, il tema dell'inesauribilità del racconto che alimenta il *Viaggiatore*.

Per quanto possa sembrare assurdo che in un romanzo dedicato alla lettura e al lettore sia presente un non lettore, è interessante ricordare il primo dei diritti imprescrittibili del lettore esposti da Daniel Pennac in *Come un romanzo* è esattamente il “diritto di non leggere”, il diritto che ritiene il più importante in quanto, se venisse meno, la lettura e i diritti che ne derivano diventerebbero “un perverso tranello”. Seppur venga identificato con

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 165.

<sup>134</sup> Ivi, p. 166.

<sup>135</sup> *Ibidem*.



l'appellativo di “Non Lettore”, in fondo Imerio è un lettore non convenzionale, ma pur sempre un lettore: come sostiene Avanzi, «Entra in contatto con il testo, lo decifra, lo sminuzza, lo taglia, lo riutilizza, lo risignifica».<sup>136</sup> Inoltre, Imerio rivolge la sua ‘lettura’ non solo verso i libri, ma anche verso le persone. Come Silas Flanney osservava attratto la lettrice, anche Imerio ama rivolgere il proprio sguardo su Ludmilla intenta alla lettura: il suo sguardo diviene duplice – sull’oggetto letto e sul soggetto che legge – riconoscendo in entrambi “un’energia vitale” che sente il bisogno di incanalare in una nuova espressione significativa, l’opera-libro.

---

<sup>136</sup> R. AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 103.

## CAPITOLO TERZO

### IL LETTORE TRA LE RIGHE DI CARRÈRE: *L'AVVERSARIO*

Di norma una bugia serve a nascondere una verità,  
magari qualcosa di vergognoso, ma reale.  
La sua non nascondeva nulla.  
Sotto il falso dottor Romand non c'era  
un vero Jean-Claude Romand.

Emmanuel Carrère, *L'avversario*, 2000

#### III.1 La costruzione narrativa: la *non-fiction*

Emmanuel Carrère è scrittore, biografo, sceneggiatore e regista francese contemporaneo. La sua produzione letteraria si può dividere in due declinazioni che hanno temi e caratteristiche comuni, ma si differenziano per un aspetto sostanziale: il rapporto tra *fiction* e realtà. Il cambiamento della penna di Carrère è da attribuire a una ‘frattura’: il 30 agosto 1993 scrive una lettera la cui risposta cambia il suo modo di concepire e di realizzare l’opera letteraria. Questa lettera è indirizzata a Jean-Claude Romand, colui che prende le sembianze “dell’avversario” nell’omonimo libro pubblicato nel 2000, l’opera che segna definitivamente il cambiamento di prospettiva dell’autore francese. L’anno zero, dunque, costituisce una rinascita per Carrère, il quale opera, appunto, una nuova scelta poetica: dalla *fiction* inizia a interessarsi a quella che prende il nome di *non-fiction*. Il legame tra i due elementi narrativi di *fiction* e realtà e, soprattutto, la riflessione che concerne lo statuto della

realtà rappresentano dei nodi centrali del Postmodernismo. L'avvento del nuovo millennio ha inaugurato un nuovo capitolo della letteratura postmoderna, contraddistinta da un forte senso di "ritorno al reale". Questa nuova variazione letteraria conosce la sua fortuna negli anni Zero proprio a causa di

una nuova esigenza da parte dei lettori, che non credono più e non vogliono più la fuga dalla realtà, una *fiction* che racconti il vuoto del vero nella rappresentazione di personaggi palesemente falsi, che vivono in mondi chiusi, autoreferenziali, al contrario vogliono avere una narrativa che palesi immediatamente il suo rapporto con la realtà in modo da giustificare la sua esistenza.<sup>137</sup>

Ciò di cui i lettori hanno bisogno in questa nuova fase è di avere a portata di mano la realtà, rifuggendo la finzione e tutto il paradigma che ne consegue. Il caso de *L'avversario* è un caso le cui particolarità si rivelano utili per comprendere come si delinea il nuovo rapporto tra finzione e realtà e come Carrère si configura di fronte a questa nuova prospettiva: la storia narrata è la vera storia di Jean-Claude Romand, pluriomicida francese che, per porre fine a una vita di menzogne, bugie e sotterfugi, uccide la moglie, i due figli, i genitori e il loro cane il 9 gennaio 1993. Lo stesso Carrère non sa spiegare il motivo per cui sia tanto attratto dalla vicenda, ma la costruzione narrativa del romanzo è particolarmente interessante.

Carrère prende la decisione di scrivere sul caso di Romand e si rende conto fin da subito che «recitare la parte del giornalista invadente e ficcanaso»<sup>138</sup> non avrebbe funzionato: il suo scopo non era quello di portare alla luce dei fatti, bensì capire che cosa attraversasse la mente di Jean-Claude Romand quando usciva di casa e tutti credevano

---

<sup>137</sup> ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Gli anni Zero: due paradigmi*, in *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesis, 2015, p. 203.

<sup>138</sup> EMMANUEL CARRÈRE, *L'avversario*, trad. it. di Eliana Vicari Fabris, Milano, Adelphi eBook, 2013 (Paris 2000), p. 17.

trascorresse realmente la vita che diceva di condurre. Realizza, quindi, che l'unico in grado di rispondere «a questa domanda, capace di spingermi a cominciare un libro, solo Romand, visto che era vivo, e nessun altro».<sup>139</sup>

Dopo aver composto «la lettera più difficile che abbia scritto in vita mia»,<sup>140</sup> per Carrère ha inizio l'attesa di una risposta dalla quale dipenderà il suo prossimo lavoro. L'istanza, però, viene respinta lo scrittore sceglie ancora una volta la *fiction*, ispirandosi alla realtà:

Ho cominciato un romanzo, la storia di un uomo che ogni mattina baciava moglie e figli, poi usciva fingendo di recarsi al lavoro, ma in realtà andava a camminare senza meta nei boschi innevati. Dopo qualche decina di pagine sono arrivato a un punto morto, e l'ho abbandonato. L'inverno successivo mi sono ritrovato a scrivere il libro che, senza saperlo, inseguivo da sette anni. L'ho portato a termine in pochissimo tempo, in maniera quasi automatica, e ho capito subito che era di gran lunga la mia opera migliore. Ruotava attorno all'immagine di un padre assassino che vagava da solo in mezzo alla neve, e ho pensato che, come tanti altri progetti naufragati, anche ciò che mi aveva affascinato nella storia di Romand avesse trovato in quelle pagine la sua giusta collocazione, e che scrivendolo mi ero liberato di quel genere di ossessioni. Finalmente potevo passare ad altro. [...] Cominciavo a sentirmi vivo.<sup>141</sup>

La realtà in questo caso funge da motore propulsore della narrazione: non si tratta di una realtà qualsiasi, ma di una realtà in particolare, quella, appunto, di Jean-Claude Romand la quale innesca e genera la *fiction*, trovando la sua essenza nel romanzo *La settimana bianca*. Questo è l'ultimo romanzo d'invenzione per Carrère – seppure l'autore si sia ispirato liberamente alla vicenda di Romand e ne sia, in qualche modo, dipendente. Due anni dopo,

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 18.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> Ivi, p. 19.

però, Romand risponde: Carrère ne rimane «scosso oltre ogni dire»<sup>142</sup> e pur essendo «convinto di esserne fuori»,<sup>143</sup> vista la soddisfazione temporanea che trova dopo aver concluso *La settimana bianca*, decide comunque di procedere, dando inizio alla corrispondenza che gli permetterà di avvicinarsi e capire cosa si cela dietro a «un uomo spinto agli estremi da forze che non controlla».<sup>144</sup> Oltre a servirsi del rapporto epistolare per avere accesso ai pensieri più intimi del suo interlocutore e capire come sia arrivato a commettere quel gesto estremo, Carrère assiste alle numerose udienze in tribunale e al termine del processo, che si è concluso con la condanna per Romand all'ergastolo, inizia la stesura. Nel novembre del 1996, però, Carrère è costretto a interrompere il lavoro: il problema principale legato al libro è quello di trovare un punto di vista da cui narrare la vicenda. Più precisamente, si tratta di trovare una collocazione personale da parte di Carrère nei confronti della storia di Romand: all'inizio lo scrittore considerava di evitare il problema “cucendo pezzo per pezzo” tutte le informazioni di cui era in possesso, dando vita a una narrazione obiettiva e distaccata. In poco tempo, tuttavia, si accorge che in una vicenda simile ricucire i pezzi mantenendo un temperamento distante e freddo non sia realizzabile e tenta *in primis* di identificarsi con l'amico di Romand, Luc L'Admiral. Vestire i suoi panni, però, da un punto di vista morale e tecnico non era possibile, come Carrère sottolinea nella lettera che indirizza a Romand, spiegando la sua difficoltà nel procedere con la scrittura. Lo stesso Romand, consapevole dell'ostacolo, gli propone di rivedere la storia utilizzando il punto di vista dei suoi cani, suggerimento che diverte Carrère, ma che non prende in considerazione. Giunto a questo punto, lo scrittore francese si trova a un bivio: scrivere

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 20.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> Ivi, p. 18.

identificandosi con Jean-Claude Romand o riportarne la storia dal suo personale punto di vista.

Tra i diversi problemi di natura psichica che affliggono Romand, l'incapacità di accedere a se stesso e di ricostruire la propria identità risulta il motivo determinante che spinge lo scrittore francese a optare per la seconda possibilità, ossia «raccontare in prima persona, [...] quello che della sua storia mi riguarda e produce un'eco nella mia».<sup>145</sup> Tentare di scrivere identificandosi con Romand risulterebbe falso e Carrère decide, quindi, di optare per una storia di *non-fiction*, in cui il reale sia l'unica materia narrativa e la prospettiva utilizzata sia la prima persona singolare. Come sostiene Francesca Lorandini, da *L'avversario* in poi, Carrère elabora «un'etica della scrittura fondata su tre regole: scrivere di ciò che gli è successo, utilizzare la prima persona come atto di umiltà, evitare ad ogni costo l'onniscienza del narratore».<sup>146</sup>

Nelle prime pagine trova spazio questo nuovo tipo di scrittura messo in atto da Carrère. Le prime righe sono costituite da un parallelismo molto forte tra le azioni svolte dallo scrittore francese nel giorno in cui Romand commette gli omicidi, proprio a rimarcare il tentativo di narrare la storia dal suo punto di vista:

La mattina del sabato 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi figli, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il mio figlio maggiore, insieme a tutta la famiglia. Gabriel aveva cinque anni, la stessa età di Antoine Romand. Più tardi siamo andati a pranzo dai miei genitori, e Romand dai suoi. Dopo mangiato ha ucciso anche loro. Ho trascorso da solo, nel mio studio, il pomeriggio del sabato e l'intera domenica, [...], e il mercoledì mattina ho letto il primo articolo di «Libération» sul caso Romand.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 105.

<sup>146</sup> FRANCESCA LORANDINI, «Dire quelque chose de ma vérité». Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo, in «SigMa», Vol. 2, 2018, p. 64.

<sup>147</sup> E. CARRÈRE, *L'avversario*, cit., p. 5.

La simmetria che Carrère instaura tra sé e Romand è il risultato di un'inversione: il centro del libro non è più la storia del pluriomicida, ma l'io dello scrittore che decide di parlarne. Autore e narratore convergono e divengono la stessa persona, sdoppiata in due identità che Carrère ricopre nell'istante in cui utilizza il pronome personale "io" per raccontare la storia di Romand. Già nella pagina seguente, però, avviene un cambiamento narrativo: non è più l'io narrante di Carrère a prendere parola, bensì subentra un narratore in terza persona che utilizza un punto di vista circoscritto.

