

---

## BORGES, CALVINO, ECO: FILOSOFIE DELLA METANARRAZIONE

---

WLADIMIR KRYSINSKI\*

---

### RIASSUNTO

Citando alcune affermazioni sulla metanarrazione, l'articolo concentra l'attenzione su alcuni aspetti del complesso problema della teorizzazione su Borges, Calvino ed Eco, dalla prospettiva della metanarrazione, intendono configurarsi come un commento di quelle teorizzazioni della metanarrazione stessa, il cui scopo primario sembra essere quello di inscrivere nello spazio della letteratura postmoderna.

PAROLES-CHIAVE: Romanzo, metanarrazione, modernità.

---

Comprendere la trasformazione della letteratura verificatasi specialmente negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, richiede che si tenga conto della metadimensionalità dei testi letterari. Con il termine "metadimensione" si intende che alcuni testi letterari problematizzano la relazione tra il processo narrativo e la sua autoriflessione interna o la sua interpretazione dialogica esterna. Attraverso l'esame di queste relazioni, si coglie l'ampiezza delle loro modificazioni delle modalità formali, dell'enfasi discorsiva, delle finalità semantiche e dei giochi intertestuali.

L'uso del prefisso *meta* davanti a narrazione dipende dal presupposto che, in alcuni dei suoi discorsi, la letteratura ha sviluppato dei modi operativi per interrogare se stessa e di trattare la propria infinita semiosi, vale a dire il procedimento di costruzione del significato. Benché il prefisso greco *meta* (dopo) abbia un precedente nella Metafisica di Aristotele (venuta dopo le sue opere di scienze naturali: dopo la "fisica", la "metafisica"), il prestito greco non ha la medesima connotazione in

---

\* Professor de Literatura Comparada na Universidade de Montreal, Canadá.  
E-mail: wkrysinski@yahoo.ca

relazione alla “metanarrazione”. Paradossalmente, ciò che è metanarrativo (con il suo suffisso aggettivale) può occuparsi del metafisico, ma questo non è necessariamente uno dei suoi prerequisiti. La metanarrazione pertiene a una scoperta attitudine critica nei confronti del processo di rappresentazione e del linguaggio autonomo della metanarrazione. Per cui si produce un evidente spostamento semantico rispetto al prefisso “meta” che significa “sopra” o “intorno” piuttosto che “dopo”. Perciò un romanzo sulla scrittura di un romanzo (come *I falsari* di Gide) è un metaromanzo.

Dal momento che al significato della metanarrazione è stato attribuita un’ estensione terminologica sorprendentemente ampia, soprattutto nell’ ambito della critica postmoderna, mi propongo di sondare gli aspetti della sua ricchissima problematica nelle aree seguenti: nella diversità delle sue forme e dei suoi discorsi, nonché le loro relazioni rispetto al concetto logico dei linguaggi formali e del metalinguaggio; nella maniera in cui essa determina la metamorfosi della letteratura; e, infine, nelle diverse filosofie della metanarrazione riflesse nelle opere di Borges, Calvino ed Eco.

Per tutto il Novecento, la relazione tra forma narrativa e distanza metanarrativa o autoriflessiva è stata sistematicamente analizzata, incrementata e inserita nel testo da scrittori come André Gide, Samuel Beckett, Arno Schmidt, Giorgio Manganelli, Donald Barthelme, Philippe Sollers, Julián Ríos, John Fowles, John Barth, Oswald Wiener, Walter Abish, Thomas Pynchon, Giuseppe Pontiggia, Claude Simon, Julio Cortázar e molti altri. Dalle loro opere emerge l’idea che la metanarrazione non è un discorso monoreferenziale omogeneo risultante da una limitata serie di problemi collegati al procedimento narrativo e romanzesco. La metanarrazione è piuttosto una problematizzazione polivalente della prospettiva critica, riflessiva, analitica e ludica di ciò che viene narrato –, riflesso su se stesso.

Tre esempi illustrano tale procedimento: *I falsari* di André Gide, *Mercier e Camier* di Samuel Beckett e *Une voix de fin silence 2. Pourquoi?* di Roger Paporte.

Nel celebre romanzo di Gide, la narrazione contenuta nell'intreccio è messa in parallelo e problematizzata discorsivamente nel Diario di Edouard. La struttura parallela costituisce chiaramente il livello metanarrativo della narrazione del romanzo (le famiglie Profitandieu, Molinier e Veda Azaïs). Ciò che Gide chiama *mise en abyme* è l'equivalente della "metanarrazione", del raddoppiamento e trasformazione della narrazione in una para – o ultra-narrativa. Il *Diario di Edouard* rispecchia *Ifalsari*: è un romanzo nel romanzo che decostruisce il romanzo naturalistico, considerato impuro da Gide, il quale cerca di rimpiazzarlo con il romanzo puro. Allo stesso tempo, la metanarrazione dei *Falsari* rappresenta una critica del romanzo come registrazione di *tranches de vie*, nonché la proposta di una costruzione verbale pura, musicalmente definita.

In *Mercier e Camier* di Beckett, l'autore gioca con il narrativo inserendo dei riassunti che seguono ciascun capitolo, riaffermandone la narrazione. Problematizzando la relazione riflessiva tra il discorso affermativo della narrazione di ogni capitolo e la sua parafrasi quasi tautologica condotta nei riassunti, l'autore crea una distanza ironica. Così, Beckett sembra porre il problema di come scrivere sulla scrittura allo scopo di comprendere che cosa significhi il procedimento narrativo.

In *Une voix de fin silence 2. Pourquoi?* di Laporte, la metanarrazione è inquadrata nel discorso del narratore, il quale si configura, allo stesso tempo, come narratore della propria scrittura. La metanarrazione diviene indistinguibile dalla narrazione tout court. È paradossale che Laporte scriva sullo scrivere in modo metanarrativo, giacché il suo soggetto è la scrittura medesima. Così, la continua interrogazione della scrittura in quanto tale è espressa in tutta la sua immediatezza. La narrazione autosoggettiva di Laporte, i cui referenti sono la metanarrazione e l'io del narratore, è pertanto un ottimo esempio di metanarrazione interiorizzata, autoriduttiva e autoteorizzata. Il genuino impulso della scrittura viene sottoposto sistematicamente al commento rispecchiante. Chiedere "perché?" non conduce ad alcun esito definitivo.

Piuttosto, la metanarrazione restituisce il ritmo dell'energia creativa istintiva e, così facendo, rivela trame dai toni mistici nascosti. Il libro è dedicato a "Tutti i miei ebrei" e conclude: "La mia progressione, continuamente interrotta, è la traccia remota, mai completamente esatta, della crudele migrazione del polo nel cuore punteggiato di stelle".<sup>1</sup>

Questi tre esempi illustrano tre diverse strategie metanarrative. La loro radicalità spazia dal romanzo puro di Gide all'interiorizzazione, da parte di Laporte, di una passione scritturale quasi mistica.

