



Enthymema XXVI 2020

Tavola rotonda. Metaromanzo
e romanzo editoriale

Abstract – In questa sezione si riportano gli interventi esposti durante la tavola rotonda che ha chiuso il seminario, assieme al dibattito che ne è seguito.

Parole chiave – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; Metaromanzo; Romanzo editoriale.

Abstract – In this section, we present the transcription of the talks presented in the round table that closed the seminar, as well as the debate in the Q&A session.

Keywords – *If on a Winter's Night a Traveler*; Metafiction; 'Editorial' Novel.

"Tavola rotonda. Metaromanzo e romanzo editoriale." *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 107-135.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14875>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Tavola rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

Marco Bazzocchi

Università degli Studi di Bologna

Dalle opere di Calvino e, in particolar modo, dal romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, emergono i noti concetti di «contenuto fattuale» e di «contenuto di verità» di Walter Benjamin. Noi tutti, membri della MOD, abbiamo il dovere di porci prospettive dinamiche e storiografiche. Il 1979 è una data fondamentale: pochi mesi dopo la situazione cambiò significativamente e Calvino, probabilmente, con il fiuto che lo distingueva, aveva già presagito questi cambiamenti. Nel 1980, infatti, uscì *Il nome della rosa* e da quella pubblicazione in poi cambiarono profondamente alcune cose. È importante sottolineare, come già ribadito anche da altri relatori, che il mondo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – l'editoria, intesa come gruppo non solo di lettori ma di tutti coloro che hanno a che fare con i libri – sarebbe da lì a poco andato incontro a una profonda rivoluzione (quella avviata con *Il nome della rosa*). L'editoria così intesa, infatti, iniziò a percepire che sarebbe arrivato un meteorite che avrebbe scambussolato i giochi editoriali che avevano resistito fino agli anni Settanta. Come ampiamente sottolineato da Nicola Turi, tutto il gioco metaletterario del romanzo appare molto diverso oggi rispetto al modo in cui venne percepito negli anni della sua pubblicazione. Ricordo che per la prima volta ascoltammo alla televisione il primo capitolo (o una parte di esso) letto al telegiornale, o probabilmente in una rubrica culturale televisiva, se non sbaglio, e questo è segno tangibile di come Calvino stesse già calcolando e percependo certi segnali di cambiamento.¹

Alberto Cadioli

Università degli Studi di Milano

Questo intervento si soffermerà su alcune considerazioni particolari che toccano alcuni elementi di un possibile «romanzo editoriale». Prima di procedere, tuttavia, vorrei sottolineare che non credo esista una definizione riconosciuta con la quale dar conto in modo preciso dell'identità o dei caratteri del 'romanzo editoriale', anche se, di primo acchito, viene da pensare a un romanzo la cui storia sia ambientata, tutta o in parte, all'interno di una casa editrice, e a una narrazione che metta in risalto il lavoro dell'editore di libri e della sua redazione.

Proprio per questa mancanza di contorni stabili, mi muoverò dunque seguendo un punto di vista personale, ritagliandomi un sentiero nella selva di osservazioni che, anche in quest'ambito, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è capace di suscitare. E del resto, se siamo qui a ricordare i quarant'anni del romanzo, è proprio perché, come tutti i grandi libri, anche *Se una notte d'inverno* permette di individuare e seguire percorsi critici ed ermeneutici che muovono in direzioni diverse e, sulle stesse pagine, sollecitano nuove esplorazioni.

¹ Il 5 giugno 1979, in effetti, Calvino partecipò alla trasmissione RAI *Buonasera con...*

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

Nel romanzo di Calvino c'è senz'altro l'aspetto editoriale in quanto lavoro in redazione: basti pensare al dottor Cavedagna e a quella mirabile pagina sulla restituzione di un manoscritto dato in lettura, dalla quale basta citare poche righe: «– Lei è venuto per il manoscritto? È in lettura, no, sbagliavo, è stato letto con interesse, certo che mi ricordo! Notevole impasto linguistico, sofferta denuncia, non l'ha ricevuta la lettera?, ci dispiace pertanto doverle annunciare, nella lettera c'è spiegato tutto, [...] i programmi editoriali troppo carichi, la congiuntura non favorevole...» (*Se una notte* 701): scene quotidiane di vita redazionale che Calvino conosceva bene e sulle quali poteva tornare con ironia.

Vorrei però spostare l'asse della riflessione su quello che l'editoria produce, ponendo l'attenzione sul libro come oggetto materiale e sulle modalità del suo uso, soffermandomi su elementi marginali, che tuttavia mi auguro possano diventare strumenti utili per alcuni approfondimenti di lettura.

Nei suoi aspetti fisici, il libro è in primo luogo un insieme di fascicoli che uno stampatore ha impresso seguendo le indicazioni del redattore, che ha indicato il formato e gli aspetti grafici della collana. Ogni singolo fascicolo è il risultato della piegatura di un foglio, su ciascun lato del quale sono stampati – inseriti nelle diverse pagine imposte in una forma – i caratteri tipografici, nella «loro anonima uniformità» (*Se una notte* 821), espressione presente nelle prime righe del capitolo nono (che si apre con significative osservazioni che mettono in relazioni la lettura e il volo). Nell'ambito delle redazioni moderne, il fascicolo viene definito 'sedicesimo', indipendentemente dal formato (che comunque nella stampa moderna conta poco): e il termine è utilizzato all'inizio del secondo capitolo: «Un libro è fatto di “sedicesimi”; ogni sedicesimo è un grande foglio su cui vengono stampate sedici pagine e viene ripiegato in otto» (634). Dalle parole della citazione, sembra emergere che le sedici pagine sono complessive, e, dunque, sono otto su un lato del foglio e otto sull'altro. Ma questa condizione non è quella del sedicesimo, secondo la terminologia tecnica della bibliografia: il sedicesimo ha sedici pagine stampate su ciascun lato del foglio, per un complessivo numero di 32 pagine, e per essere realizzato occorre che il foglio sia piegato quattro volte, non otto come vorrebbe il narratore nella spiegazione al Lettore. Sedici pagine complessive su un foglio caratterizzano il formato in ottavo, che per altro richiede solo tre pieghe: e il formato del volume acquistato dal lettore è proprio composto da fascicoli in ottavo, dal momento che, arrivato a pagina 32 di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il Lettore si accorge che la successiva non è la pagina 33, ma la 17. Il fascicolo ripetuto in continuazione nel libro fallato ripropone le pagine comprese tra pagina 17 e pagina 32: si tratta dunque del secondo fascicolo del volume, ripetuto fino alla fine del libro, anche se Calvino scrive: «Hanno rilegato insieme tante copie dello stesso sedicesimo, non c'è più una pagina buona in tutto il libro» (635).

