

MARZIA BELTRAMI

Se una notte d'inverno un viaggiatore: *il corpo virtuale del lettore
e l'esperienza di lettura come materia narrativa*

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARZIA BELTRAMI

Se una notte d'inverno un viaggiatore: *il corpo virtuale del lettore*
e l'esperienza di lettura come materia narrativa

Il contributo discute come nel romanzo del 1979 Calvino riesca a combinare un testo fortemente metanarrativo con un profondo coinvolgimento del lettore, soprattutto grazie alla rappresentazione della (e stimolazione alla) lettura come esperienza tanto intellettuale quanto corporea. Strategie quali l'uso della narrazione in seconda persona e l'elevazione del narratario a personaggio contribuiscono all'attualizzazione finzionale (fictionalisation) del «corpo virtuale del lettore» (Caracciolo 2014), ossia alla proiezione della nostra esperienza corporea in un testo che la trasforma in parte integrante della narrazione.

Se pensiamo all'espressione 'lettore di carta', il complemento può essere inteso a specificare due possibili aspetti: primo, il carattere artificiale di questo lettore, un lettore che è fatto di parole e che, in una prospettiva narratologica, è fondamentalmente un meccanismo narrativo mirato a svolgere un determinato ruolo. Secondo, il lettore di carta contrapposto al lettore reale, ossia al lettore fatto di carne. E tuttavia il riferimento al corpo nella seconda parte del titolo della sessione ("Il lettore di carta. Luoghi e corpi dei lettori nelle rappresentazioni della lettura"), viene a controbilanciare in parte questi due caratteri – artificialità e natura disincarnata (*disembodied* in inglese) – del lettore di carta.

Ma qual è allora la connessione tra lettori di carta e corpi? O meglio, come si può parlare di corpo in relazione ad un lettore di carta? Il mio contributo si ripropone di rispondere a questa domanda a partire da alcuni spunti offerti dal romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.¹ In particolare, guarderò a come Calvino riesce a coinvolgere il lettore malgrado il carattere fortemente metanarrativo del romanzo, cosa che tradizionalmente rompe la *suspension of disbelief* e quindi crea un effetto straniante nel lettore, allontanandolo dal mondo narrativo anziché favorirne l'immersione. L'ipotesi al centro del mio intervento è che Calvino ottenga questo risultato perché, se da una parte espone e porta in primo piano il carattere artificiale del lettore di carta (coinvolgendo quindi il lettore in un intrigante gioco intellettuale), dall'altra obbliga il lettore reale a proiettare su di esso, e dunque ad investire il lettore di carta, della propria esperienza corporea.

L'obiettivo di questo contributo è dunque sostenere che, per quanto la lettura sia un'attività mentale, non per questo essa è svincolata dalla natura corporea del nostro pensiero e della nostra esperienza, che anzi informano profondamente la fruizione narrativa. In *Se una notte* Calvino crea deliberatamente una situazione di ambiguità deittica in relazione al narratario e usa a proprio vantaggio il conseguente smottamento per attirare il lettore nell'esperienza di lettura. L'analisi qui presentata si ripropone di illustrare come l'uso del termine 'attirare' non sia metaforico ma rifletta concretamente lo sfruttamento di specifiche dinamiche cognitive da parte di Calvino.

1. *Il corpo virtuale del lettore*

Particolarmente utile per la formulazione della mia ipotesi di lavoro è il concetto di «corpo virtuale del lettore» (*reader's virtual body*) elaborato dal narratologo Marco Caracciolo.² Caracciolo applica allo studio della narrazione una visione enattivista del pensiero incentrata sull'assunto che la percezione non sia qualcosa che succede all'individuo, ma qualcosa che l'individuo compie.³ Dal momento che

¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979. D'ora in poi, *Se una notte* nel testo.

² M. CARACCILO, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter, 2014.

³ Iniziatori della concezione enattivista della mente e della cognizione sono F. VARELA, E. THOMPSON, E. ROSCH, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993. Per la formulazione filosofica della teoria enattivista su cui Caracciolo fonda la propria ipotesi teorico-letteraria si veda A. NOË, *Action in Perception*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2004.

percepire il mondo è un'attività, il modo in cui essa viene concettualizzata non può prescindere dal fatto che essa si radichi e dipenda intrinsecamente dall'esperienza attiva che l'individuo fa della realtà. Trasferita sul piano della teoria della ricezione narrativa, la prospettiva enattivista si propone di esaminare il ruolo di primo piano giocato dall'esperienza corporea del lettore nella pratica narrativa.