Il lunedì, poco dopo le quattro del mattino, Luc Ladmira1 è stato svegliato da una telefonata di Cottin, il farmacista di Prévessin. La casa dei Romand aveva preso fuoco, gli amici avrebbero fatto bene ad andare a recuperare i pochi mobili che potevano ancora essere salvati. Al suo arrivo i pompieri stavano portando via i corpi. Luc ricorderà per tutta la vita i sacchi di plastica grigia [...].<sup>148</sup>

Nelle pagine a seguire il punto di vista utilizzato da Carrère non è più il proprio, ma quello dell'amico di Romand. Carrère tenta di riportare il punto di vista di Luc Ladmira1, utilizzando la terza persona singolare per cercare evidentemente un certo distacco e di mantenere un atteggiamento oggettivo nel riportare la vicenda. Nell'espone i fatti utilizzando la prospettiva di una persona vicina al pluriomicida, ma estranea alla verità che si cela dietro al castello di bugie costruito nel corso della sua vita, Carrère anticipa alcuni particolari riguardanti il caso Romand e mette in evidenza come Ladmira1 sia egli stesso una vittima della ragnatela di menzogne tessute negli anni. Inizialmente scioccato e incredulo, a poco a poco tutti gli elementi a carico di Romand hanno cominciato a diventare sempre più nitidi e Ladmira1 – così come la sua famiglia e il resto degli amici dei Romand – è riuscito a

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 6.

mettere a fuoco la figura di Jean-Claude, o meglio, le vesti che aveva indossato per così tanto tempo, ma che di fatto non nascondevano nulla. Su questo aspetto si tornerà più avanti.

Successivamente al punto di vista di Luc Ladmiral, Carrère riprende il proprio e da quel momento in poi il rovesciamento operato da Carrère che si serve del suo “io” per parlare di Jean-Claude Romand avviene a tutti gli effetti e perdura per tutto il testo. Rileggendo *L'avversario* dalla prospettiva narratologica, dunque, sono riscontrabili due principali livelli narrativi dati dalla narrazione che Carrère attua per descrivere la storia di Romand e dal racconto che Romand riporta delle sue azioni, sia nelle lettere private destinate allo scrittore francese, sia durante gli interrogatori in aula che Carrère riporta fedelmente.

La presenza delle poche pagine riguardanti il punto di vista circoscritto a Luc Ladmiral può costituire un ulteriore livello narrativo che, però, è temporaneo e contribuisce ad alimentare nel lettore la sensazione – reale ed effettiva – della difficoltà riscontrata dall'autore nel ripercorrere la dolorosa vicenda del caso Romand da un lato e dall'altro il disagio che può provocare riportare sotto forma di *fiction* una vicenda reale, tanto sconvolgente quanto drammatica.

Quello che può considerarsi un livello letterario di altro tipo è dato dalla costruzione narrativa e dalla scelta operata da Carrère di comporre un romanzo di *non-fiction*, in cui «la realtà assomiglia alla *fiction* così tanto che finisce per sovrapporsi ad essa».<sup>149</sup> I due livelli della narrazione – quello reale e quello della finzione – si appiattiscono l'uno sopra l'altro dando vita a un testo in cui il lettore dimentica talvolta che quello che sta leggendo è accaduto realmente. Carrère dimostra un talento narrativo nel riportare una vicenda tragica e nel farle assumere “il marchio dell'irrealtà”, come sostiene Arturo Mazzarella in *Il male necessario*. In questo senso, la *fiction* può tornare utile nella rielaborazione di un gesto di violenza

---

<sup>149</sup> A. CINQUEGRANI, *Gli anni Zero: due paradigmi*, cit., p. 208.



estrema, ingiustificabile e quasi immotivata che provoca nel fruitore del racconto un generale senso di disgusto e irrazionalità: in questo caso, la *fiction* assume le sembianze di un filtro attraverso il quale rileggere un caso di cronaca nera. Trattare un simile episodio coprendolo con il velo di Maya permette la sospensione dell'esperienza della realtà: inverosimile agli occhi di chi si trova di fronte alla pagina, la vicenda Romand perde la carica dolorosa e spaventosa che risulta inesplicabile da un punto di vista razionale.

### III.2 Il nulla e la menzogna

La scelta di Carrère di mettere se stesso a servizio della narrazione in prima persona comporta un prezzo da pagare: lo scrittore francese non può ignorare la propria identità di scrittore e la sua sovrapposizione al personaggio che ricopre nelle vesti del narratore provoca una riflessione importante. Trasformare la realtà in una *non-fiction*, nel caso specifico dell'*Avversario* in una *autofiction*, non significa raccontare «la realtà, o almeno non alla lettera, ci si avvicina o si allontana in base a come l'autore la intende e la realizza, ma al lettore è chiaro che quel libro esiste perché ha un rapporto diretto col vero».<sup>150</sup> Per quanto Carrère si sforzi di essere distaccato, l'effetto che ottiene è duplice e contrastante: lo stesso scrittore prova compassione (come riporta il commiato della prima lettera che invia a Romand: «Qualunque sia la sua reazione alla mia lettera, le auguro di non perdersi d'animo. Con i sensi della mia più profonda compassione, Emmanuel Carrère»),<sup>151</sup> pietà e simpatia («Ricalcando i suoi passi provavo pietà, una straziante simpatia per quell'uomo che aveva errato senza meta, un anno dopo l'altro, chiuso nel suo assurdo segreto»),<sup>152</sup> paura e

---

<sup>150</sup> A. CINQUEGRANI, *Gli anni Zero: due paradigmi*, cit., p. 203.

<sup>151</sup> E. CARRÈRE, *L'avversario*, cit., p. 19.

<sup>152</sup> Ivi, p. 23.

vergogna («Avevo paura. Paura e vergogna. Mi vergognavo davanti ai miei figli di occuparmi di quella storia»).<sup>153</sup> Questa serie di emozioni e sentimenti discordanti è determinata da un forte senso di identificazione che ruota attorno al tema della menzogna: è questo il filo conduttore che accomuna Jean-Claude Romand allo scrittore francese. Nel dettaglio, la vicenda di Romand è una vicenda che ha come punto cardine la non-verità.

Tutto ha avuto inizio durante gli studi di medicina: durante la sessione d'esami del secondo anno Jean-Claude Romand non si presenta a uno degli ultimi esami e viene rimandato alla sessione di settembre. L'esame non sostenuto è il primo pezzo del puzzle che rappresenta la sua vita costruita sulla falsità: ha continuato a fingere di proseguire gli studi, sostenere esami e tirocini, laurearsi, diventare medico vincendo il concorso per il settore ospedaliero di Parigi. Ha finto di ricoprire il ruolo di ricercatore all'INSERM di Lione e poi di divenire responsabile di un gruppo di ricerca dell'OMS. Come lo stesso Romand ha dichiarato in tribunale «Il lato sociale era falso, ma il lato affettivo era autentico»:<sup>154</sup> si è sposato e ha avuto due figli. Usciva tutti i giorni di casa dicendo di recarsi al lavoro, mentre invece ha vagato per boschi, stazioni di servizio, bar e biblioteche per diciotto anni. Per potersi mantenere e provvedere al sostentamento economico della propria famiglia ha continuato ad attingere al fondo economico dei propri genitori. Inoltre, ha finto di capitalizzare per conto di amici e familiari ingenti somme di denaro, beneficiando della sua (fittizia e inesistente) posizione di funzionario internazionale che gli permetteva di fare investimenti particolarmente vantaggiosi. Lo stratagemma ideato per truffare i propri cari è durato fino al momento in cui la donna con cui intratteneva una relazione extra-coniugale – anch'essa caduta nel tranello finanziario – lo ha costretto a restituirle il denaro investito, che Romand, invece, aveva prosciugato come aveva fatto con i risparmi di tutte le altre persone

---

<sup>153</sup> *Ibidem.*

<sup>154</sup> Ivi, p. 46.

che si erano affidate alle sue parole. Quando la costruzione delle sue menzogne ha cominciato a vacillare, Romand ha deciso di mettere fine alla sua rete di sotterfugi e bugie, togliendo la vita a tutte le persone che gli erano care.

La finzione realizzata da Romand assume in questo senso una correlazione con la finzione narrativa che uno scrittore attua nel momento in cui scrive *fiction*: Romand e Carrère, dunque, si trovano parallelamente sullo stesso piano per il rapporto che instaurano con l'atto menzognero. Da un lato il bugiardo patologico che elabora un'"identità contraffatta"; dall'altro lo scrittore francese che utilizza la scrittura come paradigma che concede l'inganno ai fini della realizzazione dell'opera letteraria. Come sostiene Joe R. Lansdale: scrivere equivale a mentire con sincerità.

È interessante soffermarsi sul rapporto esistente tra la vita di Romand e le bugie delle quali si serve per costruire la sua identità, sottolineato dalle parole di Carrère:

Di norma una bugia serve a nascondere una verità, magari qualcosa di vergognoso, ma reale. La sua non nascondeva nulla. Sotto il falso dottor Romand non c'era un vero Jean-Claude Romand.<sup>155</sup>

Come sottolinea lo scrittore francese, normalmente una falsità nasconde una verità, ma nel caso di Romand non esiste verità alcuna. Dietro al dottor Romand, all'influente ricercatore dell'OMS, non vi è nessun altro: durante gli interrogatori e le udienze del tribunale è emerso che la sua menzogna non nascondeva alcunché perché la vera identità del falso Romand non è altro che una non-identità. Ha trascorso diciotto anni vagando, evitando di interfacciarsi con la realtà, ad eccezione dei momenti legati alla propria famiglia: il mattino accompagnava a scuola i propri figli e poi si dirigeva al lavoro, scomparendo nel

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 51.

nulla, confondendosi tra le persone che incontrava ogni giorno, ma con le quali non ha mai avuto alcun tipo di rapporto e, infine, la sera faceva ritorno nell'unico luogo fisico e affettivo in cui la sua esistenza era reale.

Carrère descrive in questo senso quella che assume le sembianze di “una vita da fantasma”, di non apparizione, di un'esistenza velata, a tratti illusoria e irreale. Il nulla, dunque, ricopre un ruolo essenziale nel vissuto di Romand, la cui presenza talvolta è stata scambiata per assenza, fin dal periodo degli studi universitari: una volta incontrata quella che sarebbe poi diventata sua moglie, Florence, si è aggregato al suo gruppo di amici, in cui «Nessuno ci trovava nulla da ridire, però a nessuno veniva in mente di chiamarlo quando non c'era». <sup>156</sup> Un “episodio premonitore” ricalca perfettamente questo contesto di indifferenza nella quale Romand ha continuato per anni a nutrire la propria mitomania: durante una serata in discoteca in cui era presente il solito gruppo di amici, Romand si allontana con la scusa di prendere delle sigarette e torna diverse ore più tardi, probabilmente senza che nessuno se ne sia accorto, come ipotizza Carrère. Al suo ritorno ha raccontato di essere stato vittima di un'aggressione da parte di sconosciuti che, dopo avergli rubato la macchina e averlo rinchiuso nel bagagliaio, lo hanno abbandonato assieme alla propria vettura a qualche decina di chilometri di distanza.

L'invenzione dell'aggressione aveva lo scopo di renderlo una persona interessante, come lui stesso ha raccontato durante uno dei primi colloqui con i medici che hanno effettuato le perizie psichiatriche per il processo, ma il risultato ottenuto è stato quello di non interessare nessuno: gli amici hanno inizialmente chiesto spiegazioni, invitandolo a denunciare l'accaduto; poi sono arrivate le vacanze e si sono allontanati, così nessuno ha più indagato sull'episodio. Anche in questo caso, Romand ha mentito senza nascondere la verità,

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 33.

perché di fatto non esisteva nessun'altra verità e così ha continuato a fare per tutta la sua vita.