Prendendo spunto dalla risposta di Georges Braque a una signora stupita che il braccio di una donna da lui dipinta fosse più lungo dell'altro – ma questa non è una donna, è un quadro!² – si potrebbe rispondere alla pedante osservazione di tecnica tipografica sopra proposta: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un romanzo, non un trattato di tipografia. Quello che qui interessa, tuttavia, non è la segnalazione di un errore tipografico, del tutto ininfluenza sulla narrazione, ma il fatto che Calvino, per indicare un fascicolo, utilizzi il termine 'sedicesimo' come è comunemente utilizzato nelle redazioni delle case editrici del suo tempo. E infatti «sedicesimo» torna di nuovo con la stessa accezione, quando il narratore spiega al Lettore protagonista, e di fatto al lettore reale che sta leggendo il romanzo: «quando si rilegano insieme i sedicesimi può capitare che in una copia vadano a finire due sedicesimi uguali» (*Se una notte* 634), e «il sedicesimo giusto è sparito, finito in un'altra copia dove magari sarà doppio quello e mancherà questo» (634-635).

² Lo ricorda Giuseppe Pontiggia in un suo intervento (Pontiggia 52).

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

Lo scrittore è sempre molto preciso nelle sue scelte linguistiche, anche da un punto di vista tecnico: in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la terminologia è dunque quella in uso nelle redazioni, sebbene tocchi gli stessi oggetti della bibliografia; e proprio le parole del redattore sono uno dei tratti caratterizzanti *Se una notte d'inverno il viaggiatore* come 'romanzo editoriale'.

Da un errore tipografico del libro appena acquistato dal Lettore prende il via la narrazione, e un errore tipografico danneggia anche il volume che avrebbe dovuto sostituire il primo, faldato. Nel nuovo si alternano due pagine bianche e due pagine stampate («Bianche; stampate; bianche; stampate: così via fino alla fine») (*Se una notte* 651), perché, come il narratore spiega con precisione al Lettore (e ai lettori), «I fogli di stampa sono stati impressi da una parte sola; poi piegati e legati come fossero completi» (651).

Prima di avviare la lettura, il lettore deve passare attraverso quello che si potrebbe definire un rito di avvicinamento, che avviene attraverso il rapporto con il libro in quanto volume materiale. Lo descrive puntualmente il narratore nelle prime pagine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove, superate le muraglie di libri collocate negli spazi della libreria, l'acquirente prova le prime sensazioni di 'lettore' davanti al libro 'fresco di stampa', cioè appena pubblicato, secondo la terminologia 'editoriale' (entrata comunque nell'uso comune). È infatti uno «speciale piacere» quello che dà l'acquisto di un libro arrivato da poco in libreria: «non è solo un libro che porti con te ma la sua novità, che potrebbe essere anche solo quella dell'oggetto uscito ora dalla fabbrica, la bellezza dell'asino di cui anche i libri s'adornano», e che solo il tempo toglie: «dura finché la copertina non comincia a ingiallire, un velo di smog a depositarsi sul taglio, il dorso a sdruccirsi agli angoli» (*Se una notte* 617).

Il rito di accostarsi al libro – fin dal primo momento in cui lo si prende in mano in libreria – si manifesta intorno ai suoi elementi peritestuali: non ancora il testo, dunque, ma quello che il testo circonda (la copertina con la sua illustrazione, la quarta di copertina o il risvolto con il testo dell'editore, un'eventuale 'fascetta'), che può suscitare interesse o viceversa suggerire un'interpretazione editoriale che potrebbe condizionare la lettura. Calvino, bravissimo estensore di quarte di copertina,³ condanna il fatto che l'edizione suggerisca attraverso i peritesti un'interpretazione: «Rigiri il libro tra le mani, scorri le frasi del retrocopertina, del risvolto, frasi generiche, che non dicono molto. Meglio così, non c'è un discorso che pretenda di sovrapporsi indiscretamente al discorso che il libro dovrà comunicare lui direttamente, a ciò che dovrai tu spremere dal libro, poco o tanto che sia» (*Se una notte* 619). La condanna evidenzia la distanza tra l'autore del romanzo – che al lavoro editoriale ha dedicato una vita – e il narratore, che condanna i peritesti, così come Ludmilla tratterà «una linea di confine»: «da una parte ci sono quelli che fanno i libri, dall'altra quelli che li leggono» (700).

Nel racconto "L'avventura di un lettore", raccolto nell'edizione del 1958 dei racconti, si sottolineava che Amedeo Oliva «Metteva il foglietto pubblicitario per segno» ("Avventura" 1128): il «foglietto pubblicitario» (di fatto una breve scheda bibliografica su un foglietto di formato ridotto) era tipico delle edizioni precedenti l'introduzione del retrocopertina o dei risvolti, che incominciano a diffondersi negli anni Cinquanta: veniva inserito tra le pagine del volume, ed era spesso utilizzato appunto come segnalibro. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non compare più, poiché sul bancone del librario i volumi sono esposti chiusi nel cellophane; altri termini redazionali si fanno avanti: il «retrocopertina» (lo scritto editoriale, ben visibile girando il libro) e il «risvolto» (che richiede comunque che il volume non sia più chiuso nell'involucro, ma si possa maneggiare e aprire), l'uno e l'altro con la funzione di dare informazioni sul testo e sul suo autore.

Il lettore, con il rito iniziale di «girare intorno» al libro in quanto oggetto, prolunga l'attesa del piacere del testo prima di passare al piacere «più consistente della consumazione dell'atto,

³ Di Calvino estensore di scritti editoriali traccia un puntuale (e brillante) ritratto Guido Davico Bonino (Davico Bonino 61-62).

