



Enthymema XXVI 2020

Introduzione

Paolo Giovannetti

Università IULM

Abstract – Sono introdotti gli atti del Seminario MOD svoltosi all’Università IULM il 17-18 ottobre 2019. I «quarant’anni dopo» del titolo segnalano l’esigenza di mettere a fuoco le ricezioni ‘generazionali’ di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. In particolare, emerge la difficoltà di cogliere la specificità ‘lettoriale’ del romanzo, di cui oggi si mettono a fuoco soprattutto le problematiche legate alla figura dell’autore, persino della sua esperienza privata. La voce narrante particolarissima escogitata da Calvino pone infine problemi narratologici che forse richiedono ulteriori approfondimenti.

Parole chiave – Ricezione di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*; Narratore in seconda persona.

Abstract – The text introduces the proceedings of the Workshop MOD, which took place in IULM University on 17-18 October 2019. The title of the event mentions the forty years distance underlying the different receptions, by different generations, of Calvino’s novel *If on a Winter’s Night a Traveler*. Nowadays, a writer-oriented interpretation substitutes a previous (and maybe necessary) reader-oriented interpretation. The peculiar ‘voice’ adopted by Calvino, moreover, is a critical and theoretical issue, liable to be discussed in future essays.

Keywords – *If on a Winter’s Night a Traveler’s* reception; You-narrator.

Giovannetti, Paolo. “Introduzione.” *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 1-8.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14866>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Introduzione

Paolo Giovannetti

Università IULM

Nel saggio di Isotta Piazza qui contenuto è presente un'interessante osservazione – a sua volta debitrice di un suggerimento di Mario Barenghi di non molti anni fa – intorno alla ricezione 'generazionale' di Italo Calvino. Il fatto è che l'avvicinarsi dei critici nel tempo ha determinato una spaccatura tra chi (come accade fra gli studiosi oggi almeno sessantenni) ha visto crescere negli anni la fortuna dell'autore; e chi invece (le generazioni successive, in particolare i nati dopo il 1975) ha cominciato a leggere un Calvino già canonizzato, se non monumentalizzato. Fenomeno, questo, che data dalla fine degli anni Ottanta, quando – forse non per caso – giunge a compimento anche una profonda trasformazione nel modo di praticare la didattica della letteratura. Chi dopo il 1990 si avvicinava per la prima volta a Calvino attraverso la scuola aveva di fronte a sé una specie di classico della modernità italiana più matura, certo alonato da qualche sospetto di postmodernità ma non per questo meno inciso nella tavola dei valori letterari. Quasi concordemente, di lui da allora si dice che è il più importante scrittore italiano del secondo Novecento.

L'urgenza del nostro seminario veniva proprio da lì: dal bisogno di verificare come un'opera capitale nella carriera di Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, possa essere letta oggi, dopo che ben otto lustri ne hanno modificato l'impatto iniziale; e il quasi impendibile outsider delle lettere italiane, «scoiattolo della penna» (come disse quel tale), rampante sulle convenzioni ereditate e pronto a rinnovarle con leggerezza, è diventato altro e si è – inevitabilmente – irrigidito in una formula, prima che in una forma. Cosa è oggi di un libro che suscitò intorno a sé un consenso allargatissimo, e le cui critiche spesso si avvalevano del programma esplicito dell'autore? Esiste davvero un *partage* generazionale, che da un lato schiera coloro i quali (magari in modo negativo: si leggano le affermazioni di Marco Bazzocchi contenute nel dibattito qui riportato) vedono in quell'opera qualcosa di ancora vivo e provocatorio, e chi invece – genericamente i più giovani – vi si avvicina, se non con scetticismo, con un atteggiamento disincantato suscettibile di raffreddare l'incandescenza del romanzo?