Il gioco beckettiano del riassunto tautologico dell'identico concentra l'attenzione del lettore sulla possibilità di sostituire la narrazione con il sommario oppure impone alla narrazione stessa una trasformazione deliberatamente riduttiva. Il commento indirizzato in senso tautologico è la dimostrazione beckettiana dello stallo del discorso letterario. La metanarrazione rappresenta in tal caso uno strumento di autosvelamento della finzione.

È difficile trovare definizioni nette della metanarrazione. Anche in opere a essa dedicate, ci si imbatte in numerose affermazioni, dimostrazioni, quasi definizioni che circoscrivono il concetto da vari punti di vista, senza tuttavia fornire una definizione comprensiva, descrittiva e funzionalmente operativa. Pertanto occorre riconoscere il fatto che la metanarrazione deve essere dapprima contestualizzata e soltanto allora esaminata in maniera approfondita.

Citando alcune affermazioni sulla metanarrazione, vorrei concentrare l'attenzione su alcuni aspetti del complesso problema della teorizzazione e della storicizzazione. Le mie osservazioni su Borges, Calvino ed Eco, dalla prospettiva della metanarrazione, intendono configurarsi come un commento e una critica di quelle teorizzazioni della metanarrazione stessa, il cui scopo primario sembra essere quello di inscrivere la metanarrazione nello spazio della letteratura postmoderna. All'intersezione di storia e ideologia, metanarrazione e postmoderno costituiscono un ampio campo di enigmi. La critica letteraria postmoderna tende a superare e a classificare il moderno e/o modernità, l'unilateralità della sua prospettiva

critica e la polivalenza della scrittura letteraria, la plurilateralità della sua analisi critica e alcuni codici critici specifici all'origine delle sue deduzioni critiche.

Inger Christensen definisce la metanarrazione come:

[...] narrazione il cui impegno primario è di esprimere la visione dell'esperienza del romanziere, indagando il processo del suo stesso farsi. Questa definizione indica che sono da considerarsi metanarrative soltanto quelle opere in cui il romanziere ha un messaggio da trasmettere e non si limita esporre il proprio talento tecnico.<sup>2</sup>

In un lavoro specificamente dedicato alla metanarrazione, Patrícia Waugh osserva:

La metanarrazione può dunque interessarsi di particolari convenzioni del romanzo, per esporne il processo di costruzione. [...]

I romanzi metanarrativi tendono a essere costruiti sul principio di una fondamentale e prolungata opposizione: la costruzione di una illusione finzionale (come nel realismo tradizionale) e la messa a nudo di quell'illusione. [...]

La metanarrazione mette esplicitamente a nudo le convenzioni del realismo; non le ignora né le abbandona. Molto spesso le convenzioni realistiche forniscono il "controllo" ai testi metanarrativi, la norma o lo sfondo contro il quale si stagliano, le strategie sperimentali.<sup>3</sup>

Da molte delle osservazioni della Waugh emergono la polifunzionalità e i diversi aspetti definizionali della metanarrazione. Nondimeno, la principale difficoltà nel cogliere la rilevanza della metanarrazione in termini di forma, tematizzazione e messaggi dipende dal fatto che il suo linguaggio non è univoco, come quello del romanzo. Pertanto, come nota Waugh, metanarrazione è "un termine elastico che copre una vasta gamma di narrazioni".<sup>4</sup>

Concordo con questo rilievo, ma vorrei sottolineare che la metanarrazione, come la letteratura, fa affidamento su nozioni, concetti e discorsi specifici. Non può sfuggire la complessità e la mescolanza dei

segni, né può contare su una chiara definizione del proprio metalinguaggio. Sembra che una pluralità di significati possa emergere da ogni operazione metanarrativa, testualmente o discorsivamente contrassegnata.

Riguardo al problema del metalinguaggio della metarrazione, mi rifaccio alla definizione del metalinguaggio fornita da Alfred Tarski nel suo studio del 1933, *The semantic conception of truth*.

È auspicabile che il metalinguaggio non contenga qualunque termine indefinito a eccezione di quelli coinvolti esplicitamente o implicitamente nei rilievi fatti sopra, per esempio: termini dell'oggettolinguaaggio, termini riferiti alla forma delle espressioni dell'oggettolinguaaggio e utilizzati nella costruzione di nomi in queste espressioni e termini di logica. In particolare, ricavano termini semantici (riferiti all'oggetto-linguaaggio) da introdurre nel metalinguaggio soltanto per definizione.<sup>5</sup>

La metanarrazione resta in relazione con il linguaggio della letteratura nei termini di una presupposta analogia, laddove resta metalinguaggio. E il linguaggio della letteratura equivale all'"oggetto-linguaaggio". Questa equazione analogica è praticamente impossibile da perseguire in quanto ciò che chiamiamo linguaggio della letteratura implica un considerevole numero di termini, i quali non possono essere definiti in maniera incontrovertibile. Narrazione, romanzo, personaggio, punto di vista, realismo, postmoderno, modernità non appartengono a uno spazio concettuale unitario. Oggetto-linguaaggio e metalinguaggio, considerati nei termini della letteratura e della metanarrazione, non possono riferirsi a un corpo unanime di nozioni e interpretazioni.

Dal momento che è mia intenzione interpretare l'evoluzione delle forme narrative attraverso la metanarrazione e quest'ultima tramite la narrazione nell'ambito dei testi metanarrativi e narrativi di Borges, Calvino ed Eco, prenderò in considerazione la metanarrazione come uno strumento euristico per facilitare la scoperta di complessi sistemi di segni. Essa va intesa come indice di una decostruzione e di un processo cognitivo.

La questione saliente implica un'epistemologia della metanarrazione. La base della mia riflessione e della mia analisi è fatta di una serie di entità aperte costituite da narrazione, finzione, romanzo, evento, intreccio, tempo e personaggio. Tali entità sono distinte attraverso il procedimento metanarrativo e servono come unità concettuali da metanarrativizzare allorché subiscono un trattamento critico, analitico o ludico. Il narratore di finzioni viene trasformato in raccontatore di metanarrazioni (narratore?) e commentatore. La celebre formula di Goethe, tratta da *Poesia e verità*, "Lust zu fabulieren" (piacere di raccontare storie) diviene "Lust zu um-fabulieren" (piacere di non raccontare storie).