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

cioè della lettura del libro» (*Se una notte* 619). È evidente il linguaggio del desiderio erotico, tanto che Marina Paino ha definito il *Viaggiatore* «il romanzo del corteggiamento del libro», aggiungendo che si tratta del «romanzo più marcatamente “erotico” tra tutti quelli di Calvino» (Paino 85).

Io però mi muoverò su un'altra strada, volendo piuttosto dar conto brevemente di una fenomenologia del libro e del modo con cui un lettore si accosta alla pagina. E, infatti, alla messa a punto, in pochi tratti, della materialità del volume in quanto oggetto prodotto da un editore, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si associano, su un piano contiguo, le osservazioni su come il lettore si deve predisporre alla lettura.

Già nell'«Avventura di un lettore» – incunabolo di varie situazioni di lettura poi richiamate in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – il protagonista, dopo avere cercato il punto giusto della scogliera (una specie di gradino sul quale fosse possibile sdraiarsi), gonfia un cuscinetto, stende un asciugamano, vi si sdraia e apre «il libro al segno» («Avventura» 1127), cioè alla pagina indicata dal segnalibro. Rimane immobile a leggere, e a muoversi sono solo gli occhi (e si potrebbe ricordare i vari contributi critici su 'Calvino e la vista', ma non è necessario in questa occasione). Il richiamo, in quel passo del racconto, di numerosi personaggi romanzeschi sta a dire di una consuetudine di lettura in quel luogo e in quella posizione; qui interessa tuttavia un'altra annotazione sulle abitudini del lettore protagonista: «amava i grossi tomi e metteva nell'affrontarli il piacere fisico dell'affrontare una grossa fatica. Soppesarli in mano, fitti, spessi, tarchiati, considerare con un po' d'apprensione il numero delle pagine, l'ampiezza dei capitoli; poi entrarci dentro» («Avventura» 1128). Sono gli stessi gesti del Lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma nel romanzo del 1979 si precisa che è possibile leggere i romanzi molto lunghi solo se scritti nel passato, quando «il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esploso» (*Se una notte* 618): «I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso», commenta il narratore (618). E basterà dire di sfuggita che Calvino, quando scrive *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sta dirigendo per Einaudi una collana intitolata «Centopagine», con l'obiettivo di proporre romanzi brevi.

Ma è tempo di arrivare, dopo gli iniziali gesti di rito, al varco della soglia del libro per entrare dentro la narrazione. Nel racconto pubblicato nel 1958, il protagonista entra nella narrazione, inizialmente, con un po' di riluttanza, poi «affidandocisi, correndo per le righe, attraversando il graticcio della pagina uniforme», e «superando dei caratteri di piombo» (*Se una notte* 1128): «Oltre la superficie della pagina s'entrava in un mondo in cui la vita era più vita che di qua, da questa parte» («Avventura» 1128). I «caratteri in piombo» e i caratteri anonimi più sopra citati si trasformano da materia inerte in accesso al mondo della narrazione, come più volte viene sottolineato in *Se una notte d'inverno*. Una delle più evidenti sottolineature si legge nelle prime righe del capitolo terzo, nel quale Calvino si sofferma di nuovo su un aspetto materiale del libro, sul gesto del lettore di fronte al volume fisico, sulla necessità di arrivare attraverso questi gesti al testo e alla sua incorporeità, cioè a quel mondo che viene ricreato nella mente di chi legge: «L'avanzata nella lettura è preceduta da un gesto che attraversa la solidità materiale del libro per permetterti l'accesso alla sua sostanza incorporea» (*Se una notte* 650). Si tratta del gesto di tagliare le carte del fascicolo, poiché, per lungo tempo, non venivano tagliati i bordi del foglio stampato e piegato. Il gesto è descritto minuziosamente, richiamando proprio la condizione del fascicolo, chiuso per le pieghe in verticale e per la piega in orizzontale (le tre pieghe appunto di un fascicolo di otto carte, 16 pagine). Vale la pena citarne un passo:

Penetrando dal basso tra le pagine, la lama [del tagliacarte] risale d'impeto aprendo il taglio verticale in una scorrevole successione di fendenti che investono una a una le fibre e le falciano, – con un crepitio ilare e amico la buona carta accoglie quel primo visitatore, che preannuncia innumerevoli voltar di pagine mosse dal vento o dallo sguardo –; maggiore resistenza oppone la piega orizzontale, specie se doppia, perché esige una non agile azione di rovescio, – là il suono è quello d'una lacerazione soffocata, con note più cupe. Il margine dei fogli si frastaglia rivelandone

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

il tessuto filamentoso; un truciolo sottile, – detto «riccio», – se ne distacca, gentile alla vista come schiuma d'onda sulla battima. (*Se una notte* 650)

Tutto questo per arrivare all'immagine centrale, metafora forte dell'entrare nel mondo della narrazione attraverso la fisicità della pagina, che può diventare un ostacolo da superare: «L'aprirti un varco a fil di spada nella barriera dei fogli s'associa al pensiero di quanto la parola racchiude e nasconde: ti fai largo nella lettura come in un fitto bosco» (*Se una notte* 650).

La pagina dell'incipit offre una prosa divertita ed elegante, dove la precisazione sul termine tecnico, 'il riccio', è sulla stessa linea delle altre 'parole del redattore' sopra richiamate.

Marina Paino interpreta come metafora erotica anche il passo del tagliacarte, richiamando giustamente anche il verbo usato. Qui ci si limita – lo si è già detto – a porre in risalto la fenomenologia del libro e dei gesti di accostamento a esso da parte del lettore; e tuttavia non si può non aggiungere che attraverso questi elementi di fisicità del libro, del rapporto che il lettore ha con essi, si manifesta una riflessione rilevante sull'esperienza della lettura, compresa l'esperienza del rapporto erotico cui rimanda.

Senza poter vedere e toccare la pagina inchiostata, un testo, paradossalmente, non esiste: il narratore lo sottolinea nell'attacco del capitolo quarto, quando il Lettore sente leggere a voce alta la traduzione condotta dal professor Uzzi-Tuzii e riflette sulla sua aleatorietà: «Il testo, che quando sei tu che lo leggi è qualcosa che è lì, contro cui sei obbligato a scontrarti, quando te lo traducono a voce [ma poco sopra aveva detto quando lo ascolti leggere a voce alta] è qualcosa che c'è e non c'è, che non riesci a toccare» (*Se una notte* 676). Significativo l'uso del verbo toccare, che ci porta di nuovo alla fisicità del testo attraverso la materialità del libro che lo trasmette.