Una prima risposta, eloquentissima anche se parziale, è fornita dal bell'intervento di un giovane e brillante studioso, Davide Savio, che con intelligenza applica a Calvino la categoria adorniana di *stile tardo*. Per quanto si possa sfumare il concetto e cogliere nello stile tardo segnali di un manierismo non pacificato, è comunque sintomatico, anzi istruttivo, che oggi si pensi di utilizzare per Italo Calvino – e in modo convincente – una nozione tanto funebre, ritenendola attiva in lui negli anni subito posteriori al 1967, cioè quando l'autore non raggiungeva ancora i quarantacinque anni. Molto è cambiato, appunto. E insomma il Calvino che io sessantenne percepisco è radicalmente diverso – continua a essere radicalmente diverso – da quello che il trentacinquenne Savio coglie.

Ma il 17-18 ottobre 2019 eravamo lì a discutere proprio di questo. Gli esiti sono davanti al mio lettore, e nel complesso mi paiono eloquenti. A caldo, del resto, la prima impressione che a fine seminario mi capitava di registrare era quella di aver visto *rovesciata*, di fatto, l'impostazione primaria che aveva guidato la ricezione del testo alla sua uscita – e certo anche successivamente. Il romanzo del l/Lettore e della l/Lettrice era addirittura diventato il romanzo dell'autore reale e della sua compagna di vita. E la cosa non è affatto un male – beninteso – se

Introduzione

Paolo Giovannetti

ricerche filologiche e biografiche ci inducono a cogliere sempre meglio il ruolo svolto da Chichita Calvino nella genesi del romanzo, come ha convincentemente mostrato nella sua relazione Ada D'Agostino e nella tavola rotonda Laura Di Nicola. Un autobiografismo esemplarmente *en abyme*, dunque: da ripensare dentro un romanzo tanto fisico e sessuato (lo sapevamo già, del resto), in cui la voluttà materialistica della lettura trae giovamento dalla voluttà in senso stretto erotica, in un rimbalzo di connotazioni semiotiche che si moltiplica lungo tutto il testo. Insomma, il corpo di Calvino e della sua donna qui sono implicati profondamente – non senza conseguenze (teoriche), forse, circa l'autorialità della 'Lettrice reale'. Ma il punto non è questo. Anche se una biografia di Esther Judith Singer sta diventando sempre più urgente, mi pare.

Il punto, dicevo, è l'autorialità, l'istanza dell'autore, in un romanzo che tematizza il lettore, i lettori, l'atto della lettura e così via. Certo, già quarant'anni fa si faticava a mettere bene a fuoco il problema (il notissimo saggio di Cesare Segre sfornato a caldo, che non si finirà mai di lodare, confondeva narratario e lettore – per esempio), anche perché le scatole cinesi di cui si compone il testo avevano frastornato i critici, intrappolandoli in un borgesiano gioco di metalessi da cui facevano fatica a uscire. Verrebbe persino da dire che, in questo senso, siamo sempre un po' ostaggi della finzione calviniana, dentro la quale cerchiamo di trovare un ruolo, ancorché minore (come dirò, spero meglio e più distesamente, in seguito).

Ma insomma l'eccesso di enfasi sull'autorialità mi pare che non giovi molto alla comprensione di questo romanzo. Per ragioni tematiche, in primo luogo. Calvino accumula ostentatamente, a volte in maniera farsesca, una serie di prove e di sintomi che dicono a chiare lettere di un'insicurezza epocale circa i destini dell'Autore. Lo fa con molta ironia, essendo consapevole che parecchi suoi lettori sono perfettamente informati rispetto a temi vecchi di un decennio almeno, e però sa anche bene che se la disputa è antica, non per questo è meno pressante e attuale. Non si scrive *Se una notte d'inverno un viaggiatore* se non si è convinti che la crisi dell'autorialità apre la strada al protagonismo del lettore. Esattamente quello che affermava Barthes undici anni prima, alla fine di un arco-citato saggio la cui conclusione 'lettoriale' viene ricordata poco e male. Non solo: Calvino capisce che l'irruzione dei fruitori comporta una serie di pericoli che in ultima analisi possono indebolire il campo letterario. Nella prospettiva di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, poi, 'pubblico' e 'privato', istituzione e individuo leggente, vanno in cortocircuito: tema tipicamente anni Settanta, che Calvino mette a fuoco in modo quasi perfetto nel momento in cui fa capire al Lettore – e suo tramite al lettore – che il *particolare* estetico, il piacere intimo, rappresentano proprio ciò che esce sconfitto da una lettura consapevole. Se è possibile pensare a un complotto che circonda il mondo del libro, ciò avviene perché leggere è un fatto sociale, solo marginalmente individuale.