L'uso di concetti spaziali quali 'attirare' o 'immersione' per esprimere il coinvolgimento nella finzione narrativa non è di per sé cosa nuova: Richard Gerrig descrive l'esperienza di lettura come un essere trasportati nel mondo narrativo, mentre Marie-Laure Ryan parla di «ricentramento finzionale» (*fictional re-centering*) per spiegare come il riposizionamento prospettico del lettore al centro del mondo narrativo ne permette la riarticolazione ontologica, ossia la revisione di ciò che è da considerarsi reale, possibile o impossibile nella nuova ottica finzionale.⁴ In queste descrizioni, tuttavia, il carattere metaforico rimane prevalente. Contestando in parte l'ipotesi di Ryan, Caracciolo suggerisce che a riposizionarsi all'interno del mondo narrativo non sia la coscienza del lettore bensì il suo corpo virtuale. Chiamare in causa il corpo anziché la coscienza significa per Caracciolo porre l'accento sulla natura corporea (*embodied*) ed esperienziale del pensiero e dell'immaginazione. In altre parole, durante la lettura il testo non solo chiede al lettore di assumere uno specifico punto di vista all'interno di un contesto immaginario, ma si appella in maniera più o meno esplicita (e più o meno rilevante ai fini della comprensione a seconda del progetto autoriale) alla memoria dell'esperienza fisica del lettore – a gesti, movimenti e sensazioni esperite nella realtà – per riprodurre gli effetti nel mondo finzionale e ricreare così un'esperienza il più possibile coinvolgente.⁵

In linea con una visione enattivista del sistema cognitivo, infatti, la teoria di Caracciolo si fonda sull'assunto che le rappresentazioni mentali prodotte dall'immaginazione sono *embodied* in senso concreto e non solo metaforico: la simulazione mentale differisce dall'azione ma ne sfrutta in parte i medesimi circuiti neurali, e uno dei motivi della sua efficacia sta proprio nel radicamento dell'immaginazione nella memoria biologica di reali interazioni sensorimotorie del soggetto con l'ambiente.⁶ In senso più ampio, l'approccio enattivista alla letteratura suggerisce che la ragione ultima per cui siamo attratti e per cui diamo – e troviamo – senso alla pratica narrativa è che attribuiamo a dei costrutti immaginari (ossia ai personaggi, a delle entità di carta) esperienze che siamo in realtà noi a riprodurre. In quest'ottica, il testo è da intendersi come un sistema di stimoli atti ad indurre nel lettore la simulazione mentale di una certa esperienza che, lungi dall'essere disincarnata pratica intellettuale, è caratterizzata da una cruciale dimensione sensoriale, propriocettiva ed emotiva. Il corpo virtuale del lettore è dunque la proiezione elaborata dal lettore della propria esperienza corporea all'interno della simulazione attivata durante la lettura.

Testi diversi possono naturalmente incentivare in varia misura l'attivazione e la visibilità di tale proiezione. Caracciolo propone una scala di finzionalizzazione (*fictionalisation*), ossia di attualizzazione finzionale del corpo virtuale del lettore, che esprime la misura in cui un testo prepara uno spazio in cui il lettore possa proiettare la propria esperienza prospettica e motoria.⁷ Se un testo offre un'esperienza narrativa tale da scoraggiare questo tipo di coinvolgimento, allora si parlerà di grado

⁴ R. GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, Londra, Yale University Press, 1993; M.-L. RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

⁵ CARACCILO, *Experientiality...*, 160.

⁶ S. KOSSLYN, G. GANIS, W. THOMPSON, "Neural Foundations of Imagery", «Nature Reviews Neuroscience», II (2001), 9, 635-42. Sul meccanismo psicologico della simulazione mentale, ossia la capacità di rielaborare esperienze pregresse per immaginare corsi d'azione e scenari nuovi, si veda R. ZWAAN, "The Immersed Experiencer: Toward an Embodied Theory of Language Comprehension", in B. ROSS (a cura di), *The Psychology of Learning and Motivation*, San Diego, Elsevier Academic Press, 2004, 35-63.