Solo attraverso il supporto materiale della scrittura, dunque, si può avviare la lettura, come ricorda ancora il professor Uzzi-Tuzii: «Leggere [...] è sempre questo: c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti...». Ed è Ludmilla a concludere: «O che non è presente perché non c'è ancora, qualcosa di desiderato, di temuto, possibile o impossibile» (*Se una notte* 680).

In questo senso occorre entrare nella pagina, e quindi nella narrazione: «si sa che quando uno è tutto immedesimato nella lettura di un libro, a doverla interrompere per poi riprenderla dopo qualche tempo il più del gusto va perso: ci si dimentica tanti particolari, non si riesce più a entrarci come prima» («Avventura» 1139). A maggior ragione si 'perde il gusto' se non si può nemmeno più ritrovare il seguito della lettura interrotta, perché il libro è fallato, come appunto in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Anche a partire da questa considerazione, la perdita ricorrente delle storie nelle quali era entrato il Lettore con la L maiuscola, e il lettore reale che legge il romanzo di Italo Calvino, diventa l'occasione per riflettere in chiave meta-narrativa sulla letteratura, sul genere romanzo, sulla modalità della sua lettura: e l'errore tipografico alla fine trasforma il romanzo editoriale in un metaromanzo.

Marco Bazzocchi

Università degli Studi di Bologna

Un elemento fondamentale, già anticipato da Bruno Falchetto, è il bisogno di Calvino di attribuire un nuovo valore auratico ai processi fisici della lettura: il tagliacarte, i caratteri tipografici ecc. Calvino vuole inquadrare nuovamente un oggetto che sa benissimo avere ormai perso valore auratico e lo fa alludendo di continuo a qualcosa che va al di là del libro, rimandando al

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

famoso mondo non scritto che emerge di continuo da tutti i racconti, da tutte le pagine dell'autore. Questo sarebbe senz'altro un interessante elemento di riflessione.

Laura Di Nicola

Sapienza Università di Roma

Se una notte d'inverno un viaggiatore non è solo un metaromanzo che si interroga, e si fa e disfa, nel momento stesso in cui si legge, ma è un romanzo che si desidera, che si fa desiderare, è *puro desiderio*. Non è un romanzo fatto di tanti inizi di romanzi diversi, ma è il desiderio di un romanzo fatto di tanti desideri possibili, di due metà, di lui e di lei, che racconta ciò che precede e muove l'atto stesso della scrittura e della lettura. È un romanzo sul *desiderio di desiderare*. È un «catalogo di romanzi desiderati» (Calvino, *Sono nato in America* 352). È il desiderio di un romanzo e un romanzo del desiderio. È «un'insolita confessione autobiografica sull'eros» (Asor Rosa 145).

Il motore della storia, come della vita, scritta e letta, come della morte, è il desiderio. Con qualche dose di opportuna perplessità e cautela perché – osserva Barengi – “desiderio” «non sembra essere un concetto particolarmente appropriato a Calvino», è una parola che va presa «con le molle», ma con molle sottili come quelle di Stevenson: «Il desiderio è un magnifico telescopio» (Barengi, *Italo Calvino* 111). Il fascino del desiderio nel racconto di Calvino è quello di scoprire se esso si realizzi o meno. La natura spontanea di un desiderio potrebbe non essere evidente a una lettura telescopica, ma esserlo a una lettura microscopica. Il desiderio è il nucleo genetico del mondo intimo della narrazione, il motivo vitale della sua costituzione ed esistenza ed è il nucleo generativo del romanzo stesso. Per averlo soddisfatto, perché si arrivi al libro, il lettore deve prima di tutto accettare che esso possa non realizzarsi e scomporsi in tutti quegli stati emotivi della mente e dell'animo di cui è intessuto il testo. Il libro resta una tensione narrativa, mai una narrazione definitiva, semmai uno stato pre-narrativo, aurorale, che procede nell'impulso vitale che anima la capacità di desiderare. Il desiderio è uno strumento narrativo e ottico, dalle forme cangianti, che si orienta, come un sestante del mondo intimo, sulle costellazioni degli immaginari poetici, letterari, mentali, dentro e fuori e oltre gli abissi vicini e lontani, inconoscibili, dell'io, nelle più alte latitudini della storia: è cioè all'origine di ogni storia, anche solo di una semplice e divertente storia fra un uomo e una donna, perché la (s)muove e rinnova e la fa progredire nello sviluppo del senso delle vicende umane.

“Un uomo e una donna per dieci racconti” è il titolo della recensione di Vittorio Spinazzola uscita sull'*Unità* del 22 luglio 1979, che tocca un punto centrale: «*Se una notte* reca un semplice messaggio d'amore» (Spinazzola, “Un uomo e una donna” 3). In effetti l'opera esprime le contraddittorie declinazioni del «romanzo d'amore» nella modernità (Spinazzola, *Il romanzo d'amore*) attraverso il racconto di un *semplice* amore coniugale: la storia di un Lui e una Lei che si incontrano in libreria, s'inseguono, s'innamorano, si perdono, si cercano, si sposano, in una rete di desideri che s'allacciano e s'intersecano, vivendo *fra* il dentro e il fuori il libro stesso che diventa anche il loro desiderio condiviso. Il racconto di ogni matrimonio è condensato in quel capitolo conclusivo finale di otto righe in cui prima di addormentarsi, nel passaggio fra la veglia e il sogno, ormai stanchi, Lei spegne, mentre Lui sta per spegnere, la luce che riflette il proprio personaggio. È la luce vitale del desiderio che li illumina, con angolature sempre diverse, nel corso di tutta la narrazione nel viaggio della notte d'inverno. Un semplice *messaggio d'amore* tutt'altro che semplice perché la complessità del *Viaggiatore* arrovella la critica nel paradosso di una trappola narrativa e conoscitiva, che la imprigiona appunto dai quarant'anni che oggi si festeggiano. E forse basterebbe dire semplicemente che è un libro divertente, e in fondo, anche solo per questo, resta nelle nostre vite.