Riguardo alle totalità aperte, richiamo l'opportuna e corretta osservazione fatta da Calvino nel suo saggio *Il romanzo come spettacolo*: "Si direbbe che raccontare stia toccando contemporaneamente il culmine della sua eclisse dai testi creativi e il culmine dell'interesse critico-analitico".<sup>6</sup>

La proliferazione di commenti conduce a una situazione nella quale ei si confronta con diverse filosofie della metanarrazione invece che con un'unica visione metanarrativa del discorso narrativo. La metanarrazione rappresenta una specifica visione del mondo, che definisce la posizione epistemologica dello scrittore rispetto alla narrazione e alla rappresentazione così come ai significati particolari o generali di una data opera letteraria. Ogni metanarrazione implica un'attitudine interpretativa e può essere vista in termini di filosofia, per esempio come una coerente interrogazione sulla verità intesa in senso heideggeriano, come *Entdeckung* o scoperta.

La mia ipotesi è che Borges, Calvino ed Eco incarnino tipi diversi di procedimenti metanarrativi. Le loro filosofie della metanarrazione riflettono in modo vario le finalità della letteratura e la diversità dei significati metanarrativi, l'infinita delle modalità narrative e la dialettica delle distanze metanarrative.

Tra le molte definizioni e descrizioni del modo di scrivere e di decifrare il senso del mondo di Borges, voglio citare un richiamo di Calvino

all'autore di *Finzioni*. Per Calvino, Borges compendia lo scrittore intellettuale. Allo stesso tempo, la qualità e il metodo fortemente intellettuali della scrittura di Borges comportano il processo di "plurileggibilità della realtà". Il mondo è pertanto soggetto all'interpretazione secondo prospettive che variano di continuo. Le considerazioni di Calvino a proposito di Borges si trovano nei capitoli su "velocità" e "molteplicità" delle *Lezioni americane*. Riferendosi all'idea borgesiana che nessun libro è mai originale, Calvino coglie l'essenza della scrittura di Borges:

L'idea di Borges è stata di fingere che il libro che voleva scrivere fosse già scritto, scritto da un altro, da un ipotetico autore sconosciuto, un autore d'un'altra lingua, d'un'altra cultura –, e descrivere, riassumere, recensire questo libro ipotetico.<sup>7</sup>

Calvino esprime ammirazione per lo stile, il ritmo, la narrazione, la velocità e la molteplicità di Borges. In particolare, egli annota:

Nasce con Borges una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura come estrazione della radice quadrata di se stessa; una "letteratura potenziale", per usare un termine che sarà applicato più tardi in Francia.<sup>8</sup>

Nel capitolo sulla *Molteplicità*, Calvino descrive la ricerca originale e unica, condotta da Paul Valéry, del "Phénomène Total, c'est à dire le Tout de la Conscience des relations, des conditions, des possibilités, des impossibilités".<sup>9</sup>

Borges è dunque l'autore che ha "realizzato perfettamente l'ideale estetico di Valéry d'esattezza nell'immaginazione e nel linguaggio, costruendo opere che rispondono alla rigorosa geometria del cristallo e all'astrazione d'un ragionamento deduttivo".<sup>10</sup>

I rilievi di Calvino consentono di cogliere il senso delle operazioni metanarrative condotte da Borges nelle sue opere. In esse, la relazione tra narrazione e metanarrazione si riduce a ciò che chiamo principio



dell'incastro cognitivamente cooperativo e interrelazionale della narrazione nella metanarrazione e della seconda nella prima.

Al centro della scrittura di Borges sta il presupposto di una condizione infinita di interpretatività del mondo. Esso è basato sull'idea e sulla prassi intricata di una varietà innumerevole di mondi, temporalità, fatti, testi, affermazioni, storie e narrazioni. Egli raggiunge una costante virtualità del discorso. Ciò che è letterario è infinitamente potenziale nella propria molteplicità di forme.

Il racconto di Borges incastra tatticamente l'uno nell'altro discorso filosofico, interpretativo e argomentativo e può, in ogni momento, effettuare una deviazione attraverso la filosofia. Esso è il veicolo o il mezzo enigmatico virtualmente di tutti i fenomeni. Il forte ibridismo del testo borgesiano rivela che il processo di lettura diviene il vagare all'interno di un labirinto. Ogni sentiero si biforca. Ogni prospettiva temporale, colta oggettivamente, è una serie di biforcazioni temporali. Di qui l'idea vertiginosa dell'infinita molteplicità dei tempi.

Come dice il narratore del *Giardino dei sentieri che si biforcano*, nell'estratto citato da Calvino, "una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli".<sup>11</sup>

Nella visione borgesiana del tempo, la definizione aristotelica del tempo come "cifra del movimento" si trasforma in una interpretazione del tempo come parallelismo assoluto delle temporalità soggettive concomitanti e tuttavia non interrelate. Le cifre del movimento di queste temporalità soggettive non sono evidenti.

Dal punto di vista della critica letteraria, tale concezione del tempo relativizza l'idea bachtiniana del cronotopo. Il necessario essere solidali di spazio e tempo tipico del cronotopo, secondo la nozione di Bachtin, è soggetto a considerevoli modificazioni, giacché divergenza, convergenza e parallelismo dei tempi non implicano una precisa identificazione in ogni tempo del suo rispettivo spazio adiacente. La posizione soggettiva di ogni tempo non presuppone la precisa occupazione di un punto nello spazio. Le soggettività temporali possono proiettarsi in un luogo

indeterminato dell'universo sterminato. L'esperienza mentale del tempo sembra negare il suo calcolo oggettivo. Di conseguenza, il tempo non è né la cifra del movimento né un compagno permanente e fatale dello spazio, dal momento che un movimento polivalente ed esperito soggettivamente presuppone un "dislocamento" del tempo.

Nel seguente commento a *Tlön* di Borges, Solange Fricaud dà conferma dell'inadeguatezza di tempo e spazio concepiti nei termini del cronotopo:

Su Tlön, il Tempo è un puro fluttuare del pensiero, senza alcun parallelismo con lo Spazio. L'idealismo leibniziano o quello kantiano è inoltre ridotto dal dualismo al monismo. Se, nella tradizione dell'idealismo filosofico, Tempo e Spazio funzionano come due forme della mente umana, misurabili nei termini della fisica newtoniana - è possibile calcolare la velocità e il luogo di un oggetto mobile -, su Tlön non c'è accordo da stabilire tra Tempo e Spazio. Borges immagina una sorta di Tempo puro senza nessun significato spaziale, ma invece di scoprire la durata interna della coscienza (come sant'Agostino, Pascal, Bergson), l'autore pone l'accento sulla successione degli istanti non collegati dalla memoria, giacché non si dà conservazione dello stesso oggetto nello Spazio.<sup>12</sup>

Il discorso letterario à la Borges è la brillante conferma delle sue infinite potenzialità immaginative; esso conferma, nell'ambito della metanarrazione, l'idea della manipolazione giocosa di entità aperte come la letteratura, il racconto, l'intreccio, la storia, il personaggio, il significato, il punto di vista e l'interpretazione. In questa configurazione unica di serio e di ludico, di una infinita galleria di specchi e della centralità della voce del narratore, il lettore può trovare alcuni principi che servono ad adempiere gli obiettivi del discorso borgesiano. Li identifico come: 1) il principio dell'infinito ermeneutico; 2) il principio dell'infinito cosmologico; 3) il principio della metaconoscenza.