⁷ CARACCILO, *Experientiality...*, 173-180.

zero di finzializzazione del corpo virtuale del lettore. Quando invece il lettore è incoraggiato ad allineare la propria prospettiva a quella di un personaggio si parla di ‘focalizzazione ristretta’ (*strict focalisation*), che equivale ad un grado di finzializzazione maggiore: poter accedere all’esperienza corporea o prospettica di un personaggio appartenente al mondo narrativo significa infatti offrire al lettore un punto di ingresso sì limitato (perché confinato ad uno specifico personaggio) ma ciononostante privilegiato, per partecipare in maniera mediata alle vicende del mondo narrativo. Il massimo grado di finzializzazione del corpo virtuale del lettore si dà nel caso in cui il narratore crea quello che si chiama un *deputy focalizer* (concetto che potremmo tradurre come ‘vice-focalizzazione’), ossia quando vengono creati un corpo e un punto di vista ipotetici per esplorare il mondo narrativo: a differenza di quando il lettore è incoraggiato ad allineare la propria prospettiva a quella di un personaggio, benché il *deputy focalizer* non partecipi direttamente all’azione del mondo narrativo il grado di finzializzazione del corpo virtuale del lettore è maggiore perché il *deputy focalizer* condivide con il lettore la posizione esterna alle vicende della narrazione – e in questo senso esso costituisce una vera e propria attualizzazione del corpo virtuale del lettore all’interno del mondo narrativo. Il *deputy focalizer* è un’entità creata dal testo e al contempo quella che più assomiglia alla posizione ineludibilmente esterna del lettore reale.

2. ‘Tu’ narrativo, tra apostrofe e riferimento finzionale

Mettiamo per un momento da parte la scala di Caracciolo e passiamo al caso di studio dato dal testo di Calvino, che si è detto essere un esempio anomalo ma estremamente efficace di coinvolgimento del lettore malgrado la sovraesposizione della natura artificiale della narrazione. Il suggerimento avanzato in questo contributo è, anzi, che proprio le strategie che svelano l’artificialità dell’atto narrativo siano le stesse che ancorano il lettore al testo, creando per lui o lei uno spazio apposito nel quale collocare la propria prospettiva. La prima di queste strategie atte a coinvolgere il lettore – nonché spia ineludibile della natura metanarrativa del romanzo – è l’uso sistematico della seconda persona. Se l’uso del tu non è certo un inedito nella storia della letteratura, ciò che è altamente sperimentale in Calvino è il fatto che il narratore non si limiti qui ad isolati appelli al narratorio – ossia il destinatario di questo tu – ma che stabilisca con esso un’interazione sistematica, portata avanti per tutto il romanzo.⁸

Ma chi è il ‘tu’ a cui si rivolge il narratore nel romanzo di Calvino? Nel suo studio dei modi in cui la narrazione interagisce con la realtà (*contextual anchoring*), David Herman osserva che la conseguenza fondamentale dell’uso del tu in narrativa è la produzione di un’esitazione ontologica tra ciò che è attuale (ossia che appartiene alla realtà esterna alla narrazione) e ciò che è virtuale (ossia appartenente al mondo narrativo).⁹ Guardando a *Se una notte*, la mia ipotesi è che nel romanzo calviniano si

⁸ Esempi canonici di uso della seconda persona nella letteratura europea spaziano da *The History of Tom Jones* di Henry Fielding (1749), a *La modification* (1956) di Michel Butor e, nella tradizione nostrana, *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo (1923). Per una trattazione teorica del concetto di narratorio, si vedano G. GENETTE, *Discourse: An Essay in Method* [1972], Ithaca, Cornell University Press, 1980; G. PRINCE, *Narrative Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, New York, Mouton, 1982, 57 e *The Narratee Revisited*, «Style», 22 (1985), 1, 1-8; B. RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006. Ulteriori approfondimenti sull’uso della seconda persona in Calvino sono disponibili in G. BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995, 160 e seguenti; e M. LAVAGETTO, *Per l’identità di uno scrittore di apocrifi*, «Paragone», 31 (1980), 71-81.