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

Cosa vuole dire Calvino nella brevità del racconto conclusivo di sole otto righe? L'indicibile e l'inconoscibile della coniugalità: nel grande letto matrimoniale il desiderio continua a vivere, e nel momento in cui accetta che possa esaurirsi («“Non sei stanco di leggere?”» (870)) accettando la singolarità dell'essere in due realtà parallele e diverse, muore, per continuare a vivere, a trasformarsi e a rinascere in un nuovo desiderio, sospeso e teso fra luce e buio.

Nel capitolo VII Calvino anticipa ed esplicita la (non) fine del romanzo, come desiderio che nella sua conclusione si realizza:

Domani. Lettore e Lettrice, se sarete insieme, se vi coricherete nello stesso letto come una coppia assestata, ognuno accenderà la lampada al suo capezzale e sprofonderà nel suo libro; due letture parallele accompagneranno l'approssimarsi del sonno; prima tu poi tu spegnerete la luce; reduci da universi separati, vi ritroverete fuggacemente nel buio dove tutte le lontananze si cancellano, prima che sogni divergenti vi trascinino ancora tu da una parte e tu dall'altra. Ma non ironizzate su questa prospettiva d'armonia coniugale: quale immagine di coppia più fortunata sapreste contrapparle? (*Se una notte* 764)

Infatti succederà proprio così: Lei, per prima «spegne la sua luce» (870), e il suo desiderio entra nel sogno, nel sogno della città sommersa. Lui, continua a desiderare («“Ancora un momento”» (870)) e aspetta a spegnere la luce. Lo spazio che separa lui da lei è nel tempo che si pone fra un desiderio e un sogno.

“Lei” è lo splendido personaggio di Ludmilla, che porta con sé, anche nel nome, i personaggi di Lia e di Priscilla, entrambe figure di un desiderio d'amore che riflette, nell'altro da sé, il sé. Lo stesso nome scelto per la Lettrice condensa in sé uno stato di desiderio, uno slancio d'amore: se è vero che “Ludmilla” è parola di origine slava che significa “amata dal popolo” (Avanzi 145). Ludmilla è la donna che non può non amarsi ed è la Lettrice che incarna «la coscienza critica – il desiderio e il continuo confronto col desiderio – del lettore e dell'autore, dell'autore-lettore e del lettore-autore» (Calvino, *Lettere* 1445).

Prima di Ludmilla c'è Priscilla, prima di Priscilla c'è Lia, tutte sono sorgente di desideri, tutte sono nello «stato di desiderio» che tende «semplicemente a un altrove altravolta altrimenti» che si realizza di volta in volta nella singolarità dei momenti di una storia. I dieci incipit di romanzo, come ogni storia, rappresentano così «il qualcosa desiderato» che «comincia a esserci solo una volta che c'è lo stato di desiderio» (Calvino, “Priscilla” 280-281) e prendono la forma della volontà di Ludmilla, personaggio che declina nella passione per la lettura la tensione amorosa-conoscitiva che era stata di *Priscilla*.

«Sono Ludmilla, e abito nella Città Sommersa» (Calvino, “Il naufrago Valdemaro” 628): così si presenta, negli abissi del sé, per la prima volta (in una fiaba marina, scritta nel maggio 1978: cfr. Barengi, “Note e notizie sui testi”) il personaggio di Ludmilla, come l'altra parte del naufrago Valdemaro, insieme sospesi in un mondo «fatto della sostanza impalpabile dei miraggi, dei sogni» (Calvino, “Il naufrago Valdemaro” 634), dei desideri. Mentre la figura marina conduce il protagonista maschile nei fondali dove tutto si ritrova, in *Se una notte d'inverno* Ludmilla è la Lettrice determinata a trovare «un libro che non c'è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci» (*Se una notte* 680), capace di agire sulla realtà imponendo la forza del suo desiderio: «“Mi piace sapere che esistono libri che potrò ancora leggere...” dice, sicura che alla forza del suo desiderio devono corrispondere oggetti esistenti, concreti, anche se sconosciuti» (680). Leggere per Ludmilla è inseguimento di «qualcosa di desiderato, [...] è andare incontro a qualcosa che sta per essere e ancora nessuno sa cosa sarà» (680), è disporre le proprie azioni verso qualcosa che continuamente inizia. La tensione verso il cominciare («Cominciare. Sei tu che l'hai detto, Lettrice», (761) determina l'inesauribile attivismo di un femminile che attira, spinge e fugge la sua controparte maschile, muovendosi ancora come un'onda marina, una forza inesauribile che si dilata e si ritrae seguendo un desiderio di lettura sempre nuovo.

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

È il desiderio di Ludmilla ad alimentare in ogni capitolo il congegno narrativo («ogni romanzo risulterà dall'incontro del titolo con l'attesa della Lettrice, quale è stata formulata da lei nel corso del capitolo precedente» (Calvino, «Se una notte d'inverno un narratore» 4), scandito dalla risoluta richiesta di leggere un altro libro ancora. Da qui l'associazione del personaggio con i verbi che esprimono una volontà e una scelta, inseriti in una rete di enunciazioni «collegate anche da una rassomiglianza di formulazione», secondo un precisissimo, «calcolato diagramma» (Segre 138): a Ludmilla *piace* leggere («“A me” dice, “piacciono i libri in cui...”» (765)), Ludmilla *cerca* di leggere («“Il libro che cerco [...] è quello che”» (853)), Ludmilla *preferisce* leggere («“Preferisco i romanzi...”» (639); «“I romanzi che preferisco”» (733)), *vuole* leggere («“Però io vorrei che le cose che leggo non fossero...”» (654)), *ama* leggere («“ama i romanzi in cui...”» (826)). Lettrice di classici («sta cercando tra i Penguin Modern Classics» (638)) sa bene che «non si leggono i classici per dovere o per rispetto, ma solo per amore» (Calvino, «Perché leggere i classici» 1820) e trasferisce i suoi atteggiamenti di lettura in una disposizione intellettuale ed etica, una morale attiva che coniuga autodeterminazione individuale e un'acuta, curiosa disponibilità per il mondo che la circonda: «Il suo modo di stare al mondo, piena d'interesse per ciò che il mondo può darle» (*Se una notte*, 679). Non è un caso, forse, che Ludmilla, che conduce il Lettore nel paradiso della lettura, insegna come prima cosa al protagonista (per il quale «la vita non ha più un senso né una forma») che «la lettura deve essere *ritrovamento* d'una corposità sensuale, una vitalità *in quanto equivalente della vita*» (*fig. 1*):⁴ in altre parole, un modo di ri-abitare il mondo, di ritrovare un rapporto con la realtà che sia più attivo e incisivo.