*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Il giardino dei sentieri che si biforcano, Le rovine circolari, La biblioteca di Babele* (per menzionare

soltanto alcuni celebri racconti) costituiscono, come specchi e labirinti, universi sia fissi che stocastici. Essi agevolano il gioco interpretativo coinvolgendo la semiotica, la filosofia, la mitologia, la teologia, la letteratura e la storia. Ma tutti i possibili significati che possono essere istituiti con l'aiuto delle discipline e dei criteri di accesso appena menzionati rimangono ipotesi di lavoro, enigmi e congetture.

Il mondo creato dall'immaginazione borgesiana è una struttura aleatoria fondata sull'espansione vertiginosa del riflessivo, dell'inventivo, del para – e del metafisico. Nella sua istanza più profonda, esso è un gesto decostruttivo che riguarda il problema dei segni. Nicolas Rosa osserva che in Borges

I segni cessano di rappresentare e di esprimere per significare di per se stessi, cioè per porre in rilievo il lavoro della scrittura. Ciò richiama alla mente Joyce. In questa problematica, un testo non ha alcuna relazione di indizio o di riflessione. È possibile leggerlo come prodotto sociale, linguaggio particolare in cui un soggetto individuale non parla come soggetto individuale, bensì come struttura combinatoria di un soggetto che si esprime attraverso le leggi di un sistema. [...] Dobbiamo chiederci a tutti i livelli in che modo Borges utilizzi strumentalmente i codici che riceve dalla realtà semiotica, cioè linguaggio, economia, scienza, cultura, ecc., i quali sono gli elementi predominanti della sua strutturazione, allo scopo di indagare la sua ideologia.<sup>13</sup>

Tali osservazioni forniscono un utile fondamento per una discussione del principio dell'infinito ermeneutico. Poiché il segno diviene una convergenza di codici diversi, esso è prima di tutto una struttura formale: è polisemico, opaco e non rappresentativo. I segni dei racconti sostenuti dalla narrazione e dal narrativo, dall'attiva partecipazione dei personaggi all'azione, e soprattutto dalla voce del narratore, non forniscono gli indizi necessari per raggiungere una chiara configurazione del senso. I racconti di Borges rendono tutto complesso. In ultima analisi, essi costituiscono un discorso congetturale fatto di supposizioni, ambiguità

e costruzioni polisemiche. L'infinito ermeneutico significa che ogni interpretazione dei testi di Borges dischiude un labirinto. A differenza delle concezioni heideggeriane, gli universi costruiti da Borges non sono visioni di un mondo rappresentato, bensì partiture musicali nelle quali il compositore-narratore, narrando o citando, trasmette varie ipotesi, punti di vista, formule epigrammatiche, massime e opinioni filosofiche diverse. In questa configurazione intergalattica di segni proliferanti in varie direzioni, il narrativo non è un paradigma discorsivo per l'intelligibilità del mondo, ma piuttosto uno strumento di complessificazione. Racconti come *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* ci danno informazioni sufficienti per percepire l'infinito ermeneutico. Da un lato, essi presentano l'impossibilità di cogliere il complesso groviglio di eventi, giudizi, affermazioni evocate, opinioni citate, e, dall'altro, l'impossibilità dell'interpretazione lógica. Ciò che il narratore dice eccede la competenza del lettore:

Ogni stato mentale è irreducibile: il solo fatto di nominarlo – id est, di classificarlo – comporta una falsificazione. Da ciò, sembrerebbe potersi dedurre che su Tlön non si danno scienze, né ragionamenti di sorta. La verità, paradossale, è che le scienze colà esistono, e in numero quasi sterminato. Delle filosofie, nell'emisfero boreale, accade ciò che nell'emisfero australe accade dei sostantivi: il fatto che ogni filosofia non possa essere, in partenza, che un gioco dialettico, una Philosophie des Als Ob, ha contribuito a moltiplicarle. Abbondano i sistemi incredibili, ma di architettura gradevole o di carattere sensazionale. I metafisici di Tlön non cercano la verità e neppure la verosimiglianza, ma la sorpresa. Giudicano la metafisica un ramo della letteratura fantastica. Sanno che un sistema non è altro che la subordinazione di tutti gli aspetti dell'universo a uno qualsiasi degli aspetti stessi. Ma persino l'espressione "tutti gli aspetti" è confutabile, poiché si fonda su un'impossibile addizione dell'istante presente ai passati; e questo stesso plurale, "i passati", è illecito, perché suppone un'altra operazione impossibile...<sup>14</sup>

Vorrei sottolineare ancora una volta il fondamento e la cornice metanarrativa delle "ficciones" di Borges. Parafrasando l'esclamazione

di Cervantes “Soy el primero que he novellado en lengua de Castilla”, possiamo attribuire a Borges la seguente asserzione: “Soy el primero que he ficcionado asi en español”.

Malgrado il discorso letterario di Borges sia unico, è innegabile che le sue radici siano nella letteratura. Scrittori come Robert Browning, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Franz Kafka, Horacio Quiroga, Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry e Alfonso Reyes sono alcuni dei suoi precursori. Tuttavia, la sintesi di Borges è basata su un discorso metanarrativo che ri-racconta la letteratura come un corpo già esaminato di possibilità istituzionali, stilistiche, semiotiche e narrative. Come un’entità aperta di potenzialità, la letteratura diviene per Borges un laboratorio di esercitazioni cognitive sperimentali. Dall’esperimento scaturiscono una nuova visione e una nuova dinamica della letteratura. Prima di riassumere questo processo con alcune formule sintetiche e problematiche, vorrei ricordare che, insieme con il principio dell’infinito ermeneutico, altri due principi determinano la riscrittura metanarrativa del discorso letterario condotta da Borges, quello dell’infinito cosmologico e quello della metaconoscenza.

Il principio dell’infinito cosmologico presuppone che Borges inventi numerosi mondi immaginari e possibili. I loro confini non sono verificabili. Questi mondi si adempiono nel tempo piuttosto che nello spazio. Nella loro realtà a-referenziale, congetturale o puramente narrativa, Borges gioca con la verosimiglianza nel contesto di una realtà narrativa puramente a-referenziale e congetturale.

Questi mondi sognati narrativamente acquisiscono la condizione ambigua dell’assoluta labirinticità. Nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*, il narratore parla del labirinto costruito e descritto dal cinese Ts’ui Pên e ricorda che questi dedico tredici anni a “eterogenee fatiche, ma la mano d’uno straniero lo assassinò e il suo romanzo era insensato e nessuno trovò il labirinto”.