Questi significati, che mi sembrano essere condivisi da tutti (o quasi) i critici, rischiano di passare in secondo piano se insistiamo troppo sull'autorialità, sulla riaffermazione di qualcosa che è caro sì a Calvino, ma che questo romanzo vuol farci concepire in una prospettiva diversa, secondo un percorso peculiare incardinato sull'esperienza non pacificata del lettore. Del resto, quattro anni dopo, all'Autore ci sarebbe arrivato, Calvino: e lo avrebbe fatto con il signor Palomar, che vive una storia ben diversa e comunque le mille miglia lontana dall'avventurosità un po' rocambolesca del 1979.

Ancora. Un'eccessiva sottolineatura dell'*auctor* e del suo ruolo inibisce una corretta comprensione del *narrator*: più esattamente dell'istanza enunciativa che presiede alla trasmissione dei contenuti diegetici, alla formazione di un mondo della storia. In questo spazio narrativo entriamo perché una certa *voce* ci chiama a farne parte. Del resto, nel corso della lettura dei romanzi incassati le tante istanze vocali che incontriamo si impegnano ad assecondare le nostre sensazioni. Il saggio di Bruno Falchetto è molto preciso su questo punto, e fornisce un importante contributo alla comprensione delle strategie di concentrazione semantica che Calvino attua nei suoi incipit.

Il dato decisivo è però un altro, anche se sottolineandolo in realtà dico cose scontatissime. È stato più volte rilevato che il tu-lettore *reale* cui la voce si rivolge diventa quasi subito un lui-

Introduzione

Paolo Giovannetti

Lettore *finzionale*; e colui che dapprima parla in postura ‘autorale’ (come in un romanzo ottocentesco quando l’autore-narratore si rivolge al lettore-narratario) assume poi un ruolo ‘narratoriale’, compiendo un salto di livello e rivolgendosi a un *tu* a sua volta fittizio, a un personaggio. Se all’inizio possiamo cogliere nelle allocuzioni uno *sguardo in macchina*, un artificio straniante, e possiamo pensare che Italo Calvino in persona interpelli *davvero* noi, dopo pochissime pagine ci rendiamo conto che la fabula racconta di un personaggio-lettore, e che chi parla è un *narratore*, finzione letteraria escogitata dall’autore.

Il che vuole insomma dire che:

1. la voce si rivolge a noi, inizialmente, *in regime di metalessi*, cioè fingendo che a parlare sia direttamente l’autore e che il suo allocutore sia proprio la persona in carne e ossa che sta leggendo;

2. la stessa voce rientra prestissimo dalla metalessi e si appella a un *personaggio* (poi due) dominato dal desiderio di portare a termine la lettura di un romanzo.

Non per caso, forse, si ripeterà una metalessi in occasione della scena erotica del capitolo settimo, quando Lettore e Lettrice dovranno unirsi fisicamente, leggendosi. E parlo di metalessi proprio perché lì la ‘voce’ si esprime in modo tipicamente autorale:

Come sei, Lettrice? E tempo che questo libro in seconda persona si rivolga non più soltanto a un generico tu maschile, forse fratello e sosia d’un io ipocrita, ma direttamente a te che sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona necessaria perché il romanzo sia un romanzo, perché tra quella Seconda Persona maschile e la Terza femminile qualcosa avvenga, prenda forma, s’affermi o si guasti seguendo le fasi delle vicende umane. Ossia: seguendo i modelli mentali attraverso i quali viviamo le vicende umane. Ossia: seguendo i modelli mentali attraverso i quali attribuiamo alle vicende umane i significati che permettono di viverle. (749)

Ovviamente, è un altro tipo di metalessi, diverso da quello iniziale. Adesso, si tratta di motivare il passaggio a un provvisorio – peraltro – *voi*. E, come tutti sanno, sarà invece la fine del romanzo a conseguire un ritorno allo strappo delle primissime pagine:

Stai per cominciare a leggere [...] → Sto per finire [...]

ri-allineando *in extremis* lettore empirico e Lettore personaggio. L’importante, mi sembra, è capire che Calvino aveva in mente *due* livelli: uno di default (la storia del Lettore), e l’altro ‘straordinario’, illusionistico (talvolta gestito in modo quasi ottocentesco).