⁹ D. HERMAN, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002, 337-71. In particolare, Herman si rifà agli studi sulla deissi condotti da U. MARGOLIN, *Narrative and Indexicality: A Tentative Framework*, «Journal of Literary Semantics», 13 (1984), 181-204 e D. ZUBIN, L. HEWITT, *The Deictic Center: A Theory of Deixis in Narrative*, in J. DUCHAN, G. BRUDER, L. HEWITT (a cura di), *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1995.

distinguano tre fasi cui corrispondono tre diversi destinatari, e dunque tre diversi usi, del tu narrativo.¹⁰ La prima fase include il Capitolo 1 e il primo incipit “Se una notte d’inverno un viaggiatore”, ossia la parte di narrazione che precede l’arrivo del Lettore personaggio, la cui comparsa rappresenta un decisivo spartiacque. La seconda fase corrisponde alla quasi totalità del romanzo, dal Capitolo 2 al Capitolo 12, mentre la terza breve fase è rappresentata dall’ultima parte Capitolo 12.

Quella che mette in atto Calvino è un’operazione molto interessante che ha come principale scopo proprio il progressivo coinvolgimento del lettore. Nel primo capitolo e (almeno apparentemente) nel primo incipit, la seconda persona si configura come un’apostrofe al lettore reale. Il narratore si appella qui ad un lettore generico, e infatti ne diversifica il profilo così da includere un numero maggiore possibile di potenziali lettori reali. Pare dunque che sia il narratore – entità testuale – a protendersi verso la realtà extratestuale, cercando di afferrarne le possibili concretizzazioni. Per contro, il lettore reale ha l’impressione di essere lui o lei a scegliere tra quelli proposti il contesto di lettura che più assomiglia al proprio. Abbiamo qui quello che Herman definisce un appello verticale, così detto perché enunciato dal narratore interno al mondo narrativo al lettore appartenente all’ambito extradiegetico.

Benché lo abbia incluso nella prima fase, il primo incipit costituisce in effetti una fase di transizione particolarmente ambigua.¹¹ Con l’entrata in scena del Lettore nel Capitolo 2, la funzione del ‘tu’ cambia da apostrofe a riferimento finzionale (quello che Herman chiama ‘fictionalised address’) e orizzontale, poiché indica un’entità appartenente al mondo narrativo.¹² Il narratorio non è più il lettore reale ma il Lettore intradiegetico, un passaggio marcato dal cambio grafico da lettore (minuscolo e dunque generale) a Lettore (maiuscolo e quindi individualizzato). La gamma di potenziali configurazioni del destinatario si restringe rapidamente ad una specifica che è quella del Lettore personaggio, che durante il romanzo acquisisce progressivamente sembianze caratteriali ed esperienziali sempre più uniche. Con la comparsa del Lettore, il lettore reale si rende conto che il narratore non cercava di comunicare con lui/lei bensì con un personaggio fittizio interno alla storia; il lettore reale si trova dunque a realizzare che non è stato lui/lei ad attrarre verso di sé il mondo diegetico, ma che è in realtà è stato il lettore reale ad essere trascinato dentro e inglobato nel mondo narrativo stesso. Tuttavia è troppo tardi per rescindere questa connessione che si è creata tra lettore reale e narratorio. E Calvino, da parte sua, starà bene attento a non lasciarla indebolire, come vedremo nella prossima sezione.

La terza fase si articola, brevissimamente, proprio alla fine del romanzo: quando ormai il lettore reale si è abituato al carattere sperimentale del testo calviniano, ecco che la situazione narrativa è ribaltata da un ultimo guizzo profondamente ambiguo. La Lettrice, a letto la sera con il Lettore ora suo marito gli dice: «Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere? – E tu: – Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino».¹³ L’ultima frase attribuita al Lettore personaggio è inaspettata perché contraddice uno dei primi patti stretti a inizio romanzo: il fatto che il “Se una notte d’inverno un viaggiatore” letto dal Lettore e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* letto dal lettore reale non sono lo stesso romanzo. La frase di chiusura non solo nega questo aggiustamento

¹⁰ Per ulteriori discussioni critiche sull’identità del narratorio in *Se una notte* si vedano tra gli altri P. WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londra, Methuen, 1984 e I. RANKIN, *The Role of the Reader in Italo Calvino’s If on a winter’s night a traveller*, «The Review of Contemporary Fiction», VI (1984), 2, 124-129.