Il narratore conclude in maniera fantastica:

[...] lo immaginai infine, non già di chioschi ottagonali e di sentieri che voltano, ma di fiumi e di province e di regni... Pensai a un labirinto di labirinti, a un labirinto sinuoso e crescente che abbracciasse il passato e l'avvenire, e che implicasse in qualche modo anche gli astri. Assorto in queste immagini illusorie, dimenticai il mio destino d'uomo inseguito. Mi sentii, per un tempo indeterminato, percettore astratto del mondo.<sup>15</sup>

Il labirinto compendia il principio dell'infinito cosmologico, racchiude l'idea della spazialità complessa e di un "percettore astratto del mondo". Il principio della metaconoscenza funziona come una intensa circolazione testuale di varie conoscenze e informazioni fattuali, dossologiche, congetturali, provocatorie e discontinue, senza subordinazione delle une alle altre. Tali configurazioni della conoscenza fanno riferimento a "Borges" quale soggetto centrale dell'enunciazione e coordinatore semiotico di tutte le allusioni contenute nei suoi racconti. Egli detiene la metaconoscenza, cioè un luogo di riorganizzazione dell'informazione che circola nella sua opera. Come soggetto di questa metaconoscenza, Borges rivela nuove prospettive cognitive nell'interpretazione del mondo. Il suo discorso non è affatto unilaterale, né, tanto meno, risulta fissato sulla sola narrazione. Esso è insieme una visione narrativa, paranarrativa e metanarrativa mista e ibrida, nonché una ricerca epistemologica – costantemente in espansione – di conoscenze, rese potenziali o subordinate a un'altra conoscenza. Tramite una modalità di scrittura che implica continuamente l'idealismo del tempo, l'incertezza spaziale, l'infinito ermeneutico e la metaconoscenza, Borges interroga le regole istituzionali della letteratura. La narrazione borgesiana sfida e annulla le regole della rappresentazione, della posizione egemonica dell'autore, del significato sufficiente e quella dell'appassionata capacità privilegiata di essere un creatore di letteratura. Pertanto, in Borges, la concezione romantica della letteratura è superata dalla visione idealistica del Tempo. Nell'Esame *dell'opera di Herbert Quain*, un racconto con un titolo metanarrativo, Borges riassume quattro testi metaforici di Quain:

*The God of the Labyrinth, April March, The Secret Mirror e Statements.* Borges conclude che la letteratura, nella sua presunta affinità con l'idea di un tempo labirintico, non è un'attività umana privilegiata. Né è il gesto originale di un autore come genio. In *Pierre Menard, autore del "Chisciolte"*, il narratore sintetizza la propria idea di letteratura per mezzo della paradossale riscrittura del *Don Chisciotte* da parte del fittizio Pierre Menard.

Pensare, analizzare, inventare (mi scrisse pure) non sono atti anomali, sono la normale respirazione dell'intelligenza. Glorificare l'occasionale esercizio di questa funzione, tesaurizzare pensieri antichi e lontani, ricordare con incredulo stupore ciò che il doctor universalis pensò, è confessare il nostro languore o la nostra barbarie. Ogni uomo dev'esser capace di ogni idea, e credo che nell'avvenire sarà così.<sup>16</sup>

Nel riconoscimento del trasgressivo e del dialettico quali elementi cruciali del gesto ripetitivo di trasformazione e innovazione, convergono varie concezioni della modernità. La modernità era analogamente basata sul riconoscimento del proprio *telos*. Borges, per il quale una teleologia della letteratura ha perso qualunque rilevanza, vi rinuncia. Nella sua opera, emergono l'atemporale, l'a-moderno, l'antitrasgressivo e anche l'antirappresentativo. Il "perché" della letteratura non è più legato alla rappresentazione e alla soggettività. In Borges, il narratore è una macchina cibernetica che assimila ed emette citazioni, saperi e paradossi. Il mondo non è più un'alterità del testo o il suo inizio; collocato al di là di ogni intenzione classificatoria, il discorso di Borges ha il diritto di non dire qualcosa e di non affermarlo in modo definitivo. Ha il diritto di non inventare nulla e di dubitare di tutto. Con il suo discorso, egli supera l'ambizione rappresentativa e, con la forza della sua scrittura, la letteratura si trasforma in un qualcosa di esprimibile ma indeterminato. Nessuna teoria, nemmeno la più moderna o postmoderna, può disciplinare questo eterno ritorno del diverso.

Le finzioni di finzioni di Borges stabiliscono un confine e un affascinante extraterritorio dell'imitazione (imitazione

dell'extraterritoriale). In termini di modernità trasgressiva, tale imitazione extraterritoriale è un limite che non può essere oltrepassato. La riflessività metanarrativa di Borges cancella sia la credenza mimetica che quella intenzionale. Coloro che seguono Borges dovranno, volenti o no, dipendere dall'intertestualità borgesiana intesa come una molteplicità aperta di universi testuali e di operazioni metanarrative. Dipanare un racconto non è più un'impresa innocente.

E qui, precisamente, entrano in gioco i casi di Italo Calvino e Umberto Eco. Benché non direttamente influenzati da Borges, essi si avventurano nello stesso intricato territorio dei nuovi parametri critici. La lezione di Borges può essere interpretata nel modo seguente: egli ha destituito e disintegrato alcuni dei più importanti dogmi letterari (quelli fondati sulla secolare tradizione del discorso letterario, da Aristotele al Novecento). La sua teoria idealistica del Tempo ha aperto la strada a innumerevoli affabulazioni inventive. Sotto l'impatto della filosofia borgesiana della metanarrazione, il sistema dei criteri narrativi tradizionali è divenuto obsoleto.

Il risultato di Calvino è la sua notevole inventiva nel campo dell'immaginario, la quale conduce alla creazione di forme e segni che includono narrazione, romanzo, critica letteraria e pensiero filosofico sulla letteratura. La filosofia calviniana della metanarrazione può essere così delineata: egli è soprattutto uno scrittore dotato di coscienza semiotica, il suo controllo interdisciplinare della letteratura gli consente di utilizzare in maniera inventiva strutture come fiaba, racconto, intreccio, romanzo, narrazione; e il suo discorso letterario è sempre almeno di secondo grado, una metanarrazione concepita e praticata dinamicamente. Per Calvino, scrivere narrazione come metanarrazione significa riutilizzare modelli letterari o discorsivi preesistenti allo scopo di raggiungere un nuovo senso e trasmettere un nuovo messaggio. Ma questa realizzazione non impedisce a Calvino di compiere la propria *ars combinatoria*.