Ricordo tutto ciò non per pedanteria, ma per cercare di cogliere quella che a me sembra una strategia coerente realizzata da Calvino nella cornice, attraverso una voce che segue il Lettore, lo asseconda e in realtà solo eccezionalmente lo guida. La soggettività di chi parla, dunque, è subordinata a quella del personaggio e tende a collimare con essa. E un sintomo di ciò è, innanzi tutto, l’uso del tempo presente, che distingue in maniera netta una simile *you-narrative*, ad esempio, dai noti romanzi in seconda persona di Vasco Pratolini o di Oriana Fallaci. Forse è il caso di leggere cosa succede in *Cronaca familiare* (anno 1947, ricordo):

Quando la mamma morì tu avevi venticinque giorni, eri ormai lontano da lei, sul colle. I contadini che ti custodivano ti davano il latte di una mucca pezzata; ne ebbi anch’io una volta che venimmo a trovarti con la nonna. Era un latte denso, tepido, un po’ acre, mi disgustò; il disgusto fu tale che lo ributtai sporcandomi il vestito: la nonna mi dette uno schiaffo. A te quel latte piaceva, ne eri ghiotto, ti giovava.

La possibilità di accedere al preterito consente alla voce narrante di assumere una profondità di sguardo, di percezione e cognizione dei fatti che porta con sé il forte rilievo concesso all’esperienza del narratore omodiegetico, dell’io insomma.

L’io di *Se una notte* è, invece, solo debolmente omodiegetico, la sua identità non emerge, e anzi – a dispetto della sua facondia – è quasi del tutto spersonalizzato.

Introduzione

Paolo Giovannetti

Quello che voglio dire, per esemplificare concretamente, è che quasi tutta la cornice potrebbe essere trasposta dalla seconda persona con tempo presente, alla prima persona con i tempi del passato. Ripeto: in questo modo cogliamo l'esperienza del lettore, quasi senza sbavature. Filippo Pennacchio, del resto, nel saggio qui contenuto ha mostrato che sotteso al testo di Calvino agisce *davvero* un movente autodiegetico.¹ Proviamo a fare una prima trasformazione:

Nessuna risposta trovi a questo interrogativo lasciato cadere da Marana quasi con indifferenza. Col fiato sospeso hai seguito da una lettera all'altra le trasformazioni della lettrice, come se si trattasse sempre della stessa persona... Ma anche se fossero molte persone, a tutte tu attribuisce l'aspetto di Ludmilla... Non è forse da lei il sostenere che al romanzo ormai si può chiedere soltanto di risvegliare un fondo d'angoscia sepolta, come ultima condizione di verità che lo riscatti dal destino di prodotto di serie cui non può più sottrarsi? L'immagine di lei nuda al sole dell'equatore già ti risulta più credibile che dietro il velo della Sultana, ma potrebbe pur trattarsi d'una stessa Mata Hari che attraversa assorta le rivoluzioni extraeuropee per aprire la strada ai bulldozer d'un'impresa cementizia... Scacci questa immagine, e accogli quella della sedia a sdraio che ti viene incontro attraverso la limpida aria alpina. (735-736)