¹¹ Nella monografia in lavorazione (la cui uscita è programmata nel 2020 per i tipi di Legenda) mi soffermo più in dettaglio sull’analisi del narratorio e propongo l’ipotesi che, in effetti, il passaggio da lettore a Lettore è da identificarsi retrospettivamente già nel Capitolo 1, con il paragrafo che apre con l’esortativo «Dunque» (5). Si tratta tuttavia di una conclusione che, eventualmente, può essere formulata solo a posteriori: nel parlare dell’esperienza di lettura e di come il testo è progettato per guidare il lettore durante la narrazione, il cambiamento del narratorio diventa innegabile solo nel Capitolo 2 con la comparsa del Lettore.

¹² HERMAN, *Story Logic...*, 341.

¹³ CALVINO, *Se una notte...*, 263.

iniziale, ma soprattutto ripristina una relazione di identità tra lettore e Lettore, che ora sono percepiti però come profondamente incompatibili. Si crea dunque una situazione di incertezza ontologica che caratterizza la condizione definita da Herman come ‘doppia deissi’, ossia in cui il tu indica contemporaneamente (o in maniera indeterminata) un soggetto intradiegetico e extradiegetico – con risultati, appunto, profondamente destabilizzanti.¹⁴ L’effetto ottenuto suscita una confusione ancora maggiore dal momento che, per quanto ormai completamente differenziato rispetto alla figura del Lettore, qualunque lettore legga l’ultimo paragrafo sentirà inevitabilmente una forte identificazione con un ‘tu’ che viene descritto nell’atto di leggere le righe finali del romanzo.

Questo ribaltamento finale, tuttavia, è talmente sovversivo che il testo non può fare altro che chiudersi. Malgrado la rinomata sperimentality, il narratorio di *Se una notte* in realtà è ambiguo ed effettivamente indeterminato solo all’inizio e alla fine; nel corpo del romanzo, il narratorio è il Lettore personaggio e l’uso della seconda persona non determina, in effetti, un’ambiguità irrisolta tra realtà e mondo narrativo.

3. L’esperienza di lettura come materia narrativa

Affermare che, salvo l’incertezza iniziale e il guizzo di indeterminatezza in chiusura, l’uso del tu narrativo è fondamentalmente non ambiguo nella maggior parte del romanzo non equivale ad asserire che l’ambiguità sia annullata in toto. L’analisi offerta nella sezione precedente si limita a considerare la convergenza o divergenza di forme grammaticali e funzioni deittiche rispetto all’uso della seconda persona singolare, concludendo che questi specifici aspetti testuali determinano solo una certa misura di incertezza.

Non possiamo tuttavia ignorare che questa entità intradiegetica è chiamata «Lettore», e che questa scelta, denotando la funzione e il ruolo di chiunque si accinga a ricevere il testo, incoraggia indubbiamente una certa sovrapposizione tra profilo reale e finzionale del L/lettore. Il concetto introdotto in precedenza di corpo virtuale del lettore serve precisamente ad illuminare le strategie narrative in gioco in questa ulteriore mossa calviniana. In quanto segue, vorrei proporre l’ipotesi che, anche quando il pronome di seconda persona si riferisce grammaticalmente e funzionalmente al Lettore personaggio, l’attivazione delle capacità percettive e corporee del corpo virtuale ad esso connesso favoriscono l’estensione del portato deittico di questo ‘tu’ oltre quanto tecnicamente sembri ad esso competere. È stato detto che il passaggio da lettore a Lettore costituisce uno scarto nel narratorio da lettore generico e non-specificato a personaggio caratterizzato a tutti gli effetti. Tale scarto, vorrei suggerire, è accompagnato anche da un riconfigurarsi delle alleanze del corpo virtuale del lettore.