Il nulla e la menzogna, dunque, hanno alimentato la sua esistenza e contraddistinto la sua identità, intrappolandolo in una gabbia in cui ha vissuto con il suo avversario interiore, per riprendere le parole di Magda Poli,<sup>157</sup> costruendo costantemente un'immagine fittizia di sé e cercando di ingannare gli altri per ingannare se stesso. Solitamente dietro a ogni storia di questo genere si tende a voler cercare una profonda motivazione, una spiegazione – logica o meno – che possa restituire un senso per giustificare quanto è accaduto. Il mistero che si trova dietro la storia di Romand, “la spiegazione nascosta”, non esiste in quanto gli elementi falsi della sua vita non nascondono niente di vero: la non-verità è l'unica verità che conosce.

### **III.3 La fede come punto di contatto**

Il parallelismo tra Carrère e Romand, costruito sul rapporto che essi hanno con il tema della menzogna e la sua attuazione, trova un'ulteriore rappresentazione nella relazione che entrambi hanno con la fede. Come sottolinea Carrère, lo scambio epistolare subisce una svolta esattamente quando lo scrittore gli pone la fatidica domanda («Lei crede in Dio? Intendo dire: ritiene che ciò che lei non è in grado di comprendere in questa tragedia possa essere compreso e forse perdonato da un'entità superiore?»).<sup>158</sup> Il tema della fede costituisce in questo senso una chiave di lettura – seppur irrazionale – del caso Romand. Inoltre, si tratta di un tema particolarmente caro allo scrittore e trova la sua realizzazione più significativa

---

<sup>157</sup> Magda Poli ha rilasciato una recensione il cui titolo è *Una doppia vita che copre il nulla* sulla performance teatrale messa in atto dall'Invisibile Kollettivo che ha trasportato in uno spettacolo teatrale l'opera di Carrère. La recensione è stata pubblicata sul «Corriere della sera» il 22 aprile 2018.

<sup>158</sup> E. CARRÈRE, *L'avversario*, cit., pp. 21-22.

nella sua opera *Il Regno*, che proprio sulla base di questo aspetto si può ritenere un proseguimento de *L'avversario*.

Romand, messo di fronte al quesito attinente alla fede, risponde positivamente e coglie l'occasione per rivolgere lo stesso allo scrittore, il quale "alla cieca" risponde di sì:

Altrimenti non potrei affrontare una storia terribile come la sua. Per guardare in faccia, senza morbosi compiacimenti, le tenebre in cui lei si è trovato e si trova ancora immerso, bisogna credere che esista una luce grazie alla quale tutto ciò che è accaduto, perfino l'estrema infelicità e l'estremo male, diventerà comprensibile ai nostri occhi.<sup>159</sup>

In questo breve passaggio si intuisce come e quanto la fede non risulti solamente un tema cardine, ma diviene il mezzo attraverso cui Carrère può avventurarsi nell'abisso in cui è immerso Romand.

La motivazione personale che spinge Carrère a servirsi della fede come strumento per la comprensione dell'estremo male può essere esplicitata attraverso i concetti di "persuasione" e "rettorica" teorizzati da Carlo Michelstaedter nella sua tesi di stampo filosofico *La Persuasione e la Rettorica* del 1910. Secondo il filosofo triestino, "persuaso è chi ha la vita in sé", ovvero chi vive accettando quello che accade; viceversa, vivere secondo la rettorica significa guardare la vita dall'esterno, con distacco: da un lato, dunque, vi è il vivere, dall'altro il sapere di vivere. *L'avversario* si configura in quest'ottica a metà tra queste due posizioni, talvolta procedendo in favore dell'una o dell'altra a seconda dei diversi aspetti che si prendono in esame. Nonostante l'approccio adottato nella costruzione narrativa caratterizzata dall'io narrante e della scelta della *non-fiction*, chiaramente in linea con l'aspetto della rettorica, lo scrittore francese sceglie di rileggere la vicenda di Romand con gli occhi della fede per trovarne una spiegazione, seguendo le coordinate della persuasione.

---

<sup>159</sup> Ivi, p. 22.

Carrère in quest'opera viene travolto dal punto di vista umano poiché per poter affrontare un episodio tragico e doloroso come quello di Jean-Claude Romand deve egli stesso diventarne parte, immergersi nel fango e nella palude intrisa del dolore e della malvagità che costituisce la trama della vita del pluriomicida francese. Il fatto di cercare inizialmente il distacco dalla vicenda – come dimostrano le sue prime intenzioni di ricostruire un reportage oggettivo – e l'incapacità nel riuscirci – confermata dalle sue stesse parole e dalla scelta di comporre un romanzo non-romanzo – dimostra come la persuasione sia visceralmente presente nell'*Avversario*. Lo conferma ulteriormente lo scrittore stesso che nel *Regno* ritorna sulla sua concezione di “fede”, intesa come non conoscenza e come scelta di non dispensare giudizi definitivi ed etico-morali sull'operato altrui, atteggiamento che in effetti è riscontrabile in questo testo.

Questa accezione legata alla persuasione si ritrova nell'*Avversario* non solo nella visione e nella posizione di Carrère, ma anche in altri ‘personaggi’ chiave che ruotano attorno alla dolorosa vicenda. È questa visione della vita, legata indissolubilmente alla fede cattolica, che permette a Luc Ladmiraal di inviare una lettera a Romand dopo il funerale di Florence e i suoi figli per riferirgli che la cerimonia si era svolta in maniera decorosa e che avevano pregato per lui. «La sua fede gli proibiva di giudicare»:<sup>160</sup> sospendendo il suo giudizio e agendo seguendo i dettami della religione, anche Ladmiraal si serve della fede per trovare un contatto con Romand. Altra personalità che maggiormente incarna la visione persuasa della vita è Marie-France, una volontaria delle carceri, calorosa cattolica che ha preso a cuore la persona di Romand e gli è stata accanto per tutto il corso del processo.

Nonostante il filo conduttore della fede che costituisce un punto di contatto tra Carrère e Romand, è proprio nei confronti di Marie-France che Carrère viene investito da un

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 93.

eccesso di giudizio, paragonabile a un momento di lucidità e di distacco, che lo riporta alla condizione della rettorica: tutto ruota attorno al motivo per cui Jean-Claude Romand non si è presentato all'esame da cui ha avuto inizio la sua vita di menzogne. Carrère chiede a Marie-France se ne fosse al corrente e la risposta lo lascia "sbigottito":

«[...] La mattina dell'esame, mentre usciva per andare all'università, Jean-Claude ha trovato una lettera nella cassetta della posta. Gliel'aveva scritta una ragazza che era innamorata di lui, e che lui aveva respinto perché amava Florence. Gli diceva che quando avrebbe aperto quella lettera lei sarebbe stata già morta. Si era suicidata. È per questo, perché si è sentito terribilmente in colpa per la sua morte, che non si è presentato all'esame. È così che è cominciato tutto.»

Ero sbigottito.

«Aspetti un momento. Non crederà a questa storia?»

Marie-France mi ha guardato con stupore.

«Perché mai dovrebbe mentire?».

«Non lo so. Anzi lo so benissimo. Perché mente sempre. È il suo modo di essere, non può fare altrimenti, e penso che lo faccia più per ingannare se stesso che per ingannare gli altri. [...]».<sup>161</sup>

Questa risposta segna perfettamente il cambio di prospettiva dello scrittore che tramite l'ingenuità e l'innocenza espressa da Marie-France si rende conto di come la fede abbia appannato la sua vista: si crea a questo livello una "distanza incolmabile" tra la cieca fiducia della volontaria e la diffidenza sospettosa dello scrittore. Come sostiene Alessandro Cinquegrani nel suo saggio *Ironia o persuasione?* questa situazione «fa comprendere all'autore quanta illusione ci sia nella vita che quei credenti hanno scelto, quanto la menzogna possa trasformarsi in verità se alimentata dalla fiducia, cioè dalla fede».<sup>162</sup> È

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 99.

<sup>162</sup> ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, «Chi ride ultimo. Parodia satire umorismi», Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, Between, Vol. 12, 2016, p. 13. <http://www.between-journal.it>.



esattamente a questo punto che «la fede e la vita di menzogna di Romand entrano improvvisamente nello stesso campo d'azione»<sup>163</sup> e Carrère si allontana da questa visione, preferendo l'aspetto rettorico che caratterizzerà poi *Il Regno*.

Lo stesso titolo del non-romanzo trova la sua esegesi in questo tema: l'avversario nella religione cristiana corrisponde al male estremo, al diavolo tentatore, a Satana. Carrère prova una certa attrazione per i «fantasmi più improbabili, dai simulacri meno credibili»: <sup>164</sup> quello che gli suscita un certo interesse, riguarda «il male, quello inspiegabile, immedicabile, senza remissioni o attenuazioni, senza scuse: che venga da dentro, magari partendo da un piccolo, impercettibile scarto che poi si ingigantisce fino a diventare normalità, una routine che falsa e travolge silenziosamente tutto». <sup>165</sup> Il primo momento in cui Romand prende il nome dell'avversario nel testo si trova all'altezza delle prime pagine in cui Carrère descrive come sono avvenuti gli omicidi:

Il padre era stato colpito alla schiena, la madre in pieno petto. Lei sicuramente, e forse entrambi, avevano saputo che stavano morendo per mano del figlio, sicché, nello stesso istante in cui avevano visto la morte – che tutti vedremo e che alla loro età potevano accogliere senza eccessivo stupore –, avevano visto dissolversi tutto ciò che aveva dato senso, gioia e dignità alla loro vita. [...] Per i credenti l'ora della morte è l'ora in cui si vede Dio, non più in modo oscuro, come dentro uno specchio, ma faccia a faccia. [...] Per i vecchi Romand, questa visione, anziché rappresentare il pieno coronamento, aveva segnato il trionfo della menzogna e del male. Avrebbero dovuto vedere Dio e al suo posto avevano visto, sotto le sembianze dell'amato figlio, colui che la Bibbia chiama Satana: l'Avversario. <sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> ARTURO MAZZARELLA, *Il male necessario. Etica ed estetica della scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, edizione digitale, 2014, p. 67.

<sup>165</sup> LUIGI GRAZIOLI, *Emmanuel Carrère*, Doppiozero, 2013, edizione digitale, p. 11.

<sup>166</sup> E. CARRÈRE, *L'avversario*, cit., p. 14.

Fino alla fine, però, è possibile riscontrare come la compassione e l'umanità che avevano costituito per Carrère emozioni di contrasto nei confronti di una figura diabolica come quella di Romand siano ancora vive nell'autore che si dice "commosso" di fronte a una lettera inviatagli da Romand dopo avergli comunicato la sua intenzione di accantonare il lavoro di stesura del libro e che ha reso la loro corrispondenza più libera e facile:

Questa richiesta mi ha commosso, non solo per il suo tono semplice e amichevole, ma soprattutto perché era la prima volta in quasi tre anni che, invece di usare espressioni come «i miei» o «chi mi voleva bene» oppure «le persone a me care», aveva scritto il nome di sua moglie.<sup>167</sup>

Carrère rivede in Romand "la forma inestirpabile assunta dal male" e l'unico modo di poter affrontare e razionalizzare il caso – per quanto possibile – è quello di rileggerlo da questo punto di vista della fede: il libro termina riprendendo la questione della fede e la rivalutazione del comportamento di Romand attraverso la testimonianza scritta per il movimento cattolico degli Intercessori per il quale è stato reclutato e che Carrère descrive come "indecidibile".

Sono sicuro che non stia recitando per ingannare gli altri, mi chiedo però se il bugiardo che c'è in lui non lo stia ingannando. Quando Cristo entra nel suo cuore, quando la certezza di essere amato nonostante tutto gli fa scorrere sulle guance lacrime di gioia, non sarò caduto ancora una volta nella rete dell'Avversario?