Nessuna risposta *trovai* a questo interrogativo lasciato cadere da Marana quasi con indifferenza. Col fiato sospeso *avevo seguito* da una lettera all'altra le trasformazioni della lettrice, come se si *fosse trattato* sempre della stessa persona... Ma anche se *fossero state* molte persone, a tutte *avrei attribuito* l'aspetto di Ludmilla... Non *era* forse da lei il sostenere che al romanzo ormai si *poteva* chiedere soltanto di risvegliare un fondo d'angoscia sepolta, come ultima condizione di verità che lo *riscattasse* dal destino di prodotto di serie cui non *poteva* più sottrarsi? L'immagine di lei nuda al sole dell'equatore già *mi risultava* più credibile che dietro il velo della Sultana, ma *avrebbe potuto* pur trattarsi d'una stessa Mata Hari che *attraversava* assorta le rivoluzioni extraeuropee per aprire la strada ai bulldozer d'un'impresa cementizia... *Scacciavi* questa immagine, e *accolsi* quella della sedia a sdraio che *mi veniva* incontro attraverso la limpida aria alpina.

Certo (lo afferma lo stesso Pennacchio), ci sono passi in cui taluni dettagli sembrano essere autoriali in senso forte, poiché i loro contenuti eccedono i limiti cognitivi del personaggio. Curiosamente (ma non troppo), però, questi passi fanno poco problema, una volta trasposti alla prima persona.

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

[...] proprio ora che *avevo cominciato* a interessarmi davvero, ecco che l'autore si *credeva* in dovere di sfoggiare uno dei soliti virtuosismi letterari moderni, ripetere un capoverso tal quale. Un momento, *guardai* il numero della pagina. Accidenti! Da pagina 32 *ero ritornato* a pagina 17! Quella che *avevo creduto* una ricercatezza stilistica dell'autore non *era* altro che un errore della tipografia: *avevano ripetuto* due volte le stesse pagine. *Era* nel rilegare il volume che *era successo* l'errore: un libro è fatto di «sedicesimi»; ogni sedicesimo è un grande foglio su cui vengono stampate sedici pagine e viene ripiegato in otto; quando si rilegano insieme i sedicesimi può capitare che in una copia vadano a finire due sedicesimi uguali; è un incidente che ogni tanto succede.

¹ Abbiamo appena visto come, a p. 749, Calvino parli di un tu «forse fratello e sosia d'un io ipocrita», rovesciando la nota allocuzione baudelairiana. Se il tu delle *Fleurs* diventa io, l'opposto è pienamente legittimato.

Introduzione

Paolo Giovannetti

Com'è normale nei romanzi omodiegetici, spiegazioni di tipo generale realizzate al presente possono fare capolino, senza che per questo il tipo di narratore (con relativa valorizzazione di un coerente centro deittico) venga messo in crisi. Lascio da parte le questioni teoriche, qui non pertinenti. E mi limito a mostrare che quando l'io che "racconta" nel romanzo si espone troppo può accadere esattamente l'opposto di quello che una cognizione 'autoriale' di quella voce si aspetterebbe. Vediamo:

Arrivi puntuale all'Università, ti fai largo tra giovani e ragazze seduti sulle scalinate, ti rigiri smarrito tra quelle austere mura che le mani degli studenti hanno istoriato di esorbitanti scritte maiuscole e di graffiti minuziosi così come i cavernicoli sentivano il bisogno di fare sulle fredde pareti delle grotte per padroneggiarne l'angosciosa estraneità minerale, familiarizzarle, rovesciarle nel proprio spazio interiore, annetterle alla fisicità del vissuto. Lettore, ti conosco troppo poco per sapere se ti muovi con sicurezza indifferente all'interno d'un'Università oppure se antichi traumi o scelte meditate fanno sì che un universo di discenti e di docenti appaia come un incubo al tuo animo sensibile e sensato. Comunque, l'Istituto che cerchi nessuno lo conosce, ti rimandano dal sottosuolo al quarto piano, ogni porta che apri è sbagliata, ti ritiri confuso, ti sembra d'esserti perduto nel libro dalle pagine bianche e di non riuscire a uscirne. (655)