Riprendiamo dunque la scala di finzionalizzazione elaborata da Caracciolo e proviamo ad applicarla alla suddivisione del romanzo proposta in base all’identità del narratorio. Nella prima fase, ossia nel Capitolo 1 e primo incipit quando il narratorio è presumibilmente il lettore reale, il lettore è invitato a proiettare il proprio corpo virtuale su quello che potremmo descrivere come un *deputy focalizer* dai tratti ancora fluidi, come in divenire. L’entità qui delineata è dotata di un corpo e un punto di vista mutevoli, il cui carattere ipotetico ne mina lo statuto ontologico, concedendogli l’accesso al mondo narrativo ma distanziandolo dai personaggi convenzionali: «Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia»,¹⁵ «Forse è già in libreria che hai cominciato a sfogliare il libro. O non hai potuto perché era avviluppato nel suo bozzolo di cellophane? [...] O forse il libraio non ha impacchettato il volume».¹⁶ La varietà di

¹⁴ HERMAN, *Story Logic...*, 345.

¹⁵ CALVINO, *Se una notte...*, 3.

¹⁶ Ivi, 7.

azioni compiute dal narratario nel prepararsi alla lettura e la gamma di atteggiamenti possibili all'ingresso in libreria aumentano notevolmente la probabilità che i lettori reali riescano a proiettare la propria esperienza e contesto reali su quelli del *deputy focalizer*. L'attenzione inoltre mostrata da Calvino all'ampia fenomenologia intellettuale e fisica della lettura sottolinea la natura corporea del corpo virtuale del lettore, e ne incoraggia l'allineamento con quello del narratario.

A partire dal Capitolo 2 con la comparsa del Lettore, il lettore realizza che quello che pensava fosse un *deputy focalizer* è in effetti un personaggio reale, alla cui prospettiva ormai egli o ella si trova ormai ancorata. Il corpo virtuale del lettore si trova dunque inaspettatamente allineato con il corpo attuale del Lettore personaggio. Come nota Segre, la novità maggiore del romanzo di Calvino non sta tanto nell'uso della seconda persona, ma nella sovrapposizione di tu-narratario e tu-protagonista.¹⁷ Per dirla nella terminologia di Herman, la novità sta nella rappresentazione dello slittamento di funzione del tu narrativo da apostrofe a riferimento finzionale. Ancora nelle parole di Segre:

Calvino ha strappato il Lettore dalla sua posizione terminale nella catena comunicativa, e l'ha portato a immediato contatto con il Narratore [...]. Portare entro il quadro ciò che sta al di fuori di esso; perciò eliminare, non di fatto, perché è impossibile, ma con una volizione suggestiva, il limite tra esterno e interno, tra vissuto o vivibile o esperibile e scrittura, letteratura.¹⁸

Il commento dello studioso sul modo in cui la situazione comunicativa progettata in *Se una notte sfuma* il confine tra esterno e interno ricorda quanto suggerito in precedenza rispetto all'effetto sortito dal passaggio da lettore a Lettore di attirare il lettore reale dentro il mondo narrativo.

Come anticipato, introdurre il concetto di corpo virtuale del lettore non significa affermare che qualunque testo debba necessariamente esaltarne la visibilità o sfruttarne le potenzialità. È del tutto plausibile che in molti casi questo concetto non porti alcun vantaggio critico sostanziale. Il romanzo di Calvino, però, formalizza a tal punto il luogo del testo in cui il lettore è indotto a proiettare il proprio corpo virtuale da apostrofarlo esplicitamente con il pronome 'tu'. Caracciolo concorda con Herman quando attribuisce il massimo grado di finzionalizzazione al *deputy focalizer* perché ritiene che il rapporto instauratosi tra lettore reale e narratario sia più solido nel caso dei narratori extra-diegetici piuttosto che intra-diegetici, poiché i primi presentano un grado di specificazione minore e dunque c'è meno rischio che le specifiche del narratario contraddicano quelle del lettore. Passare da un allineamento con il *deputy focalizer* ad una focalizzazione ristretta (*strict focalisation*) significa dunque muoversi da un grado maggiore ad uno minore di finzionalizzazione del corpo virtuale del lettore, e dunque apparentemente ad un grado minore di coinvolgimento. Per controbilanciare questo potenziale allentamento del legame tra lettore reale e Lettore personaggio, Calvino mette in atto una serie di strategie altrettanto rilevanti ai fini della nostra lettura. In primo luogo, l'uso della seconda persona e del tempo presente implicano identità di tempi ed entità che incoraggiano il lettore a sovrapporre il proprio corpo virtuale a quello attuale del Lettore personaggio. In secondo luogo, i costanti riferimenti all'esperienza sensoriale e propriocettiva dell'attività di lettura, sia in generale che nelle azioni compiute dal Lettore, creano una forte sintonia con le sensazioni fisiche che i lettori stanno probabilmente sperando a loro volta mentre tengono in mano il libro di Calvino. In ultimo, rivolgersi al personaggio con l'appellativo di 'Lettore' sortisce un doppio effetto: da una parte, la mancanza di un nome proprio priva il personaggio di una proprietà essenziale che rende più facile ai lettori sovrapporre la propria identità e il proprio corpo virtuale a quello del personaggio. Dall'altra, privilegiare la funzione rispetto all'identità sembra invitare a maggior ragione i lettori a mettersi nei panni e al posto del personaggio Lettore.