Ho pensato che scrivere questa storia non poteva essere altro che un crimine o una preghiera.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Ivi, p 107.

<sup>168</sup> Ivi, p. 112.

Il contrasto evidente che anima l'autore si ripercuote nel corso del testo e fino alla fine continua a tormentarlo, dando prove concrete di quanto, immergendosi nei meandri oscuri della vita di Romand, ne sia stato travolto. La fede, però, non gli basta: Carrère per poter elaborare questo romanzo ha dovuto “vendersi l'anima al diavolo” dimostrando a se stesso che “scendere a patti con Dio”<sup>169</sup> non è sufficiente per affrontare l'estremo male che avvolge la vita e la figura di Romand.

### III.4 Il lettore davanti all'avversario

Il rapporto che si crea tra un testo come *L'avversario* e il lettore è un rapporto particolarmente complesso: innanzitutto, la scelta dell'*autofiction* stabilisce la creazione di un patto narrativo differente tra l'opera e il suo fruitore. La sospensione dell'incredulità non è presente nel momento in cui il lettore si avvicina al testo di Carrère in quanto è dato per assodato che la vicenda narrata è un fatto reale di cronaca nera e dolorosa. In questo caso, il patto che si crea è un patto autobiografico tra l'autore e il lettore che, come sostiene Luigi Grazioli nel suo studio *Emmanuel Carrère*, si trova davanti «l'autobiografia in fieri di Carrère: dove per in fieri non intendo solo il farsi del testo autobiografico, ma più precisamente quello del recupero, o della ricostruzione, degli eventi che vanno a costruirlo in dipendenza dello stato presente di Carrère autore e narratore».<sup>170</sup> Autore e narratore, dunque, come già sottolineato in precedenza, si sovrappongono e divengono una figura unica e duplice allo stesso tempo.

---

<sup>169</sup> Mi servo di queste due espressioni usate in senso lato, ma che funzionano anche in questo contesto, riprendendo il saggio di Cinquegrani.

<sup>170</sup> LUIGI GRAZIOLI, *Emmanuel Carrère*, cit., p. 18.

La prospettiva del lettore trova in questo testo una guida data dalla mediazione dell'autore che, una volta divenuto appunto il narratore della storia, «la rilegge a posteriori e la commenta, mettendo subito il lettore a conoscenza dei fatti».<sup>171</sup> In questa costruzione narrativa, però, è presente un passaggio continuo tra i fatti avvenuti in una determinata posizione temporale e la trasmissione simultanea degli stessi che avviene successivamente: l'io narrante di Carrère ricostruisce gli eventi tramite un coinvolgimento personale che permea nel testo e permette al lettore di immedesimarsi. L'immedesimazione, però, avviene a due livelli: il primo è dato dall'identificazione con l'io di Carrère che descrive parallelamente le azioni di Romand e le proprie; il secondo si ha nell'incontro tra il lettore e Romand che viene descritto nelle sue contraddittorietà e nella sua identità frammentata. Il secondo tipo di immedesimazione avviene perché nel corso del testo le azioni di Romand, le scelte che compie e la serie di eventi che lo riguardano vengono descritti con una naturalezza e che talvolta permette di dimenticare – anche solo per qualche pagina – che il tutto sia reale e non frutto dell'immaginazione dell'autore. Infatti, nonostante la lucidità con cui Carrère tratta la vicenda, la complessità che scaturisce dal testo provoca nel lettore un cortocircuito dato da un lato dovuto alla facilità che trova nella lettura – visto il talento narrativo di Carrère e la trasparenza nel riportare i fatti – e dall'altro dalla vicinanza che il testo permette di costruire con il personaggio avverso, ma esistente, reale, vero. In quest'ottica, l'io impiegato dall'autore costituisce una funzione narrativa che funge da filtro per il lettore per capire la figura che gli viene sottoposta, ricordandosi nel confronto con l'io narrante che la materia che alimenta la narrazione è la realtà. L'utilizzo dell'interiorità di Carrère, dunque, è un passaggio necessario sia all'autore per esprimere la propria attrazione e il proprio disagio nei confronti del caso, sia per il lettore che coglie la scelta narrativa come

---

<sup>171</sup> A. CINQUEGRANI, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, cit., p. 3.

un'occasione per la propria messa in discussione nella duplice identificazione che può realizzare.

La sensazione generale, infatti, è quella di provare angoscia e un senso di turbamento per la figura di Romand, incomprensibile e indecifrabile, ma anche di provare a capire il meccanismo che sta dietro alla sua costruzione identitaria. Questo aspetto richiama la prospettiva della teoria Psicologica della Risposta del Lettore: il lettore, nel momento in cui si avvicina al testo, tende a proiettare se stesso per ritrovare gli stessi aspetti che lo caratterizzano dal punto di vista identitario. La tendenza all'immedesimazione da parte del lettore nei confronti dell'io narrante e della figura di Romand conferma come il processo di lettura sia legato alla propria individualità e alla necessità di soddisfare i propri bisogni e i propri desideri. In questo caso, il bisogno del lettore che si trova di fronte all'*Avversario* potrebbe essere rappresentato dal desiderio di comprendere una vicenda che non trova una spiegazione razionale.

Anche il continuo intrecciarsi tra i livelli narrativi e la presenza delle prime pagine dedicate al punto di vista circoscritto all'amico di Romand amplificano e moltiplicano l'inquietudine che caratterizza la lettura dell'*Avversario*: questo è un testo che, al contrario della prospettiva elaborata da Eco, non chiede la collaborazione del lettore, non lo invita a completare i vuoti lasciati con astuzia dall'autore. Eco sottolinea come l'autore nel momento in cui compone il testo deve presupporre l'esistenza del lettore e immaginarne la competenza specifica: in questo caso Carrère non si concentra sulla strategia testuale del lettore, ma sul proprio bisogno di razionalizzare una vicenda dolorosa attraverso la scrittura. Il lettore, quindi, si attiene alla disposizione dei fatti e si inserisce a fatica negli spazi di indeterminatezza lasciati dall'autore. Questo anche perché, trattandosi di un episodio di dominio pubblico, gli eventi sono già stati affrontati e riportati dai principali mezzi di

informazione (giornali, notiziari, social media) e, quindi, il lettore conosce già in anticipo quale sarà la fine: quello di cui non è a conoscenza è come andrà a finire per Carrère, ovvero come l'autore si porrà nei confronti del suo testo e la ripercussione che troverà nella propria vita il contatto instaurato con la figura di Jean-Claude Romand. Il patto di finzione, dunque, in questo caso subisce una rottura, una frattura, la stessa crepa che ha segnato il cambiamento nella produzione letteraria di Carrère. Le aspettative che il lettore tende a creare, perciò, lasciano lo spazio alla rielaborazione della vicenda che si trova alla base del nuovo patto narrativo che si crea con un testo come *L'avversario*.

Venendo meno la finzione, quindi, l'autore si interfaccia direttamente con la realtà che non è solo la scintilla che dà avvio al romanzo, ma ne diviene la materia stessa: Carrère, che in questo caso ricopre il ruolo di narratore, «interroga la cronaca, l'attualità per cogliere una verità che lo riguarda in prima persona, e che riguarda anche ogni lettore»:<sup>172</sup> questa verità, per Lorandini, trova nella seconda fase della sua produzione letteraria un tentativo dato dalla necessità di «spogliarsi dei propri strumenti intellettuali, per lasciare la strada libera a una conoscenza legata alla sensibilità, all'empatia».<sup>173</sup> Infatti, attraverso il cambiamento che Carrère esercita nei confronti del testo, cambia anche il rapporto tra l'autore e il lettore: modificando la sua prospettiva e adattando la sua scrittura al nuovo genere in cui l'autore diventa parte della narrazione, anche la prospettiva di chi legge subisce una variazione. Come è stato sottolineato precedentemente, la sospensione dell'incredulità viene meno in rapporto alla materia che alimenta la narrazione. Essendo una vicenda reale quella trattata nel testo, il lettore sa che quello che sta leggendo è vero e il patto narrativo subisce un cambiamento. Esso si basa sempre sulla fiducia tra autore e lettore: Carrère,

---

<sup>172</sup> F. LORANDINI, "Dire quelque chose de ma vérité". Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo, cit., p. 64.

<sup>173</sup> Ivi, p. 67.

infatti, descrive precisamente – seppure tramite il suo interlocutore principale, ovvero Romand – le modalità di scrittura e di stesura del testo, i tentativi messi in atto, i sentimenti che affiorano durante il percorso. Il lettore, in questa nuova relazione, assume comunque il ruolo di un complice con una diversa sfaccettatura: non il complice che si fida e chiude un occhio di fronte alla finzione prendendola per reale, ma il complice che comprende che la realtà ha superato la finzione.

Il profilo del Lettore Modello dell'*Avversario* potrebbe essere quello di un Lettore che attraverso la lettura cerca di trovare *in primis* una spiegazione al motivo per cui Carrère sia attratto da Romand e *in secundis* la propria relazione con un personaggio perverso quale il pluriomicida francese.

### **III.5 La duplicità: smarrirsi per riconoscersi**

Un interessante elemento attraverso cui è possibile operare una rilettura dell'*Avversario* è dato dalla duplicità, presente nel corso di tutto il romanzo. Il primo aspetto riguardante il tema del doppio è dato dalla materia narrativa costituita dalla realtà che viene intrecciata continuamente con la finzione: i due livelli letterari creano una sensazione di smarrimento nel lettore che, tenendo a mente il fatto che si tratti di un evento accaduto realmente, legge la vicenda di Romand con «angoscia ad ogni pagina, un'angoscia senza appigli e senza senso»,<sup>174</sup> ma allo stesso tempo, rifugiandosi nella *fiction*, riesce anche solo temporaneamente a trarre dalla lettura del non-romanzo un'esperienza piacevole.

Altro effetto di duplicità è alimentato dai livelli narrativi presenti nel testo, il primo fondato sulla presentazione del caso da parte di Carrère, il secondo costituito

---

<sup>174</sup> A. CINQUEGRANI, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, cit., p. 6.

dall'esposizione delle proprie azioni ad opera di Romand. Nel primo livello della diegesi si può rintracciare un'ulteriore biforcazione: da un lato la trasposizione fattuale e oggettiva della vicenda, dall'altro la presenza dei sentimenti e delle sensazioni dello scrittore francese che avvicinano, il lettore all'autore. La stessa figura di Romand è caratterizzata da una duplice identità: quella che si è inventato e quella che sta dietro all'immagine che ha creato – e probabilmente a cui egli stesso ha creduto – per diciotto anni. Dunque, la menzogna e il nulla sono elementi che, pur essendo in contrapposizione, nella vicenda di Romand coesistono in una relazione complementare. A tal proposito è interessante sottolineare come Romand non riesca a parlare di sé in prima persona, come ammette nella lettera di risposta a Carrère, dopo che lo scrittore gli aveva comunicato la sua intenzione di accantonare il lavoro di stesura del libro: «Il fatto che lei non riesca a parlare della mia storia in prima persona mi sembra in parte legato alla difficoltà che ho io a parlare di me stesso in prima persona».<sup>175</sup>

Un altro particolare derivante dal tema del doppio si può identificare nella visione di persuasione e retorica, prospettive che pervadono il punto di vista di Carrère nella stesura del testo.

Presente capillarmente in tutto il testo dello scrittore francese, la duplicità trova nell'*Avversario* un nodo centrale attorno a cui girano tutti gli altri aspetti messi in evidenza finora: l'alterità. Come sostiene Giovanni Tallarico, l'alterità

riassume una duplice accezione per l'autore: l'Altro è in primo luogo altro da sé, l'oppositore con cui può nascere una relazione “agonistica” [...], ma naturalmente anche l'avversario interno, capace di suscitare pulsioni autodistruttive e dubbi angosciosi e paralizzanti, tanto a livello esistenziale quanto nel processo creativo.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> E. CARRÈRE, *L'avversario*, cit., p. 106.