Arrivai puntuale all'Università, mi feci largo tra giovani e ragazze seduti sulle scalinate, mi rigirai smarrito tra quelle austere mura che le mani degli studenti avevano istoriato di esorbitanti scritte maiuscole e di graffiti minuziosi così come i cavernicoli sentivano il bisogno di fare sulle fredde pareti delle grotte per padroneggiarne l'angosciosa estraneità minerale, familiarizzarle, rovesciarle nel proprio spazio interiore, annetterle alla fisicità del vissuto. Lettore, ti conosco troppo poco per sapere se ti muovi con sicurezza indifferente all'interno d'un'Università oppure se antichi traumi o scelte meditate fanno sì che un universo di discenti e di docenti appaia come un incubo al tuo animo sensibile e sensato. Comunque, l'Istituto che cercavo nessuno lo conosceva, mi rimandavano dal sottosuolo al quarto piano, ogni porta che aprivo era sbagliata, mi ritiravo confuso, mi sembrava d'essermi perduto nel libro dalle pagine bianche e di non riuscire a uscirne.

Com'è evidente, non ha senso tentare di trasformare la parte sottolineata, perché qui chi parla dichiara di non conoscere a sufficienza chi ha di fronte, il personaggio oggetto di narrazione. Il che vuole dire che il locutore primo del nostro romanzo non è qualcuno che già conosce la storia, essendo quindi in grado di ri-portarla, di fornirne un *report* storico; ma è qualcuno che la vede, la vive, *la percepisce insieme a noi*, e che può avere delle incertezze circa alcuni dei contenuti fattuali relativi al personaggio (cosa impossibile per il narratore in prima persona che parli di se stesso).² In parole poverissime: prima viene l'azione del personaggio, poi la voce del narratore. Non è il narratore che guida il personaggio, semmai il contrario. E, ovviamente, se le cose stanno così, forse la parola stessa «narratore» è inadeguata. Costui non racconta una storia; semmai la asseconda, la segue, la registra, la *mostra*. Un po' come una cinepresa o una videocamera.

Siamo in una situazione tipicamente cinematografica. Ma anche, a pensarci bene: tipicamente videoludica. Calvino ha creato l'avatar di noi giocatori, il Lettore, e noi ne seguiamo le imprese in un percorso che si snoda attraverso livelli narrativi successivi che crescono fino al decimo. E fino alla conclusione del gioco. L'iper-romanzo (più che meta-romanzo; e si veda, qui, il saggio di Nicola Turi che fa il punto della questione) scritto da Calvino è anche un *ipertesto* perché rimette in discussione la linearità romanzesca: esasperandola sì, per certi versi, ma per suggerire che il *vero* senso è un altro: è la fungibilità delle azioni, la loro modularità non

² In romanzi come *L'étranger* l'io – tipicamente – non conosce del tutto se stesso; ma per ovvie ragioni non è nelle condizioni di affermarlo. In qualche modo, *non sa* di non sapere.

Introduzione

Paolo Giovannetti

gerarchica ecc. Si tratta, esattamente, dell'esperienza dei new media. E si può solo rammaricarsi che Gianni Maffei non abbia tradotto in saggio scritto il suo intervento del 2019 in cui illustrava il rapporto fra il romanzo di Calvino e i videogame. Sull'argomento si dovrà tornare, certamente.

Quello che mi preme piuttosto affermare, lo ribadisco, è che cercare di accomunare la 'voce' di questo romanzo a quella di un autore-narratore ottocentesco impedisce di capire quanto davvero avviene nel corso della lettura. E tutto ciò – questa centralità del personaggio-lettore – nient'affatto per caso si propaggina dentro i singoli incipit, che solo di rado sono testi-testi 'non letti', ma si presentano come opere *modificate* dalla presenza del destinatario, di un'agency che li sta *vivendo* mentalmente. E questa è la sfida massima di Calvino. Il lettore è a tal punto tiranno, che anche la forma delle opere ne esce modificata. Non leggiamo meri testi, ma testi già letti, insomma. Che poi è una verità storica ovvia ma preziosissima, troppo spesso persa di vista anche da interpreti professionisti. Non si legge mai davvero per la prima volta. Si legge, piuttosto, *come se fosse* la prima volta. Appunto: *come se*. Calvino ce lo ricorda, nel momento in cui rappresenta lettori comuni convinti di poter vivere la propria esperienza in totale isolamento. Convinti di poter fare da soli. E non è proprio un caso se tutto – o quasi – gli va male, ai lettori, almeno sul piano della lettura.