Sì è una vecchia storia che comincia col quinto canto dell'*Inferno* di Dante, quando la seduzione reciproca di Paolo e Francesca avviene attraverso un libro. La Lettrice è più personaggio del Lettore. Il Lettore è un vuoto che ho lasciato aperto perché si possa entrare nel libro, mentre la Lettrice ha un ruolo attivo. È lei che rappresenta lo spirito, il desiderio della lettura. È lei che enuncia a ogni capitolo un tipo di romanzo diverso che vorrebbe leggere, e il pezzo di romanzo che segue nasce da questa indicazione. Per tornare a Dante, essa è la Beatrice che conduce il Lettore nel paradiso della Lettura, in quest'incerto paradiso della lettura. (Calvino, *Sono nato in America* 301).

Soggetto di desiderio, la Lettrice diventa a sua volta oggetto del desiderio per il lettore («L'inseguimento del libro interrotto, che ti comunicava un'eccitazione speciale in quanto lo compivi insieme alla Lettrice, ti si rivela la stessa cosa dell'inseguire lei che ti sfugge» (*Se una notte* 759) e per lo scrittore (cfr. Paino). Dal fondo del suo cannocchiale Silas Flannery cerca attraverso gli occhi di Ludmilla il passaggio sommerso fra la pagina e la vita, fra la realtà e la scrittura: «Tra i suoi occhi e la pagina vola una farfalla bianca» (*Se una notte* 780).

Tensione verso la lettura e tensione verso la scrittura si riflettono nella costruzione di un libro che esiste solo nel momento in cui si legge, rimanendo sospeso nella distanza che separa la lettura dal desiderio della lettura. Il dispositivo narrativo del metaromanzo è il risultato della tensione conoscitiva, esistenziale e amorosa attivata dallo spirito critico della Lettrice che continua a correggere e precisare il suo gusto, escludendo certi tipi di narrazione e scegliendone altri. Una dinamica che è evidenziata dallo stesso Calvino, come dimostrano gli schemi concettuali che accompagnano la scrittura e la riflessione intorno all'opera. Nell'appunto autografo (*fig. 1*) l'autore ribadisce il ruolo centrale di Ludmilla, ancora una volta soggetto di una serie di predicati che determinano, attraverso il chiarimento del suo «stato di desiderio», le vicende

⁴ Presento due documenti inediti, che appartengono a due bloc-notes di appunti conservati in casa Calvino a Campo Marzio. Il primo è lo schema narrativo che esprime i desideri della Lettrice. Si tratta di una versione alternativa, con un'impostazione analoga ma molte varianti, dello «schema concettuale» datato aprile 1979 pubblicato da Bruno Falchetto in «Note e notizie sui testi» (Falchetto 1398-1399). Per la genesi del *Viaggiatore* si rimanda ai risultati della ricerca di Ada D'Agostino esposti nell'articolo pubblicato in questo fascicolo.

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

della cornice e il contenuto degli incipit: la Lettrice «indica» (cap. II), «precisa» (cap. III e IV), «sposta il tiro» (cap. V), «rivendica» (cap. VI), «chiede» (cap. VII), «capisce» (cap. VIII), «si ricollega» (cap. IX), «vede la lettura» (cap. X) e, infine, «spegne la luce perché la vita continui fuori della lettura e la lettura sia lettura» (cap. XII).

«Incondizionata divoratrice di *romanzi*», la Lettrice è il simbolo stesso dell'alterità: in quanto donna, certo («è proprio donna, e la cosa ha un suo senso ben preciso», ricorda Calvino), ma soprattutto in quanto simbolo di *un altro* modo di leggere, indifferentemente, «mondo scritto» e «mondo non-scritto». Un modo «più critico e più consapevole», più ricco, disponibile e aperto alle variegate suggestioni del libro e dell'esistenza: tale da renderla, «in fondo, la vera eroina» del romanzo (Calvino, *Sono nato in America* 307).

Nel passaggio dalla luce all'ombra, fra la concezione dell'opera e la sua scrittura, emerge un'altra presenza, un «fantasma femminile» che, proprio come nel primo incipit di romanzo, «prende forma nel modo in cui prendono forma i fantasmi femminili sulla pagina scritta» (*Se una notte* 630), e permette di rileggere, ancora una volta, la storia del *Viaggiatore*.

«Voler che qualcuno si prendesse cura di un fantasma» è un appunto su un rigo rovesciato di una pagina di un piccolo bloc-notes (fig. 3). Calvino annota gli «Incipit proposti da Chichita». In essi, come negli incipit del *Viaggiatore*, si intravede una situazione misteriosa (da giallo, o thriller), che culmina nella morte o nel mistero. I tre protagonisti si presentano in una certa misura «isolati» in una dimensione fortemente individuale che si innesca nel rumorio degli «altri»: in 1) c'è un uomo solo che guida in autostrada, sente una musica e si ferma: nella musica si distingue una conversazione fra due persone sulla morte (prossima) di qualcuno; in 2) c'è la situazione dei preparativi e dell'arrivo degli invitati a una banale festa di fine d'anno, c'è una donna, la padrona di casa, che sente il campanello: apre e non c'è nessuno; in 3) solo un giovane inglese che va a vedere una casa ereditata, poi una morte. I primi due incipit sono articolati intorno all'irrompere di un segnale che dà il via alla vicenda misteriosa: l'ascolto della conversazione e il suono del campanello. Nel 2) e nel 3) l'elemento della casa con connotazioni inquietanti, o comunque di difficile decifrazione, rimanda ai titoli precedentemente pensati per due incipit, il VI e il VII (*Una finestra aperta in una casa deserta* e *Una finestra aperta in una casa buia*, poi rispettivamente *In una rete di linee che s'allacciano* e *In una rete di linee che s'intersecano*) (cfr. il contributo di Ada D'Agostino incluso in questo fascicolo). Gli incipit proposti da Chichita forse hanno fatto scaturire alcuni meccanismi importanti per certi micro-romanzi, se non una generale impostazione dei dieci frammenti definitivi, tutti generati dallo scontro fra un'individualità solitaria e un intrigo misterioso da cui non sembra riuscire a districarsi.