Riciclare le immagini usate in un nuovo contesto che ne cambi il significato. Il post-modernism può essere considerato la tendenza a



fare un uso ironico dell'immaginazione dei mass media, oppure a immettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione.<sup>17</sup>

Come scrittore dotato di una coscienza semiotica, Calvino è impegnato nel procedimento letterario della semiosi, cioè nel processo di costruzione del senso attraverso l'interazione dei segni come oggetti riportati e del loro *interpretans* in un costante movimento discorsivo. La letteratura per Calvino è soprattutto un processo comunicativo; il segno, inteso allo stesso tempo come forza referenziale e indicativa socio-relazionale, è uno dei protagonisti della scrittura di Calvino. L'origine del suo contributo al rinnovamento del panorama letterario (grazie a Borges) è un'inventività letteraria e discorsiva che gli ha consentito di stabilire certi paradigmi massimi nel variare i tipi di discorso letterario. In un certo senso, egli mette in pratica le intuizioni di Borges. Per Calvino, la letteratura è una macchina cognitiva. Vorrei prendere in considerazione alcuni dei suoi testi più significativi.

a) *Il castello dei destini incrociati*. In questo testo, modellato da un paradigma lúdico, il principio del gioco schiacciante agisce quale strumento per esprimere e narrativizzare una *ars combinatoria*. Ciò dà luogo a una visione del mondo nella quale, tra vita-mondo-letteratura-finzione e gioco, domina il principio di piacere. In questa opera, Calvino procede utilizzando in chiave narrativa ciò che chiama «iconologia fantastica».

È una sorta di iconologia fantastica che ho tentato nel *Castello dei destini incrociati*: non solo con i tarocchi ma anche con i quadri della grande pittura. Difatti ho cercato d'interpretare le pitture di Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, seguendo i cicli di San Giorgio e di San Gerolamo come fossero una storia unica, la vita d'una sola persona, e di identificare la mia vita con quella del Giorgio-Gerolamo. Questa iconologia fantastica è diventata il mio modo abituale di esprimere la mia grande passione per la pittura: ho adottato il metodo di raccontare le mie storie partendo da quadri famosi della

storia dell'arte o comunque da figure che esercitano su di me una suggestione.<sup>18</sup>

b) In *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che Calvino definisce iperromanzo, si registra una strutturazione metanarrativa del romanzo insieme a un processo metacomunicativo di lettura del romanzo medesimo. Infatti, la coppia di lettori impegnati a leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* simboleggia sia il processo di comprensione che quello di identificazione meccanica attraverso la lettura.

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un romanzo autoriflessivo e metanarrativo *in statu nascendi*. Calvino stesso lo definisce nella maniera seguente:

Il mio intento era di 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>19</sup>

c) *Lezioni americane*, l'ultimo testo scritto prima di morire, incompiuto, rappresenta le ultime volontà e il testamento di Calvino. L'opera riguarda la letteratura e il mondo, nonché una narrazione intesa in senso metanarrativo. Sorprendentemente, per descrivere la letteratura Calvino utilizza alcune nozioni scientifiche tratte dalla fisica come leggerezza e velocità, e nozioni epistemologiche quali esattezza e molteplicità. La ricca riflessione calviniana architetta un testo ideale benché utopico, un testo letterario assoluto così definito:

L'eccessiva ambizione dei propositi può essere rimproverabile in molti campi d'attività, non in letteratura. La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali o specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo.<sup>20</sup>

La filosofia della metanarrazione di Calvino presuppone l'acquisizione di un compiuto sapere pratico della letteratura allo scopo di esercitarlo in quanto sintesi di retorica, modelli narrativi e mosaico di stili. In termini di filosofia vista come comprensione riflessiva delle condizioni della conoscenza, la filosofia calviniana della metanarrazione può essere descritta come sintesi di *logos* e *tékhné*, cioè come un pensiero riflessivo e problematico sulla letteratura, nonché come prassi estetica del discorso letterario. Calvino rileva che il rapporto tra letteratura e filosofia è quello tra una rigorosa rappresentazione letteraria del mondo e dell'uomo (come in Dostoevskij, Kafka, Beckett, Camus e Genet) e un modo interpretativo, che caratterizza la filosofia. Osserva Calvino: "Solo quando lo scrittore scrive prima del filosofo che lo interpreta, il rigore letterario servirà di modello al rigore filosofico: anche se scrittore e filosofo convivono nella stessa persona".<sup>21</sup>

Definendo *Robinson Crusoe*, *Don Chisciotte* e *Amleto* opere filosofiche, Calvino sottolinea il fatto che essi "annunciarono un nuovo rapporto tra la leggerezza fantomatica delle idee e la pesantezza del mondo".<sup>22</sup>

Intendere i romanzi di Umberto Eco nell'ambito della sua filosofia della metanarrazione richiede che si colga l'operazione cognitiva di base, al contempo semiotica e letteraria, vero nucleo della creazione romanzesca dell'autore. Il linguaggio, per Eco, in termini semiotici, è soprattutto tecnica: esso è dato come totalità differenziata di segni, sintagmi e narrazione. Dovrebbe essere utilizzato tecnicamente, quale forma di un sapere adottato praticamente. Adottati e applicati a una specifica sfera di azioni e di funzioni, i romanzi di Eco costituiscono un riciclaggio pratico di modelli letterari e semiotici quali il giallo, il romanzo nero, il *romance* medievale, la narrativa labirintica o dedalea, il romanzo psicologico e socio-popolare. Questi generi e sottogeneri concordano e funzionano nei suoi testi romanzeschi. In senso paradossale, i romanzi di Eco sono quasi del tutto metanarrativi, possono essere soltanto metanarrativi. Possiamo considerare la produzione letteraria di Eco come il risultato o

il retaggio della lezione borgesiana del labirinto. Anche Calvino, per il quale il labirinto è un modello narrativo necessario, è in maniera analoga un erede di Borges.

Possiamo, pertanto, stabilire la seguente successione di prospettive labirintiche nella genealogia letteraria che comprende Borges, Calvino ed Eco: 1) Borges: fascino del labirinto e costante moltiplicazione di varie strutture labirintiche, che conduce a una narrazione permanente e allo “sviluppo” ermeneutico delle strutture; 2) Calvino: il labirinto come modello epistemologico per comprendere e sfidare il mondo; 3) Eco: il labirinto come modello dinamico ed euristico per interpretare il mondo.

L'interpretazione del mondo è un procedimento assai complesso; e tale complessità costituisce il soggetto del *Pendolo di Foucault*. In questo romanzo assistiamo a una crescente complicazione dell'intreccio e dei presupposti interpretativi, nonché a una sorta di ampliamento della matrice interpretativa.