Mi preoccupa, a questo punto, aver scritto troppe volte «Calvino», trattandolo come autore implicito – figura critica da me generata per cercare di capire (come funziona, dovrebbe funzionare) *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ed è su questo piano che il lettore reale quale io sono corre parecchi rischi. Credo che uno dei problemi della critica calviniana sia la moltiplicazione degli epiteti autoriali, delle dichiarazioni di poetica che affiancano le opere a vari livelli (auto-commenti, interviste, lettere ecc.). Tanto più che nella dimensione metanarrativa del *Viaggiatore* le *mises en abyme* definitorie proliferano in maniera quasi incontrollabile. Persino sul piano dell'onomastica, come qui ci ricorda Silvia Zangrandi. Ma anche su quello del fantastico, secondo il suggerimento di Annabella Petronella. Come tutti sanno: dieci romanzi per dieci poetiche, ognuna enunciata da Ludmilla; e quante rifrazioni ulteriori a opera di Silas Flannery ed Ermes Marana! La verità è che io, come tutti, a un certo punto mi sento *letto* da un'opera del genere, mi sento inseguito da una miriade di possibilità che apparentemente non si coagulano in un convincente *ubi consistam*. Ha forse ragione Elisabetta Mondello quando osserva che una specie di cerchiobottismo aleggia su ogni critico di Calvino. Come se quella della *correctio perpetua* fosse la figura retorica di riferimento, suscettibile di inibire la coerenza argomentativa di ogni ragionamento intorno a questo scrittore. È un rischio da correre, non c'è dubbio, e l'intenzione dell'autore reale è stata, con ogni evidenza, quella di convincerci a cercare nelle sue idee *esplicite* la verifica al suo pensare letterario *implicito*.

Forse, un invito alla prudenza è doveroso. Anche perché – a me sembra – uno dei possibili significati di ciò che il Lettore, Ludmilla e Palomar fanno riguarda più i *limiti* del letterario e della parola, la *fragilità* dell'esperienza simbolica; e non tanto la loro rivendicazione orgogliosa e leggermente corporativa. Certo, l'impaziente Calvino non sempre è all'altezza di un gioco che un po' lo appassiona un po' lo estenua (il *Viaggiatore* – mi sembra innegabile – verso la conclusione si rastrema in maniera troppo brusca...). Ma le regole del suo agire non sono mai oscure. Regole costruttive, architettoniche, strutturali (!), che vanno ben oltre le semplici e depistanti opzioni di poetica.

Quaranta e più anni fa apparivano evidenti, quelle regole, a lettori non particolarmente smaliziati, ma motivati – e non solo in senso letterario. E sono certo che oggi qualcosa del genere possa e debba ripetersi, in presenza di lettori che la propria motivazione critica sappiano attingere a un mondo di interessi che – lo ribadisco – non si esaurisce nella letteratura.

Introduzione

Paolo Giovannetti

Ringraziamenti

Il seminario si è avvalso della collaborazione di Piero Villa, che ha ideato e realizzato la grafica dei programmi (fisici e digitali). Laura Sica, segretaria del Dipartimento di Comunicazione, arti e media, non ci ha mai fatto mancare il suo prezioso aiuto. I testi della tavola rotonda e della successiva discussione hanno potuto essere pubblicati perché Caterina Bocchi e Laura Ceretta li hanno pazientemente trascritti (fanno eccezione solo gli interventi di Alberto Cadioli, Laura Di Nicola e Claudio Milanini, fornitici dagli autori in versione scritta), mentre Francesca Caputo li ha rivisti.

A tutti loro, oltre che ovviamente ai curatori, va il mio più caloroso ringraziamento.

Bibliografia

Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 1979. *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, 1992, vol. II, pp. 611-870.