¹⁷ C. SEGRE, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, «Strumenti critici», 30-40 (1979), 203.

¹⁸ *Ibidem*.

Attraverso strategie testuali quali la narrazione in seconda persona e l'elezione del Lettore a personaggio protagonista e sfruttando il principio psicologico della simulazione mentale, Calvino architetta un romanzo allo stesso tempo fortemente metanarrativo e fortemente coinvolgente, inducendo il lettore reale ad investire non soltanto il proprio intelletto ma il proprio corpo virtuale e dunque la propria esperienza corporea. O meglio, partendo dal presupposto che, come argomentati da Caracciolo, il lettore è automaticamente portato a proiettare il proprio corpo virtuale nel mondo narrativo, Calvino crea un testo che sfrutta programmaticamente questo meccanismo e lo include apertamente nel gioco narrativo. Analizzare il testo in termini di variazioni nell'allineamento e coinvolgimento del corpo virtuale del lettore serve a enfatizzare quanto sia cruciale per Calvino il riferimento all'esperienza del corpo, non solo di per sé ma anche e soprattutto nella stimolazione di un'esperienza mentale – quale si verifica durante la lettura – il più possibile soddisfacente. Nell'ultima parte del mio contributo desidero toccare un ultimo aspetto, la disamina del quale è anch'essa resa possibile dalla messa in gioco del concetto di corpo virtuale del lettore.

È stato ribadito in molteplici sedi che *Se una notte d'inverno* è un romanzo che celebra la letteratura in ogni sua sfaccettatura, dalle fasi di creazione e produzione a quelle di diffusione e ricezione. Tutti questi aspetti costituiscono la materia narrativa stessa del romanzo calviniano: dalla famosa descrizione della libreria e variegata fenomenologia della lettura enucleata nel primo capitolo alle concrete dinamiche di produzione dell'oggetto libro, i cui potenziali intoppi innescano la vicenda romanzesca, iniziata dall'errore di stampa del libro "Se una notte d'inverno un viaggiatore" e della conseguente ricerca del resto del testo da parte del Lettore; dalla rappresentazione parodica dell'ambiente sociale dove la letteratura assume a fenomeno principe – l'università – all'attività che più di ogni altra ne garantisce e stimola la circolazione, ossia la traduzione, e quella che ne cerca illegalmente di beneficiarne, ossia il plagio. E, soprattutto, la costante esaltazione della lettura come pratica il cui esercizio è fondamentale per la coltivazione di una personalità ricca e degna di ammirazione, rappresentata in primis dalla figura della Lettrice prima ancora che del Lettore.