La relazione metanarrativa tra vicenda e commento si concretizza in una serie di discorsi intitolati *filename*. Nel *Pendolo di Foucault*, *filename* funge quasi da romanzo parallelo. Potrebbe essere definito metaromanzo, se accettiamo, con Mario Perniola, che la caratteristica primaria di un metaromanzo è “l'autoriferimento”.<sup>23</sup> Esso è altamente intertestuale. Per esempio, nel *primo filename*, il narratore dice:

*Dov'eri ieri sera, L*

Ecco, indiscreto lettore, tu non saprai mai, ma quella linea spezzata lì sopra, che si affaccia sul vuoto, era proprio l'inizio di una lunga frase che di fatto ho scritto ma che poi ho voluto non aver scritto (e non aver neppure pensato) perché avrei voluto che quel che avevo scritto non fosse neppure avvenuto. È bastato un comando, una bava lattiginosa si è distesa sul blocco fatale e inopportuno, ho premuto un “cancella” e pssst, tutto sparito.<sup>24</sup>

Nei numerosi *filename*, il lettore troverà sempre più allusioni autoreferenziali e intertestuali. Per esempio:

Si scrive un romanzo su una storia del genere? Forse dovrei scriverlo sulle donne che sfuggo perché ho potuto averle. O avrei potuto. Averle. O è la stessa storia.

Insomma, quando non si sa neppure di che storia si tratta, meglio correggere i libri di filosofia.<sup>25</sup>

Tu sei un autore, non sai ancora quanto grande [...].<sup>26</sup>

Storia che incomincia per baretto. Bisogno di innamorarsi. Certe cose le senti venire, non è che ti innamori perché ti innamori, ti innamori perché in quel periodo avevi un disperato bisogno di innamorarti. Nei periodi in cui senti la voglia di innamorarti devi stare attento a dove metti piede: come aver bevuto un filtro, di quelli che ti innamorerai del primo essere che incontri. Potrebbe essere un ornitorinco.<sup>27</sup>

Avviene allora la cena col dottor Wagner. Alla conferenza aveva appena dato a un provocatore una definizione della psicoanalisi: – La psychanalyse? C'est qu'entre l'homme et la femme... chers amis... ça ne colle pas.

Si discuteva sulla coppia, sul divorzio come illusione della Legge. Preso dai miei problemi partecipavo alla conversazione con calore. Ci lasciammo trascinare in ludi dialettici, parlando noi mentre Wagner taceva, dimenticando di avere con noi un oracolo.<sup>28</sup>

Il procedimento di lettura del *Pendolo di Foucault* è plurireferenziale, implica la decifrazione della storia stessa così come del proliferante commento interpretativo, aperto in diverse direzioni. Una molteplicità di storie e di metastorie, di segnali intertestuali, di allusioni intellettuali fa del *Pendolo di Foucault* una sorta di *compendium* della narrativa enciclopedica (che include miti e archetipi, romanzi popolari, gialli, ecc.), nonché una narrazione intesa come processo di espressione che produce diverse narrazioni, filosofie e informazioni sul mistico e l'occulto. Filosoficamente parlando, con Wittgenstein come punto di riferimento, Eco esplora i confini del linguaggio romanzesco per mostrare che in pratica non ha limiti. L'uso metanarrativo del linguaggio narrativo presuppone una relazione dialettica con un altro linguaggio e un altro universo. Per esempio, una delle prospettive del *Pendolo di Foucault* è la triplice relazione romanzo vs. finzione vs. psicoanalisi.

Pertanto, nell'ambito dell'universo narrativo pluricontestuale del *Pendolo di Foucault*, l'affermazione di Wittgenstein "I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo"<sup>29</sup> può essere interpretata nella maniera seguente: chi stabilisce i confini del mio linguaggio? Il narratore, così entusiasticamente disposto verso mondi infiniti di informazioni, non vede alcun limite per la sua narrazione. Essendo (come) un romanzo aperto e anche (come) un romanzo che rispecchia e spiega il mondo, *Il pendolo di Foucault* è (anche) un romanzo autoriflettente all'infinito, il cui commento e la cui interpretazione non si fermano mai. Al contrario, essi si aprono a nuovi nodi, storie e supposizioni. Intessuto intertestualmente, *Il pendolo di Foucault* è una sorta di indistruttibile macchina infernale (che non si autodistrugge), che esibisce continuamente le proprie infinite prospettive. Al di là del loro enorme successo internazionale, i romanzi di Eco hanno dato vita a un gran numero di critiche e di studi dalle innumerevoli interpretazioni. È piuttosto significativo che, quasi contemporaneamente alla pubblicazione del *Pendolo di Foucault*, Eco si sia occupato di interpretazione e di sovrainterpretazione. Ciò che mi colpisce, nelle numerose letture di questo romanzo, è il fatto che alcune di esse non colgono tutte le sottili e fini prescrizioni avanzate da Eco nei suoi scritti teorici. Assai spesso, in luogo di interpretazioni, troviamo violente stroncature. Alcuni lettori criticano aspramente l'autore invece di tentare di intendere il significato dell'operazione semiotica e metanarrativa di Eco. La lettura del *Pendolo di Foucault* condotta da Salman Rushdie ne è un esempio: derivata da un evidente fraintendimento del romanzo di Eco, essa risulta, sotto ogni aspetto, ingiusta. Tuttavia, più in generale, ci si può chiedere se sia possibile interpretare in maniera accettabile un romanzo complesso di dimensioni così illimitate, il quale rappresenta una utilizzazione *post-factum* di fonti cabalistiche, magiche, scientifiche, filosofiche, religiose e letterarie. Che tipo di *intentio operae* e di *intentio auctoris* possiamo proficuamente attribuire a questa scrittura metanarrativa? Resta una questione aperta.

Di fatto, l'ambientazione, l'intenzione e i temi planetari, i procedimenti di scrittura e di lettura del *Pendolo di Foucault* sono

alquanto chiari. Questo colossale progetto può dunque essere accettato in tutta la sua complessità oppure rifiutato come un'impresa pretenziosa e confusa. Qui, *anthropos*, *logos* e *cosmos* si incontrano da qualche parte, in un luogo segreto e fittizio. Per giungere a una comprensione tematica ottimale di questo romanzo, occorre rendersi conto che si tratta di un testo pluristratificato, in cui ogni strato costituisce un mondo enigmatico, reale o possibile.

Leggiamo ciò che Rushdie deplora del *Pendolo di Foucault*; cito alcuni brani dalla sua recensione esageratamente aggressiva:

Circa vent'anni fa le librerie parevano colme di volumi con titoli come *Illuminatus* – libri ove si proponeva la tesi che il mondo fosse guidato da questa o quella cospirazione occulta. Dopo l'assassinio di Kennedy, l'idea che la storia visibile fosse una finzione creata dai potenti e che queste storie "invisibili" o sotterranee contenessero le "vere" verità dell'epoca divennero sempre più plausibili. [...]