<sup>176</sup> CRISTOPHE REIG, ALAIN ROMESTAING, ALAIN SCHAFFNER, *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversarie*, a cura di Giovanni Tallarico, in «Studi Francesi», Vol. 184 (LX II | I), 2018, p. 1.



Pur non capendo la motivazione che giustifichi la propria attrazione nei confronti di un personaggio disturbato come Romand, Carrère prosegue nella sua indagine personale in funzione del fatto che attraverso l'incontro con il "dissimile" è possibile approfondire la propria conoscenza di sé. "Dissimile" non è un termine usato a caso: dal latino "*dissimilis*", è composto da "*similis*" ("simile") e dal prefisso dispregiativo "*dis-*" che indica una separazione, una dispersione o sovverte il senso positivo della parola davanti a cui si trova.<sup>177</sup> Dissimile, dunque, è un termine che graficamente contiene entrambe le polarità, quella positiva e quella negativa. Infatti, è nel confronto con gli aspetti positivi e negativi della propria professione di scrittore che Carrère paragona la propria vita a quella di Romand:

Pensavo al monolocale in cui vado ogni mattina, dopo aver portato i bambini a scuola. Quella stanza esiste, chiunque può telefonarmi e venirmi a trovare. Quando sono lì, scrivo e sistemo sceneggiature che poi in genere diventano dei film. Ma so che cosa significa passare le proprie giornate senza testimoni, sdraiati a guardare il soffitto per ore, con la paura di non esistere più.<sup>178</sup>

Così come Romand, Carrère inizia la propria giornata portando a scuola i figli e successivamente recandosi nel monolocale che corrisponde al suo luogo di lavoro, dove trascorre la maggior parte delle proprie giornate, da solo ma con la propria scrittura. Di fronte alla vicenda del pluriomicida, però, lo scrittore viene attanagliato da una serie di domande che lo tormentano, domande a cui forse nemmeno Romand saprebbe rispondere:

Mi sono chiesto che cosa provasse Romand seduto in macchina. Un senso di appagamento? Un'euforia beffarda all'idea di riuscire a ingannare tutti quanti in modo

---

<sup>177</sup> Enciclopedia Treccani, voci "dissimile" e "dis-1". <https://www.treccani.it/vocabolario/dissimile/>.  
<https://www.treccani.it/vocabolario/dis-1/>.

<sup>178</sup> E. CARRÈRE, *L'avversario*, cit., p. 51.

così magistrale? Ero sicuro di no. Angoscia? Immaginava forse come si sarebbe conclusa quella storia, in quale modo sarebbe esplosa la verità e che cosa sarebbe accaduto in seguito? Piangeva, con la fronte appoggiata al volante? Oppure non provava assolutamente nulla? Forse invece, quando restava da solo, si trasformava in un automa capace di guidare, camminare e leggere, ma non di pensare né di provare sentimenti, un dottor Romand residuale e anestetizzato.<sup>179</sup>

L'analisi del punto di vista altrui permette di avere accesso alla propria interiorità personale per riconoscerli "l'Altro", «quella parte di sé che ognuno respinge poiché scardina le proprie certezze impedendo un giudizio netto sulle cose del mondo, che diventano allora letteralmente "indecidibili"». <sup>180</sup> Ecco che l'avversario rappresenta, dunque, quella parte di sé in cui Carrère è spinto a rivedersi per riconoscere il suo *alter ego*, come in un gioco di specchi in cui l'autore sembra essersi smarrito non riuscendo a trovare una via d'uscita, ma che riesce a emergere nel momento in cui termina il libro, ricostruendo l'immagine di se stesso, unico e duplice allo stesso tempo. Come la figura di autore e narratore che nell'*Avversario* è essenzialmente rappresentata da una sola persona, ma è comunque divisa nei due ruoli che Carrère ricopre contemporaneamente.

Come sottolinea Louise Lourdou a proposito del rapporto che lo scrittore francese costruisce con i personaggi protagonisti dei romanzi appartenenti alla seconda fase della sua produzione letteraria, riportato da Cristophe Reig, Alain Romestaing e Alain Schaffner nel loro studio, «c'est dans la confrontation à l'autre que Carrère semble le plus enclin à développer son moi». <sup>181</sup> Così Carrère attraverso il confronto e lo scontro che realizza nell'analisi di Jean-Claude Romand, dopo essersi smarrito nell'identità dell'avversario,

---

<sup>179</sup> *Ibidem.*

<sup>180</sup> CRISTOPHE REIG, ALAIN ROMESTAING, ALAIN SCHAFFNER, *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'avversarie*, cit., p. 2.

<sup>181</sup> CRISTOPHE REIG, ALAIN ROMESTAING, ALAIN SCHAFFNER, *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'avversarie*, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 13.

riesce finalmente a riconoscere se stesso. Anche il lettore prende parte a questo processo di riconoscimento attraverso l'immedesimazione e il confronto con l'alterità: nel confronto con *L'avversario*, pur provando una sensazione generale di smarrimento e angoscia causata in larga parte dalla duplicità presente in tutto il corso del testo, egli compie un tentativo di lettura di sé: la comprensione della propria individualità, talvolta, avviene esattamente nel momento in cui si soffre. Immergersi nel dolore della vicenda di Romand, perciò, può costituire un passaggio necessario per riuscire a riconoscere i propri limiti e le proprie debolezze, traendo esempio da una storia la cui ragione non trova la possibilità di essere compresa, se non dal punto di vista spirituale. Così, nella non-comprensione a volte è possibile ritrovare la propria interiorità e riuscire a comprendersi più profondamente.

## CAPITOLO QUARTO

### IL LETTORE TRA LE RIGHE DI ABRAMS E DORST: *S.*

Un nome. Maschile o femminile? Qualcuno della sua  
vecchia vita nascosta o di questa?  
Interessante, si dice, che già pensi a esse come a due  
entità separate.  
«Non è ciò che dobbiamo fare tutti? Separarci da quelli  
che eravamo per diventare quelli che vogliamo essere?»  
«Ma è una serie di passaggi più che una rottura.  
Spogliarsi di alcune delle idee su chi siamo, acquisirne  
altre... Siamo comunque in un continuum.»

D. Dorst e J.J. Abrams, *S.*, 2013

#### IV.1 La costruzione narrativa: lo *scrapbook*

Jeffrey Jacob Abrams è un regista e uno sceneggiatore statunitense, conosciuto soprattutto per essere l'ideatore della serie televisiva *Lost*; Doug Dorst è un romanziere e insegna scrittura creativa presso la Texas State University. Dalla loro collaborazione è nato *S.*, pubblicato per la prima volta nel 2013. La prima edizione italiana è di Rizzoli ed è stata pubblicata nel 2014. Scritto da Dorst e ideato, concepito e realizzato da Abrams, *S.* è un "esperimento letterario", sia dal punto di vista narrativo, sia dal punto di vista formale per quanto riguarda l'aspetto materiale del libro inteso come oggetto: questo perché *S.* è un'opera appartenente alla letteratura ergodica, ovvero al genere letterario che unisce il testo al suo apparato ipertestuale. Il termine "ergodico" deriva dal greco e indica un percorso non regolare: la sua prima attestazione è da attribuire allo studioso norvegese Espen Aerseth il

quale ha definito i concetti legati all'ipertesto letterario nel suo *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, pubblicato nel 1997. Nel suo studio viene delineato questo nuovo concetto di letteratura che richiede uno sforzo attivo e dinamico da parte del lettore, il quale può leggere il testo secondo diverse modalità, accantonando la lettura lineare. In questa prospettiva, il lettore assume un nuovo ruolo diventando un fruitore del fatto letterario in quanto il suo operato non consiste più solamente nell'atto fisico e mentale della lettura convenzionale (considerata come una serie di azioni quali aprire il testo, sfogliare le pagine, leggere una riga dietro l'altra, immaginare ciò che legge e quello che accadrà, crearsi delle aspettative) ma comprende una serie di attività che richiedono uno sforzo di maggior rilievo. In questo caso, svolge una serie di operazioni semiotiche attraverso cui costruisce l'esperienza della lettura: è tramite la ricomposizione e la fruizione dei diversi elementi concernenti il testo che l'esperienza letteraria cambia aspetto e diviene un procedimento complesso in cui il lettore costituisce l'elemento necessario e vitale. È in tal senso, infatti, che *S.* è un esperimento letterario, la cui esperienza è vincolata alla presenza del lettore che, nel momento in cui si avvicina al testo, ne concretizza l'attuazione. In queste circostanze, la lettura 'tradizionale' non permetterebbe al testo di realizzarsi a pieno e di esprimere interamente il proprio valore.

A questo proposito interviene l'orizzonte di attesa sottolineato dalla Ricezione: in un paradigma culturale caratterizzato dall'immediatezza e dalla velocità di fruizione, la lettura di *S.* è un'attività che richiede una concentrazione e un impegno maggiormente strutturato. In questo senso, infatti, il testo dei due autori americani scardina l'aspettativa del lettore che, sempre più abituato a testi lineari e convenzionali, si aspetta un romanzo il cui godimento consista in un momento di svago, di distensione, di allontanamento dalla realtà. *S.* non rispetta esattamente l'aspettativa della velocità e della leggerezza nel suo avvicinamento:

trattandosi di un testo che esige dal lettore la sua attiva partecipazione si allontana dall'orizzonte e non rispetta le sue aspettative, ma le 'tradisce', modificando il suo ruolo di lettore e ampliandolo significativamente.

Analizzando *S.* nella sua composizione fisica, dal punto di vista tipografico si tratta di un volume il cui aspetto è particolarmente elaborato, curato nei minimi dettagli: esso è contenuto all'interno di un cofanetto di cartone nero sopra il quale è stampata una "s" in carattere gotico ed è chiuso da un sigillo che riporta i nomi dei due autori. Il libro vero e proprio che si trova nella scatola presenta, però, un titolo diverso, ovvero *La nave di Teseo* e il nome di un altro autore, V.M. Straka. Sul dorso è collocata un'etichetta bianca con il numero di serie di un catalogo che utilizza il codice decimale Dewey, 813.54 STR, e la data di pubblicazione, 1949. La copertina è rigida, lavorata, spessa. Le pagine sono ingiallite, sembrano quasi consumate. Nella prima pagina si trova una bibliografia in cui sono elencati altri libri dello stesso autore, oltre a un timbro che riporta la dicitura "Property of Laguna Verde H. S. Library". L'ultima pagina prima della copertina, invece, conserva un registro di date in cui il testo è stato preso in prestito e poi restituito. Sono elementi aggiuntivi che consolidano la sensazione di avere tra le mani un libro antico, appartenente a una biblioteca. Altro aspetto che contribuisce alla sensazione che questo sia un testo 'usato' è la presenza di alcune annotazioni che sembrano scritte a mano ai margini del testo, in colori e caratteri diversi. Inoltre, sfogliando le diverse pagine è possibile trovare degli inserti, dei piccoli ritagli, delle cartoline: è grazie soprattutto a questi 'accessori' che entra in gioco la finzione letteraria e *S.* riesce a configurarsi nel canone della letteratura ergodica. Sara Tanderup, nel suo studio *Intermediality and Bookish Nostalgia in J. J. Abrams and Doug Dorst's S.*, utilizza il termine *scrapbook*, ovvero "album di ritagli", per riferirsi al romanzo realizzato dai due autori americani. Questa espressione descrive esattamente il libro come oggetto

fisico, arricchito e impreziosito dalla presenza dei moltissimi elementi para-testuali che permettono la piena fruizione dell'opera.