Questo appunto fornisce una prova inequivocabile che Ludmilla è Chichita. Anzi, che è anche Chichita, perché in verità, dice Calvino «Ludmilla sono io» (*Orengo* 3). C'è una fascinazione dell'identico, e del diverso, che nella scrittura è irrisolvibile: chi scrive è carnalmente in tutti i personaggi, più lo è più essi sono veri, riusciti, caratterizzati. *Io* chi, dunque? Due «ii», cioè un io doppio, duplice, la parte femminile di sé, l'altra metà, il rovescio della scrittura e della lettura illuminata dal fascino del desiderio. Se Ludmilla è Italo Calvino e anche Chichita Calvino, Silas Fannery non è solo Italo Calvino ma anche il desiderio di Chichita Calvino, cioè di Ludmilla, di essere scrittrice. Dunque non soltanto Chichita è Ludmilla, ma Ludmilla è Chichita.

Chichita e Italo si conoscono nel 1962, mentre il personaggio di Lia della *Giornata d'uno scrutatore*, che si conclude nella casa parigina di Chichita, accompagna Amerigo Ormea (Amore). Si sposano nel 1964 all'Avana e due anni dopo a Puolo, nel luglio 1966, Calvino comincia a scrivere «una storia d'amore», il primo titolo del racconto «Mitosi», dando vita a Priscilla. Poi la Lettrice. Il *Viaggiatore* è allora anche una dedica di Calvino a sua moglie, un modo di dirla e dirsi.

Perché una Lettrice e un Lettore? Forse un Lettore Marito che si sente sempre pro-teso verso una Lettrice Moglie che continua a esercitare il fascino del desiderio? Forse moglie e

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

marito spinti dal desiderio di un'armonia coniugale che passa nel linguaggio dei libri? Forse davvero Calvino si interroga, attraverso le pagine del *Viaggiatore*, sul «senso dello scrivere come ricerca e attingimento dell'altro» (Ferroni 39): o meglio, dell'*altra*, incontrata o da incontrare, tra le pagine di un libro o al di là dell'orizzonte di carta: nella vita.

Da questo punto di vista, è importante sottolineare che se il capitolo VIII rappresenta il cuore del libro, attraverso il diario speculare di Silas Flannery, così il capitolo VII è significativo per il ritratto della Lettrice, anticipato nel capitolo II dalla visione di una «signorina» che, «tra due scaffali della libreria», «sta cercando tra i Penguin Modern Classics, scorre un dito gentile e risoluto sulle coste color melanzana pallido» (*Se una notte* 638).

È un primo incontro che, nella versione precedente (dattiloscritta), non nasconde il trasporto che subito lo accompagna: «Il disegno che i suoi movimenti compongono e scompongono [...] rimanda a un'armonia e completezza che un solo sguardo non abbraccia» recitava la fine del primo ritratto della Lettrice. Forse, un'enfasi addirittura eccessiva a quest'altezza della narrazione: tant'è che Calvino, più tardi, cassa queste ultime righe (cfr. *fig. 4*).

Non è casuale che Ludmilla abbia una passione proprio per i classici della Penguin, gli stessi presenti negli scaffali di Chichita Calvino. È proprio grazie a lei che oggi l'opera di Italo Calvino è entrata nella prestigiosa collana dei Penguin Classics. Allo stesso modo, non sembra casuale la descrizione della biblioteca della Lettrice nel capitolo VII:

la funzione dei libri per te è quella della lettura immediata, non quella di strumenti di studio o di consultazione né quella di elementi d'una biblioteca disposta secondo un qualche ordine. Magari qualche volta hai provato a dare un'apparenza d'ordine ai tuoi scaffali, ma ogni tentativo di classificazione è stato rapidamente sconvolto da apporti eterogenei. (753)

I libri di Ludmilla, «quest'insieme che non forma una biblioteca» (754), sembrano rimandare ancora ai libri di Chichita, alla sua *biblioteca perduta*, acquisita, dopo il trasferimento della coppia a Roma, dentro la biblioteca di Italo e Esther Calvino. Lui si appropria dei libri della moglie disponendoli nella sua biblioteca, lei sente di perderli, ma in realtà forse era questo il vero messaggio d'amore: una biblioteca che fonde e con-fonde le letture, le parti più intime di sé.

Non esiste solo la biblioteca reale di Italo Calvino e di Esther Calvino, dunque, ma quella immaginaria di un Lettore e di una Lettrice in senso più ampio, che si riflette nella biblioteca universale del capitolo XI in cui tutti i romanzi e tutti i desideri confluiscono. È la stessa aspirazione di fusionalità che alimenta l'identificazione proiettiva per cui Calvino dice «Ludmilla sono io», mentre Ludmilla per lui è Chichita, in un desiderio di esistere insieme che va oltre la vita, in quella città sommersa che ha uno spiraglio nell'angolo di mare. Ludmilla dice a Valdemaro: «È solo dal momento in cui siamo scesi in fondo al mare che noi viviamo veramente» («Il naufrago Valdemaro» 630). Negli abissi delle profondità dell'eros, si deposita allora quel semplice *messaggio d'amore*: per chi? Per Chi(chita). Per sua moglie. Per Ludmilla. Il messaggio che il desiderio è più semplicemente ciò che siamo stati e saremo.

Lo scrittore ama personalmente, assolutamente e perdutoamente la sua lettrice e ogni lettrice perché è lui stesso nel suo sogno che genera la sua narrativa interna, appunto dal dentro alla sua estroflessione nel prodotto letterario. La lettrice è amata perché lo scrittore la vede in sogno, nel loro libro a due: «Il libro non finisce. Solo il limite tra vita e libro segna un confine al libro, o alla vita» (appunti di I.C. in *fig. 2*): il desiderio di essere. Scrivere serve a desiderare di non perdere ciò che si è vissuto, e ciò che si è. Il desiderio è il fascino di uno sguardo.

«Occhi vasti e veloci, carnagione di buon tono e buon pigmento, capelli d'onda ricca e vaporosa» (*Se una notte*, 638). Il lontano profumo di Ludmilla, il profumo delle parole, vive.