Una volta Pynchon scrisse un racconto intitolato *Under the Rose*, titolo che anglicizzava l'espressione latina *sub rosa*. *Il pendolo di Foucault*, l'obeso nuovo volume di Umberto Eco, rappresenta un romanzo illuminatus degli ultimi anni '80, una fiction cospiratoria postmoderna riguardante, mi sembra, il mondo sotto il nome della rosa. È, mi rammarico di dover scrivere, un'Eco molto lontana di quelle baldorie di vecchia pynchoniana memoria. Non ha humour, né caratterizzazione, non possiede nulla che rassomigli credibilmente a una parola parlata, è astrusamente pieno di linguaggio involuto di ogni tipo. Lettore: mi ha nauseato. [...]

*Il pendolo di Foucault* non è un romanzo. È un gioco per computer. [...] E proprio alla fine, nella conclusione di Casaubon ("Ho capito. La certezza che non vi era nulla da capire, questo dovrebbe essere la mia pace e il mio trionfo"), vi è più che un accenno all'antico poeta giapponese Basho che viaggiò fino alla sede della saggezza, il Profondo Nord, per scoprire che laggiù non vi era nulla da scoprire. Purtroppo il viaggio verso questa verità è talmente ampolloso da rendere impossibile ogni preoccupazione sul traguardo finale: è uno stratagemma alla Spielberg senza tutta l'azione e le fruste e se, come minaccia Anthony Burgess nel risvolto di copertina, "questa è la

direzione che sta prendendo il romanzo europeo”, dovremmo tutti prendere un autobus nella direzione opposta appena possibile.<sup>30</sup>

È evidente che Rushdie tralascia la dimensione metanarrativa del romanzo di Eco. Nel *Pendolo di Foucault*, lo scrittore italiano giunge a una costruzione letteraria che consiste in una mescolanza dialogica del romanzo popolare (*Illuminatus*, nelle parole di Rushdie) e di personaggi non caratterizzati in quanto attanti intellettuali dell’Intreccio inventato. Esso è postmoderno poiché ricicla strutture e stereotipi letterari vecchi, popolari e contemporanei. Come il mondo, è pieno di urlo e furore. Come il mondo contemporaneo, è colmo di stereotipi, di *Trivialliteratur*, di discorsi scientifici e specialistici. Visto filosoficamente, può essere paragonato alla prosa saggistica eppure narrativa di Montaigne. Come l’*Anatomia della melanconia* di Burton, è un romanzo anatomico, prosa sulla conoscenza del mondo, un *mélange* onnicomprensivo, una *Mischung*, un testo digressivo, aperto, fortemente autoreferenziale e provocatoriamente extrareferenziale.

Le filosofie della metanarrazione non sono così filosofiche quanto i discorsi di Cartesio, di Husserl o di Adorno. Tuttavia, esse generano visioni del mondo così come un discorso critico sulla rappresentazione. È in gioco qui il problema della mimesi. I romanzi metanarrativi confermano che la mimesi è sia un pio desiderio che un circolo vizioso che penetra nel discorso come processo semiotico, il segno sui segni sui segni. Gli oggetti del discorso filosofico non sono proprietà privata dei filosofi. E gli oggetti del discorso letterario non sono proprietà privata dei letterati. La metanarrazione è uno stato delle cose paragonabile in un certo senso alla proverbiale locanda spagnola, ove filosofi e scrittori alloggiano insieme in maniera conviviale, benché ognuno di essi porti alla locanda argomenti eterogenei. Essi si divertono a guardare il cavallo e non la cavallinità. Quando Joyce gioca allegramente con il concetto di “tutti i cavalli”, dicendo “La cavallinità è la quiddità di tutti i cavalli”,<sup>31</sup> allude all’opposizione tra l’idealismo di Platone e il razionalismo di Aristotele. Di conseguenza, oppone l’astratto al concreto. In termini di



metanarrazione, oppone due linguaggi in conflitto. Nel gioco di storie, narrazioni e *mise en abyme*, le filosofie della metanarrazione dimostrano che l'interpretazione del mondo non può sfuggire alla finzione; quest'ultima è pertanto la prima condizione per il disvelamento del mondo. Metanarrazione significa che nell'incrementare l'insufficienza del racconto di finzione, il commento ha un doppio ruolo da esercitare: deve valutare filosoficamente l'efficacia del racconto e relativizzare la sua pretesa di assolutizzazione.

BORGES, CALVINO, ECO: FILOSOFIA DA METANARRAÇÃO

#### RESUMO

A partir de algumas afirmações sobre a metanarração, o artigo concentra a atenção sobre alguns aspectos do complexo problema da teorização e da historicização. As observações sobre Borges, Calvino e Eco, na perspectiva da metanarração, constituem-se num comentário às teorizações da metanarração em si, cujo objetivo primário parece ser aquele de inscrevê-la no espaço da literatura pós-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Romance, metanarração, modernidade.

---

#### NOTAS

1. R. Laporte. *Une voix de fin silence 2. Pourquoi?* Paris: Gallimard, 1967, p. 179.
2. I. Christensen. The meaning of metafiction. Bergen: Universitetsforlaget, 1981, p. 11.
3. P. Waugh. Op. cit., p. 4, 6 e 18.
4. Ivi, p. 18.
5. A. Tarski. Op. cit., p. 22-23.
6. I. Calvino, *Il romanzo come spettacolo (Una pietra sopra)*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 272.
7. I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 672.
8. Ivi, p. 673.
9. Ivi, p. 728.

10. *Ibidem*.
11. J. L. Borges. *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. In: Finzioni (1944), traduzione it. Torino: Einaudi, 1985, p. 90.
12. S. Fricaud. *Les figures du temps dans "Fictions" ou comment la fiction d'un Temps idéal ébranle le mythe de la littérature*, in J. Aboucaya et al., *Analyses et réflexions sur Borges, "Fictions": mythe et récit*. Paris: Ellipses, 1988, p. 37.
13. N. Rosa. *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1987, p. 278-279.
14. J. L. Borges. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Finzioni*, cit., p. 16.
15. J. L. Borges. *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 84.
16. J. L. Borges. *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*. In: *Finzioni*, cit., p. 46.
17. I. Calvino. *Lezioni americane*, cit., p. 711.
18. Ivi, p. 710.
19. Ivi, p. 730.
20. Ivi, p. 723.
21. I. Calvino. *Filosofia e letteratura (Una pietra sopra)*. In: *Saggi 1945-1985*, cit., v. I, p. 190.
22. Ivi, p. 196.
23. M. Perniola. *Il metaromanzo*. Milano: Silva, 1966, p. 22.
24. U. Eco. *Il pendolo di Foucault*. Milano: Bompiani, 1988, p. 29.
25. Ivi, p. 53.
26. Ivi, p. 63.
27. Ivi, p. 185.
28. Ivi, p. 186.
29. L. Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus. Quaderni 1914-1916*, Torino: Einaudi, 1983, p. 63.
30. S. Rushdie. *Umberto Eco*, in *Patrie immaginarie*. Milano: Mondadori, 1991, p. 293, 294 e 296.
31. J. Joyce. *Ulisse*, cit., p. 255.