Un'altra caratteristica peculiare del genere ergodico è l'articolazione della trama su almeno due livelli letterari, uno più semplice e lineare, l'altro più complesso e strutturato. Dal punto di vista narratologico, infatti, la trama di *S.* si articola in più livelli narrativi, più precisamente quattro. Il primo livello, che corrisponde a quello più chiaro e rintracciabile, è la storia di *S.*, protagonista dell'ultimo romanzo di Straka, *La nave di Teseo*. Il testo si presenta in modo consueto, tipograficamente 'normale'. Il secondo livello narrativo è dato dalla presenza del traduttore dell'autore, F. X. Caldeira, che interviene doppiamente nel testo di Straka: il romanzo presenta, infatti, una nota a cura del traduttore e una premessa in cui lo stesso Caldeira dichiara di aver intrapreso "un'attività editoriale in proprio" per permettere la pubblicazione dell'opera che, altrimenti, non avrebbe visto la luce 'editoriale'.

L'intervento di Caldeira, però, non si limita alla sua attività di traduttore-editore e nemmeno alla parentesi che premette il romanzo di Straka: il suo apporto è ben più radicato nel testo. Nel corso de *La nave di Teseo*, infatti, sono presenti delle note a piè di pagina inserite da Caldeira, in cui il traduttore commenta i diversi passaggi del testo, collega alcuni temi o frasi ricorrenti alle altre opere dell'autore e riporta ipotesi che smentiscono tutte le varie personalità a cui è stato associato V.M. Straka, la cui vera identità è a tutti sconosciuta, tra cui anche Caldeira. In più, sempre nella nota iniziale è contenuta la confessione da parte di Caldeira riguardante il rimaneggiamento operato sul testo originale composto da Straka: il traduttore è intervenuto soprattutto nell'ultimo capitolo e in particolar modo nel finale, in quanto «proprio l'ultima pagina, quella che conteneva la vera conclusione del capolavoro di Straka, non fu mai recuperata».<sup>182</sup> Il romanzo, dunque, potrebbe essere un testo apocrifo,

---

<sup>182</sup> DOUG DORST, JEFFREY JACOB ABRAMS, *S.*, trad. it. di Enrica Budetta, Roma, Rizzoli Lizard, 2021, (Boston 2013), p. xiii.

soprattutto perché non essendo recuperabile la prova di quali siano le parti originali e quelle integrate dal traduttore – la condizione per poter intrattenere una corrispondenza con Straka prevedeva che il destinatario bruciasse tutti i materiali dopo averli letti – impedisce di aver traccia di quanto il testo de *La nave di Teseo* sia stato ‘contraffatto’ dal suo traduttore ufficiale.

Tutti questi aspetti confondono il lettore e creano l’ambiente ideale per poter permettere lo sviluppo del terzo livello narrativo, maggiormente complesso e intricato, costituito dalle note a margine del testo: queste annotazioni sono apportate da due lettori che si scambiano continuamente il volume, prendendolo in prestito dalla biblioteca e restituendolo di volta in volta per permettere all’altro di trovarlo e continuare a lasciarvi i propri commenti. I due lettori sono Jennifer Heyward, una studentessa universitaria prossima alla laurea che lavora alla biblioteca universitaria, ed Eric Husch, un ex ricercatore universitario dalla Pollard State University, il quale sta compiendo degli studi sul romanzo e sulla questione identitaria di Straka, nonché sul suo traduttore. Eric si concentra soprattutto sulle note apposte da Caldeira, elemento non presente in nessuno degli altri testi di Straka e che agli occhi dello studioso è un chiaro segnale dell’inaffidabilità del traduttore: le note costituiscono il punto di partenza per la sua attività di ricerca e i commenti inseriti da entrambi i lettori, a loro volta, consentono l’articolazione del quarto e ultimo livello narrativo, costituito dai diversi documenti sparsi tra le pagine del libro. Tra gli allegati è possibile rintracciare telegrammi, articoli di giornale, cartoline, fotografie, lettere, fotocopie, una mappa dei sotterranei universitari disegnata su un tovagliolo della caffetteria universitaria e una bussola che ricrea un decodificatore per la risoluzione crittografica dell’enigma che si annida nel testo. Tutti questi *memorabilia* appartengono ai due protagonisti che iniziano una vera e propria indagine su V.M. Straka e F.X. Caldeira, l’uno



per riscattarsi dopo l'espulsione universitaria, l'altra per evadere dalla propria vita che comincia a starle stretta e non le permette di sentirsi realizzata.

Le note dei due lettori, però, sono strutturate a loro volta in molteplici livelli: i diversi colori e i differenti caratteri in cui sono 'scritte' si riferiscono alle diverse letture effettuate nel corso del tempo e alle diverse fasi che scandiscono il loro rapporto che si trasforma ben presto in una relazione amorosa. Le annotazioni in grigio chiaro – che richiamano i segni grafici lasciati da una matita – sono ad opera di Eric e risalgono a una lettura giovanile, critica, contestatrice dell'attività di Caldeira; la prima lettura realizzata da Eric e Jen insieme, invece, vede la presenza di due calligrafie diverse, un corsivo più sottile (Jen) e uno stampatello maiuscolo più marcato (Eric) e l'utilizzo di un *trattopen* nero da parte di lui e di una penna a sfera blu da parte di lei; sono presenti poi altre note, in arancione e verde, traccia di una seconda lettura ad opera dei due; ancora, a segnalare una terza lettura da parte dei due giovani, si trovano dei commenti in rosso e in viola; infine, per l'ultima e quarta lettura commentata, entrambi utilizzano un pennarello nero. Questi elementi visivi e grafici permettono al libro di assumere le sembianze di un manoscritto d'altri tempi, uno scritto su cui il tempo è intervenuto, inesorabile e ineluttabile, incidendo sulla materialità del testo. La temporalità intreccia, dunque, la narrazione e l'aspetto giallastro delle pagine, ovviamente fittizio, alimenta la sensazione di avere tra le mani un libro vissuto, datato, 'usato', un espediente che ricollega subito la mente del lettore a un vecchio album di fotografie, consumato, dimenticato su uno scaffale sotto uno strato di polvere.

S., dunque, si compone del romanzo di Straka, delle note di Caldeira, dei commenti di Jen ed Eric e degli elementi che i due lettori recuperano durante le rispettive letture e successivamente inseriscono nel testo, affinché l'altro possa usufruirne. Il tutto è contenuto, infatti, nel cofanetto nero che 'avvolge' i quattro livelli narrativi che costituiscono l'opera

nella sua interezza: il testo fittizio di Straka, rimaneggiato dall'altrettanto fittizio Calderia, dà il nome al libro materiale presente nella scatola, ma l'insieme del romanzo e delle note – del traduttore e dei due lettori – contenute sempre all'interno del volume, danno vita all'esperimento realizzato dai due autori americani. Questi piani letterari si intrecciano continuamente e caratterizzano l'opera di Dorst e Abrams secondo un nuovo paradigma letterario, descritto attraverso l'esperienza che il lettore ricostruisce nel momento in cui si trova davanti alle pagine e si appresta alla sua lettura. Si tratta di una lettura, però, che non richiama l'attività nella sua semplice definizione ma ne cambia i presupposti.

#### **IV.2 Il lettore tra i *memorabilia* di *S*.**

Tenere tra le mani una copia di *S*. è una bellissima sensazione: il libro, dal punto di vista estetico, è curato, ricco di dettagli, rifinito. Qualsiasi lettore, anche il più cinico, nel momento in cui sfoglia le pagine del testo crede – anche solo per un istante – di stringere tra le mani un testo unico, singolare, irripetibile. Le note a margine sono scritte a mano, i ritagli che si annidano tra le facciate aumentano l'impressione che tutto sia reale. Queste sensazioni, però, ben presto lasciano spazio alla realizzazione che il testo di Dorst e Abrams, seppur sia un richiamo al libro come opera d'arte, altro non è che un testo fittizio, frutto della fantasia e della collaborazione dei due autori che convogliano le proprie energie in quello che è stato da loro stessi definito come un “experimental novel”, ovvero un testo che costruisca un rapporto diverso con il suo pubblico, partendo dal primo momento in cui lettore e opera entrano in contatto l'uno con l'altra.

Come sottolineato in precedenza, la composizione narrativa e materiale di *S*. richiede un'attenzione e un'interazione più articolata da parte del lettore: mentre per i testi

tradizionali la lettura è di tipo lineare, in questo tipo di testo la decodifica letteraria assume la forma di un'attività investigativa, in cui il lettore, che in questo caso ricopre un ruolo più esteso e può essere definito a tutti gli effetti un fruitore, non si trova davanti a una vicenda con un'introduzione, uno svolgimento e una conclusione, ma a una storia da ricostruire. L'architettura testuale sviluppata su diversi livelli narrativi e la presenza degli innumerevoli documenti inseriti tra le pagine lo obbligano a ripercorrere più volte il testo, operando più letture e di diverso tipo, sfogliare le pagine, tornare indietro, scorrere in avanti, tralasciando momentaneamente il punto in cui si trova, amplificando la ricerca delle informazioni e usufruendo degli allegati per riorganizzare la propria esperienza. Si potrebbe così tracciare il Lettore Modello di *S.*: un *detective* con il compito di risolvere la questione identitaria di due scrittori e la ricostruzione della relazione amorosa tra i due studiosi che tentano – prima che il lettore intervenga con la sua lettura – di capire chi si nasconde dietro a V.M. Straka e F.X. Caldeira.

*S.*, infatti, richiede una lettura duplice: la prima riguarda il racconto diegetico di primo livello, ovvero *La nave di Teseo*, il cui protagonista è *S.*, un uomo colto da una forma di amnesia che non gli permette di ricordare chi sia o da dove provenga e che cerca di recuperare la propria identità; la seconda lettura ha per oggetto le annotazioni poste ai margini del romanzo, ovvero il terzo livello diegetico, prodotte da Eric e Jen, anch'essi realizzazioni fittizie, che nel testo passano dall'essere i personaggi 'marginali' a diventare i protagonisti principali nell'opera totalizzante che è *S.*, mettendo in secondo piano il romanzo di Straka. La seconda lettura, però, diviene ben presto una lettura 'multipla'. Scorrendo le annotazioni e trovandone di diversi colori, è possibile riconoscere che – come è stato anticipato nel paragrafo precedente – i due lettori hanno riportato tali commenti in momenti diversi. Questo implica per il lettore dover ritornare sul testo non solo due volte, ma altre

ancora per poter riuscire nella ricostruzione della storia tra i due e nella risoluzione dell'enigma che si cela dietro l'identità di Straka, ovvero ciò che costituisce l'indagine centrale dei protagonisti 'reali' al di fuori del romanzo del primo livello narrativo. È significativo sottolineare che Eric e Jen non si conoscono, ma si 'incontrano' nel libro, nel momento in cui Jen lo trova e, dopo averlo sfogliato e aver visto le prime annotazioni a matita, decide di lasciare un commento a sua volta: da qui ha inizio la conversazione scritta tra i due che assume le forme talvolta di una corrispondenza epistolare («Cara studentessa di lettere»)<sup>183</sup> e in altri momenti la forma di un battibecco amoroso («Caro arrogante»)<sup>184</sup>. Essi usano il libro per comunicare, trasformandolo in un mezzo per veicolare le proprie idee e imparare a conoscersi a vicenda.