Malgrado la posizione indubbiamente privilegiata di quest'ultima, il Lettore rimane elemento essenziale al funzionamento del meccanismo narrativo calviniano. Se i desideri della Lettrice Ludmilla fungono da guida nella sequela di romanzi apocrifi continuamente conquistati e invariabilmente perduti anticipandone ogni volta genere d'appartenenza e caratteristiche specifiche, l'esperienza di lettura del Lettore costituisce il perno della complessa architettura della storia. Non solo a livello tematico, ma in quanto strategia testuale atta ad assicurare il coinvolgimento del lettore attraverso i numerosi salti tra cornice e incipit e a garantire la tenuta del romanzo come opera coerente e unitaria. Il Lettore personaggio, infatti, funge da elemento mediatore tra lettori reali e personaggi delle storie ipodiegetiche. Ricapitolando, abbiamo visto come all'inizio di *Se una notte* l'uso apostrofico del tu narrativo incoraggia il lettore reale a identificare il campo deittico del narratorio (ossia tutto il sistema di riferimenti incentrati su di esso) con il proprio e ad allineare il proprio corpo virtuale con quello di un'entità extradiegetica. Con la comparsa del Lettore il narratorio extradiegetico diventa (o si rivela essere) intradiegetico; per le ragioni enunciate sopra, il legame tra lettore reale e Lettore non viene reciso ma ricalibrato, creando delle relazioni proiettive (*projective relations*) solide eppure flessibili tra interpreti e il mondo narrativo. Il lettore reale si trova così a identificarsi fortemente con un corpo fittizio attuale, il quale vede riprodurre la medesima posizione ad un ulteriore livello: così come il lettore è indotto a proiettare la propria esperienza su quella del Lettore, il Lettore è chiamato ad allineare il proprio corpo virtuale con quello dei vari personaggi protagonisti degli incipit. Il mondo narrativo della cornice funge da rampa d'accesso ai molteplici mondi narrativi ipodiegetici. Ogni nuovo romanzo apocrifo segna l'occorrenza di uno spostamento deittico,¹⁹ ma l'entità che proietta il

¹⁹ HERMAN, *Story Logic...*, 271-274.

proprio corpo virtuale nel nuovo mondo narrativo non è il lettore reale bensì il Lettore, che diventa dunque il necessario filtro e vascello dell'esperienza narrativa. Quando in 'Se una notte' la voce narrante osserva che «tu lettore non hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno»²⁰ il riferimento non trova riscontro in nessun passaggio che il lettore reale possa effettivamente aver letto, dal momento che quando incontriamo il protagonista dell'incipit lo troviamo già al caffè della stazione. Ciò significa che a noi lettori reali è concesso l'accesso, in maniera mediata, solo a ciò che il Lettore comprende della storia ipodiegetica. Passi analoghi sono sparsi per tutto il romanzo, in forma di commenti metanarrativi pronunciati dalla voce narrante:

I personaggi prendono corpo a poco a poco dall'accumularsi di particolari minuziosi e di gesti precisi, ma anche di battute, brandelli di conversazione [...].

La prima sensazione che dovrebbe trasmettere questo libro è ciò che io provo quando sento lo squillo d'un telefono, dico dovrebbe perché dubito che le parole scritte possano darne un'idea anche parziale [...].²¹

Il lettore reale non ha accesso diretto ai mondi narrativi degli incipit. È solo proiettando il nostro corpo virtuale sul corpo attuale del Lettore che riusciamo a prendervi parte, poiché ciò a cui abbiamo accesso è unicamente l'esperienza di lettura del Lettore personaggio: sua è la mente, sue le sensazioni e la prospettiva che si allineano di volta in volta alla prospettiva dei vari protagonisti degli incipit, i quali a loro volta rimangono per noi del tutto opachi. È solo grazie all'allineamento delle diverse esperienze di lettura – del lettore reale che legge il Lettore personaggio che legge i personaggi dei vari romanzi interrotti – che i vari livelli della narrazione lavorano insieme come parti di un meccanismo ben oliato. È in questo senso che l'esperienza di lettura diventa a tutti gli effetti materia narrativa di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

In conclusione, potremmo dunque affermare che la grandezza di quest'opera sta non solo nella capacità tutta calviniana di coniugare estrema precisione e varietà, dirette in questo caso alla descrizione della lettura come esperienza sia intellettuale che fisica. Uno dei suoi maggiori pregi sta proprio nel fatto che Calvino non solo dice ma mette in atto una proprietà particolarissima della narrativa che è la capacità di farci sperimentare l'alterità di ogni prospettiva e soprattutto il sottile confine tra la possibilità di vivere temporaneamente prospettive altrui e la consapevolezza che questo non è mai in realtà del tutto possibile, perché ognuno è ancorato all'unicità della propria mente e del proprio corpo, e dunque di altre menti e altri corpi possiamo solo essere ospiti virtuali.

²⁰ CALVINO, *Se una notte...*, 15.

²¹ *Ivi*, 34, 133.