Proseguendo nel testo, a volte il 'dialogo' tra i due somiglia a uno scambio di e-mail con tanto di allegati: i due, infatti, riportano quello che non riescono a trascrivere nei margini de *La nave di Teseo* su altri fogli, su *post-it*, rimandando l'altro – e, quindi, il lettore reale – a proseguire la lettura 'uscendo' dal libro fisico per addentrarsi nel documento accluso alla pagina in cui è stato collocato. Questo aspetto permette di far riflettere il lettore sulla materialità del romanzo che esiste non solo come oggetto fisico – che in questo caso moltiplica la sua fisicità e la allarga ad altre componenti – ma come oggetto che ha una propria mobilità e una propria forza generatrice. Il libro passa di mano in mano a diversi lettori (in questo caso Eric e Jen) che, commentandolo, lo arricchiscono e ne moltiplicano i piani narrativi e i diversi significati, così come il testo modifica la loro esperienza al di fuori di esso. In questo contesto, i significati che derivano da *S.* sono molteplici, così come lo sono i suoi livelli letterari: la nascita e lo svilupparsi del rapporto tra Eric e Jen attraverso il romanzo di Straka è quello che più stimola il lettore a rivalutare il rapporto che si crea tra

---

<sup>183</sup> D. DORST, J. J. ABRAMS, *S.*, cit., p. ii.

<sup>184</sup> *Ibidem.*

finzione e realtà e come i sentimenti e le emozioni ne siano direttamente influenzati. Si tratta di un rapporto di tipo affettivo: Ralph Clare sostiene in questo senso la “metaffective fiction”, ovvero «that fiction that self-consciously calls attention to the ways in which emotions and affect are represented in order to interrogate the relationship between them».<sup>185</sup>

Il rapporto che lega il lettore a *S.* è un tipo di esperienza che si distingue radicalmente da quella che tradizionalmente il lettore vive quando legge un semplice romanzo che non richiede uno sforzo elaborato e articolato tanto quanto questo tipo di testo: esso assume la forma di un’esperienza più intensa e potente, in cui il lettore non solo ha il compito di riempire i vuoti narrativi, ma deve colmarli diventando parte integrante, essenziale e imprescindibile del testo letterario che, ancora una volta, non potrebbe ottenere una completa realizzazione senza il suo aiuto e la sua collaborazione. I *memorabilia* che si trovano tra le pagine prendono la forma dei pezzi di un puzzle che il lettore deve mettere in ordine, sistemare e ricomporre nell’ottica di ottenere un quadro limpido della vicenda contenuta nel testo. La ricerca dei due personaggi intenzionati a risolvere la questione relativa all’identità di V.M. Straka e di F.X. Caldeira esce dai confini del testo e diventa l’indagine che anche – e soprattutto – il lettore si impegna a svolgere.

A tal proposito, l’attività in cui il lettore viene spronato da parte di *S.* ricalca il lavoro archeologico: come nota Sara Tanderup, l’archeologia è un tema ricorrente nel romanzo di Straka e, in più, una delle personalità a cui potrebbe appartenere l’identità di Straka è Amarante Durand, un’archeologa francese. I due lettori commentano, infatti, un passo de *La nave di Teseo* in cui Corbeau, una dei cinque compagni di *S.*, viene descritta come «una donna che non si perde niente, che legge situazioni, gesti, facce, contesti in un istante e

---

<sup>185</sup> RALPH CLARE, *Metaffective fiction: structuring feeling in post-postmodern American literature*, in «Textual Practice», Vol. 33, no. 2, 2019, p. 266.

altrettanto velocemente li collega in quadri d'insieme coerenti»:<sup>186</sup> Jen, sottolinea le righe del testo mettendole tra parentesi e scrivendo a fianco «Ancora una volta come la Durand – Questo è esattamente ciò che fa un archeologo, giusto? Solo che con siti + manufatti invece che con gli esseri umani».<sup>187</sup> Eric ribadisce «+ anche tutto quel materiale sul popolo delle montagne + le grotte si incastra»,<sup>188</sup> asserendo al fatto che Corbeau sia ancor più legata all'archeologia, considerando che il padre era uno dei massimi esperti riguardanti la popolazione e la cultura dei K—, un popolo ormai scomparso. Quello dell'archeologo, dunque, assomiglia al lavoro che il lettore svolge per potersi godere a pieno il testo, in quanto «the book may indeed be read as an archaeological artifact, containing different strata, traces of texts from different times to be revealed and interpreted into a coherent narrative».<sup>189</sup>

#### **IV.3 Il filo di Arianna in *S.*: il paradosso**

Il titolo del romanzo di Straka contenuto in *S.* richiama la mitologia greca: tra le diverse vicende che hanno per protagonista Teseo, la più famosa nella letteratura classica è probabilmente l'uccisione del Minotauro. Teseo riuscì nell'impresa grazie all'aiuto di Arianna che, innamoratasi dell'eroe, gli consegnò un filo di lana – il proverbiale filo di Arianna – che lo avrebbe aiutato a uscire dal labirinto nel quale si trovava il mostro, dopo averlo ucciso, senza smarrirsi. Il filo di Arianna, quindi, può diventare figurativamente il filo analitico attraverso cui analizzare *S.*: una possibile chiave di lettura del romanzo

---

<sup>186</sup> D. DORST, J. J. ABRAMS, *S.*, cit., p. 89.

<sup>187</sup> *Ibidem.*

<sup>188</sup> *Ibidem.*

<sup>189</sup> SARA TANDERUP, *A scrapbook of you + me. Intermediality and Bookish Nostalgia in J. J. Abrams and Doug Dorst's S.*, in «Orbis Litterarum», Vol. 72, no. 2, 2017, p. 153.

sperimentale di Dorst e Abrams è quella che lo considera dal punto di vista delle contraddizioni presenti nel testo.

La prima contraddizione viene sollevata da Sara Tanderup: *S.*, considerato come un romanzo sperimentale e appartenente al nuovo genere letterario della letteratura ergodica, si sviluppa come una risposta alla cultura mediatica contemporanea in cui i materiali tendono a perdere la propria fisicità, in favore alla circolazione di elementi digitali e informatici. In questa prospettiva, *S.* ricalca un sentimento di «nostalgia for the book, towards imagining the old-fashioned book as a privileged space for authenticity and intimacy».<sup>190</sup> Il ritorno alla fisicità del libro e al suo valore come un prezioso oggetto culturale si trova in netta contrapposizione con la sensazione sfuggevole ed effimera che deriva dai contenuti e dagli ‘oggetti’ digitali: essi vengono talvolta associati a un vuoto di identità e di umanità e il ritorno all’uso e al possesso del libro come oggetto reale e tangibile permette di sentirsi maggiormente ancorati alla realtà. La studiosa, però, mette in luce nel suo studio critico come, in realtà, *S.* sia “profondamente radicato” nella cultura mediatica sia a livello di contenuto che di contesto.<sup>191</sup> Innanzitutto, «although the marginal conversation between Eric and Jen is presented as an essentially bookish feature, evoking ideas of authenticity, intimacy and “embodied” writing, it may eventually be more closely related to the modes of communication and social interaction that characterize digital culture»:<sup>192</sup> infatti, il loro modo di comunicare, come già sottolineato, riprende talvolta la comunicazione digitale, ricordando una conversazione di posta elettronica in cui sono presenti, oltre al corpo della e-mail, anche gli allegati, costituiti dai diversi materiali inseriti dai due personaggi.

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 149.

<sup>191</sup> Ivi, p. 150.

<sup>192</sup> Ivi, p. 162.

Inoltre, dal punto di vista della sua produzione, le parti che sembrano scritte a mano non lo sono realmente, ma sono editate da un sistema informatico (in questo caso Microsoft Word), in quanto se fossero vere, apparrebbero diverse e uniche per ogni copia di *S.* che viene venduta, caratteristiche che, invece, non è realistica e realizzabile, essendo un testo la cui produzione è in serie. Le stesse pagine non sono realmente ingiallite e consumate, ma sono rese così da un effetto prodotto dalla tecnologia che si avvale della stampante e dei suoi possibili filtri. Perciò, creato attraverso l'uso della digitalizzazione e della tecnologia, l'opera di Dorst e Abrams vuole rievocare la particolarità e l'unicità legata all'opera-libro, ma che di fatto non viene effettivamente rispettata.

Altro elemento evidenziato da Tanderup concerne la presenza di blog online in cui diversi utenti riprendono *S.* e l'indagine effettuata da Eric e Jen attinente l'identità di Straka e Caldeira: in questi 'ambienti' presenti in rete, il lettore può maggiormente sviluppare la propria esperienza legata al libro, facendo della finzione narrativa un elemento che alimenta una quotidianità che si distacca, però, dall'azione di lettura e di ricostruzione della storia legata all'opera materiale e ne ottiene un nuovo tipo di esperienza. Tanderup sottolinea che «a story may continue to develop across different media even after the publication of the book that once contained it».<sup>193</sup> In quest'ottica si inserisce la teoria Sociale della Risposta del Lettore che sostiene la risposta del lettore di fronte al testo non è prettamente legata a quel singolo lettore, ma a una comunità di appartenenza, caratterizzata da regole attinenti al contesto in cui si trova. In questo senso, infatti, il lettore si trova nell'era della digitalizzazione e della condivisione in cui lo scambio di opinioni e idee è alla base dell'interazione quotidiana: leggere *S.* individualmente, godendo della sua materialità

---

<sup>193</sup> Ivi, p. 169.



ricercata, e analizzarlo in un contesto comunitario digitalizzato, dunque, costituisce un ulteriore elemento in cui permea l'effetto contraddittorio.

Un altro paradosso rintracciabile nel testo riguarda il problema filosofico sollevato da Plutarco, concernente proprio la nave di Teseo: si narra si fosse conservata per anni, nonostante le parti più danneggiate vennero sostituite nel corso del tempo. Pur mantenendo intatta la sua forma originaria, giunti nel momento in cui tutte le parti sono state cambiate, si solleva la questione legata alla persistenza dell'identità originaria allorché le componenti non siano più quelle di partenza, ma, appunto, sostituite. Quindi, la forma persiste, ma la sostanza cambia. In *S.*, la stessa situazione viene presentata quando S. ritrova la nave che credeva distrutta, completamente rinnovata: a primo impatto crede sia un'imbarcazione diversa, ma poco dopo realizza essere la 'stessa' nave su cui era salito tempo prima. Ancora, sfogliando le pagine di un libro, trova un disegno a carboncino della nave in questione:

o, meglio, di una precedente versione di essa, quando era un insieme armonioso, la realizzazione di un carpentiere navale di uno sciabecco che avrebbe volato sugli oceani e lasciato i marinai degli altri vascelli senza parole per l'invidia. A ogni pagina che gira, S. trova un altro disegno della nave, insieme a note al margine che catalogano i cambiamenti a cui è stata sottoposta.

Scorre il libro velocemente, dieci o venti pagine alla volta. La nave continua a cambiare pelle e ad assumerne di nuove, reinterpretate e rifatte. [...]

Sfoggia a ritroso le oltre mille pagine fino alla prima, con le mani che gli tremano per la brama o la spossatezza. Sbatte le palpebre varie volte. Sono la stessa nave? L'intuito gli dice di sì, anche se forse è influenzato dal fatto che le pagine sono tenute insieme dalla stessa copertina.<sup>194</sup>

In *S.*, questo paradosso è presente e collegato all'aspetto materiale del libro: Mikko Keskinen sottolinea come «in view of its abundant marginalia and paraphernalia, the novel

---

<sup>194</sup> D. DORST, J. J. ABRAMS, *S.*, cit., pp. 290-291-292.

could be interpreted as asking: how much can be added to a work before it comes fundamentally different or other?». <sup>195</sup> L'abbondanza e la presenza dei diversi documenti inseriti nel libro, perciò, può essere interpretata come un elemento che da un lato cambia il testo e lo rende un altro da quello di partenza, dall'altro lo arricchisce e lo caratterizza nel suo essere un racconto all'interno del racconto in cui le parti aggiuntive altro non fanno che moltiplicarne i mondi e i livelli.

La complessità dell'opera, dunque, diviene un elemento in cui le contraddizioni e i paradossi si annidano in modo significativo: nonostante l'incoerenza evidenziata dai due studiosi, *S.* risulta essere comunque un testo che tenta di rileggere la realtà e le possibilità che derivano da essa.

---

<sup>195</sup> MIKKO KESKINEN, *Narrating Selves amid Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in S.* by J. J. Abrams and Doug Dorst, in «Partial Ansews: Journal of Literature and the History of Ideas», Vol. 17, no. 1, 2019, pp. 15-16.

## CONCLUSIONI

La riflessione sul rapporto tra le strategie narrative e le dinamiche di lettura nella letteratura contemporanea mette in luce come, attraverso i meccanismi impiegati nella narrazione da parte dell'autore, il lettore diventi parte integrante della piena realizzazione del fatto letterario. Nonostante la strategia narrativa presa in esame fosse il comune denominatore dei tre testi analizzati è stato evidenziato come in ognuno di essi la sua concretizzazione sia stata attuata in modalità diverse.

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'architettura testuale messa in opera da Calvino si costruisce attraverso l'espedito letterario dell'*incipit* che, in un complicato gioco di incastri, costituisce l'elemento chiave che moltiplica i livelli letterari, i quali sono essenzialmente due. Il primo è dato dal romanzo cornice che ha per oggetto l'avventura del Lettore e il secondo è caratterizzato dai frammenti dei micro-romanzi che si susseguono nel corso dei diversi capitoli, intensificando la narrazione che non trova mai la propria conclusione. La costruzione narrativa de *L'avversario* si realizza, invece, in un complicato rapporto tra la realtà e la finzione. Carrère sceglie di servirsi della *non-fiction* come tentativo di analisi di un episodio drammatico, doloroso e irrazionale: per poter affrontare la vicenda di Jean Claude Romand, lo scrittore francese ha dovuto riscrivere la storia utilizzando il proprio punto di vista, raccontando l'eco che l'accaduto ha prodotto nella sua esistenza. I piani narrativi sono costituiti dalla descrizione degli eventi da parte di Carrère e dal racconto

di Romand della tragedia della quale è il protagonista. In questo caso, dunque, la realtà diventa la *fiction* con cui l'autore compone il proprio testo. Doug Dorst e Jeffrey Jacob Adams adottano un'altra strategia narrativa attraverso cui strutturare *S.*: concepito come un testo fruibile e confezionato come un'opera singolare, quello che i due autori considerano come un "esperimento letterario" è articolato come uno *scrapbook*, un album di ritagli in cui i protagonisti della vicenda più significativa inseriscono due diversi tipi di 'accessori'. Da un lato le proprie impressioni e le proprie emozioni concernenti la questione identitaria dell'autore e del traduttore de *La nave di Teseo*, dall'altro veri e propri allegati fisici (fotografie, lettere, documenti di diverso genere) che costituiscono gli elementi attraverso cui creare la propria indagine – personale e accademica. I piani letterari in questo caso sono quattro e il loro intersecarsi è alla base della realizzazione di *S.* che non assume la forma di un testo leggibile in modo tradizionale, ma richiede un diverso tipo di lettura.

Una strategia narrativa, tre distinte realizzazioni che richiedono tre diversi lettori. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* necessita di un lettore con il quale giocare sull'ambiguità prodotta dall'autore con il protagonista della vicenda narrativa, il Lettore, e il continuo rimando a temi ed elementi che caratterizzano l'opera calviniana. Tra questi il doppio e la frammentazione dell'identità, l'anticipazione come filo conduttore di tutto il romanzo, la possibilità di indossare diverse 'vesti' di lettore: il Lettore occasionale ed eclettico, la Lettrice che legge solamente per il gusto di farlo, la Lettrice che scompone e scinde il testo per trovare quello di cui ha bisogno, il Lettore la cui lettura perde la spontaneità e diviene forzata, il Lettore che manomette e falsa il testo a suo vantaggio, il Non-Lettore che sceglie la non-lettura. Il lettore reale, perciò, segue il testo e vi partecipa cogliendo i frammenti che Calvino inserisce a diverse altezze del romanzo e i continui rimandi alla struttura narrativa che gli permettono di comprendere maggiormente il patto narrativo e il progetto letterario

dell'autore. È il tipo di lettore che riempie i vuoti con la propria presenza e li colma con la propria abilità di interpretare quello che l'autore nasconde tra le righe.

*L'avversario*, invece, è un testo che richiama un lettore con il quale il patto narrativo è mutato sempre in favore di un rapporto di complicità tra l'autore e chi si trova dall'altra parte del testo, ma che assume una sfumatura diversa. Il ruolo di lettore in questo caso è legato alla consapevolezza di avere di fronte a sé una storia che narra la verità. Il lettore, dunque, non può più evadere dalla realtà e rifugiarsi nel testo quale non-luogo in cui il paradigma logico-razionale può essere scardinato, ma si trova immerso in una vicenda realmente accaduta, trascritta e riportata in modo oggettivo – per quanto possibile – che, inevitabilmente, lo influenza e lo costringe a porsi delle domande sulla motivazione per cui un essere umano possa compiere determinate atrocità. Inoltre, l'opera dello scrittore francese mette il lettore nella condizione di riflettere sul rapporto tra verità e menzogna che costituisce una correlazione tra Romand e Carrère: il primo costruisce la propria vita su una finzione; il secondo utilizza la finzione come strategia narrativa con la quale comporre i propri testi. Un ulteriore aspetto che vincola il lettore riguarda la sua partecipazione a *L'avversario*: essa è mediata dalla trasposizione degli eventi da parte di Carrère. Il testo non presenta i canonici vuoti narrativi e gli spazi di indeterminatezza lasciati dall'autore in cui il lettore può inserirsi e completarlo: *L'avversario* è, infatti, caratterizzato dalla scelta dello scrittore francese di trattare la realtà come se essa avesse superato la finzione ed è tramite questo aspetto che il lettore trova una chiave di lettura di se stesso.

Il lettore di *S.* è un lettore ancor più fisicamente essenziale per la piena realizzazione del testo: i diversi documenti apportati tra le pagine necessitano dell'attività investigativa e di ricostruzione da parte del lettore per trovare la propria soddisfazione. Il patto narrativo, dunque, rimane lo stesso per quanto riguarda la vicenda trattata nel romanzo – una finzione

narrativa caratterizzata da elementi che tentano di amplificarne l'effetto di realtà – ma cambia il ruolo concernente il lettore: la linearità della lettura viene sostituita dall'impegno che gli viene richiesto nel momento in cui si dedica al testo e non lo legge solamente, ma vi partecipa cercando la soluzione del rompicapo identitario e relazionale.

Di fronte alla stessa strategia narrativa realizzata diversamente, dunque, il lettore può divenire eterogeneo ed elaborare una diversa dinamica di lettura a seconda del ruolo che è chiamato a ricoprire nel momento in cui diventa una parte preponderante della realizzazione del fatto letterario.



## **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA GENERALE

**AVANZI ROSSANA**, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mimesis, 2012.

**BARTHES ROLAND**, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.

**BORSELLINO NINO**, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1991.

**CALVINO ITALO**, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.

**ID.**, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

**ID.**, *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

**CINQUEGRANI ALESSANDRO**, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesis, 2015.

**ID.**, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, «Chi ride ultimo. Parodia satire umorismi», Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, Between, Vol. 12, 2016.

**CLARE RALPH**, *Metaffective fiction: structuring feeling in post-postmodern American literature*, in «Textual Practice», Vol. 33, no. 2, 2019, p. 266.

**GRAZIOLI LUIGI**, *Emmanuel Carrère*, Doppiozero, edizione digitale, 2013.

**KESKINEN MIKKO**, *Narrating Selves amid Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in S. by J. J. Abrams and Doug Dorst*, in «Partial Ansews: Journal of Literature and the History of Ideas», Vol. 17, no. 1, 2019.

**LORANDINI FRANCESCA**, «Dire quelque chose de ma vérité». *Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo*, in «SigMa», Vol. 2, 2018.

**MAZZARELLA ARTURO**, *Il male necessario. Etica ed estetica della scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, edizione digitale, 2014, p. 67.

**POLI MAGDA**, *Una doppia vita che copre il nulla*, in «Corriere della sera», 22 aprile 2018.

**REIG CRISTOPHE, ROMESTAING ALAIN, SCHAFFNER ALAIN**, *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversarie*, a cura di Giovanni Tallarico, in «Studi Francesi», Vol. 184 (LX II | I), 2018.

**ID.**, *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversarie*, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

**SEGRE CESARE**, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

**TANDERUP SARA**, *A scrapbook of you + me. Intermediality and Bookish Nostalgia in J. J. Abrams and Doug Dorst's S.*, in «Orbis Litterarum», Vol. 72, no. 2, 2017.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SUL RAPPORTO TESTO-LETTORE

**BERENSMEYER INGO**, *Literary Theory: An Introduction to Approaches, Methods and Terms*, Klett Lerntraining, 2015.

**BLEICH DAVID**, *Readings and Feelings. An Introduction to Subjective Criticism*, Urbana, National Council of Teachers of English, 1975.

**BRUGNOLO STEFANO, COLUSSI DAVIDE, ZATTI SERGIO, ZINATO EMANUELE**, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.

**CARIA PAOLA**, *Il piacere della lettura transazionale. I parte – Presupposti teorici*, in «Bollettino Itals», n. 61, 2015.

**ECO UMBERTO**, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

**ID.**, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

**ID.**, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

**FISH STANLEY**, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, traduzione di Mario Barenghi, Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo e Stefano Manferlotti. Tratto da *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Torino, Einaudi, 1987.

**ID.**, *Literature in the Reader: Affective Stylistics*, «NEW LITERARY HISTORY», vol. 2, no. 1, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1970.

**GADAMER HANS GEORG**, *Verità e metodo*, traduzione italiana di Giovanni Vattimo, Milano, Mondadori, 1983.

**GENETTE GÉRARD**, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione italiana di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.

**ID.**, *Nuovo discorso del racconto*, a cura di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1987.

**GERRATANA ANNA**, *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, in «BAIG», gennaio 2011.

**HOLLAND NORMAN**, *Unity Identity Text Self*, «PMLA», vol. 90, no. 5, New York, Modern Language Association, 1975.

**ISER WOLFGANG**, *L'atto della lettura. Una teoria alla risposta estetica*, traduzione italiana di Rodolfo Granafei, Bologna, il Mulino, 1987.

**JAUSS HANS ROBERT**, *Perché la storia della letteratura?*, traduzione italiana di Bruno Argenton, Napoli, Guida, 1969.

**ID.**, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, a cura di Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1987.

**MUZZIOLI FRANCESCO**, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2019<sup>3</sup>.

**PROPP VLADIMIR**, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000.

**PURVES ALAN C., BEACH RICHARD**, *Literature and the Reader: Research in Response to Literature, Reading Interest, and the Teaching of Literature*, Champaign, University of Illinois, 1969.

**ROSENBLATT LOUISE**, *The Reader, The Text, The Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978.

**TODOROV TZVETAN**, *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», n. 8, 1966.

**TYSON LOIS**, *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2006<sup>2</sup>.

**TOMPKINS JANE P.**, *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1980.

## OPERE PRESE IN ESAME

ABRAMS J.J., DORST DOUG, *S.*, traduzione italiana di Enrica Budetta, Roma, Rizzoli Lizard, 2021.

CALVINO ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, versione digitale, 2016.

CARRÈRE EMMANUEL, *L'avversario*, traduzione di Eliana Vicari Fabris, Milano, Adelphi eBook, 2013.