Tavola Rotonda
Metaromanzo e romanzo editoriale

Marco Bazzocchi

Università degli Studi di Bologna

Senz'altro il ruolo di Ludmilla nel romanzo è un problema serio da affrontare. Sono meno convinto che si possa leggere la figura di Ludmilla in *Chichita*, la signora Calvino, perché emergerebbero dubbi e incongruenze in alcune parti del romanzo. Ciononostante, comprendo il tentativo di leggere Ludmilla alla luce di *Chichita* e ritengo che possa essere un interessante spunto di riflessione per il dibattito.

Claudio Milanini

Università degli Studi di Milano

«Une détresse qui écrit bien n'est pas si achevée qu'elle n'ait sauvé du naufrage quelque liberté de l'esprit, quelque sentiment du nombre, quelque logique et quelque symbolique qui contredisent ce qu'ils disent»: uno sconforto che scrive bene non è così completo che non abbia salvato dal naufragio... Così scrisse Paul Valéry, riflettendo sulla celebre *pensée* in cui Pascal aveva espresso il suo «effroi», il suo sgomento, dinanzi al silenzio eterno dello spazio infinito (Valéry 463).

Il ricordo di questa riflessione mi venne spontaneamente in soccorso quarant'anni fa, mentre terminavo di leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Mi stavo chiedendo come mai il libro non mi avesse affatto rattristato, benché con ogni evidenza fosse sotteso da un forte pessimismo storico-politico, da un giudizio aspro sulla natura dei rapporti interpersonali, da un dubbio sistematico circa le stesse capacità cognitive di noi umani. Poco dopo decisi di utilizzare la frase di Valéry per chiudere un sintetico saggio su *Se una notte* e, a pubblicazione avvenuta, ricevetti da Calvino una lettera nella quale, con la pazienza e la generosità che gli erano proprie, manifestava vivo apprezzamento per la citazione.

Avevo usato le parole di Valéry con riferimento al libro nel suo insieme. Ora vorrei specificare in breve come la maestria stilistica abbia un valore di talismano tanto più rilevante quanto più è angosciata la situazione che viene rappresentata. E mi pare che a offrirci una prova esemplare siano soprattutto quelli che ormai è d'uso chiamare microromanzi.

Nella cornice, infatti, una serie di elementi concorre a bilanciare l'impatto dei severi messaggi critici che si lasciano facilmente cogliere in filigrana attraverso la superficie delle pagine: elementi patenti, anzi esibiti in modo tale da rendere superfluo ogni indugio analitico. C'è il tono affabile e sovrano con cui l'autore continua a rivolgersi agli interlocutori dopo essersi presentato con tanto di nome e cognome. C'è il moltiplicarsi di quadri spassosamente satirici, la raffigurazione beffarda del mondo universitario, di quanti lavorano in una casa editrice, degli apparati repressivi e censori, di chiunque ostenti certezze insindacabili. C'è il *Leitmotiv* di un inseguimento del libro che viene per vari aspetti configurandosi come una sorta di caccia al tesoro (e si sa che in una caccia al tesoro il divertimento sta nella ricerca in sé, a prescindere dal premio finale). C'è inoltre, *last but not least*, l'irrompere di una Lettrice che appare subito incarnare un vitalismo positivo.

Ma quali contrappesi possiamo reperire nei microromanzi? Nessun io narrante minimamente *compos sui*, nessuna caccia al tesoro, nessuna figura femminile che non sia inquietante, tentatrice pericolosa o addirittura traditrice letale (fatta eccezione ovviamente per la Franziska di *Quale storia laggiù attende la fine?*; ma *Quale storia laggiù* è un vero e proprio apologo, non condivide se non in minima parte la natura romanzesca dei nove incipit che lo precedono). Quanto agli spunti satirici, appaiono subito stravolti, deviati in una direzione ferocemente grottesca. In effetti – come già notarono i primi recensori – i protagonisti dei microromanzi versano tutti in uno stato di ansia, appaiono sovrastati da una concatenazione di fatti che possono aver

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

contribuito a determinare ma di cui sfugge loro ogni controllo. Vivono una crisi d'identità che coincide con l'incapacità di stabilire un rapporto adeguato tra percezione e ricordi, fra esperienza attuale e esperienza passata. Appaiono intrappolati in una ossessione spazio-temporale che impedisce loro qualsivoglia atteggiamento di padronanza adulta sulle cose. Ridotta a un grado zero, la loro condizione appare del tutto angosciata.

Nondimeno, il talismano dello stile continua a dispiegare pienamente il suo potere magico, trattenendoci dal cedere a qualsivoglia immedesimazione meramente patetica. La nostra partecipazione è sempre pungolata, gli stessi indugi descrittivi e autoriflessivi sono tali che non attenuano ma piuttosto accrescono la suspense, ma il nostro coinvolgimento è sempre accipite, la nostra attenzione viene sollecitata a livello intellettuale oltre che a livello emotivo. Concorrono a tal fine molti fattori, su tre dei quali cercherò ora di soffermarmi un poco.

Il primo consiste nel ricalco ostentato di maniere appartenenti a generi letterari largamente diffusi, fino al limite della parodia. C'è un sapiente 'rubare ad arte' che si tiene in equilibrio tra il riuso divertito degli stereotipi e il rimescolamento astuto di ingredienti plurimi. Ne deriva un effetto straniante, un invito implicito ma trasparente e prolungato a stabilire un raffronto con opere ormai entrate in un canone ben conosciuto.

In secondo luogo (e forse questa è una caratteristica a cui finora si è badato poco) c'è una sistematica propensione all'iperbole, rilevabile – a tacer d'altro – sia nelle descrizioni ambientali sia nella costruzione dei personaggi. Qualche esempio. Già nel primo microromanzo la pagina pretende di ricavare la propria nebulosità dall'atmosfera di una stazione in cui si moltiplicano nuvole di fumo e getti di vapore e appannamenti... Nel secondo incontriamo una cucina evocata con tratti iperrealistici: tutto è così particolareggiato e preciso e corposo da produrre a un tempo attrazione e sbalordimento... E altrove, nell'incipit 'tellurico-primordiale' di *Intorno a una fossa vuota*, l'iperrealismo si rovescherà in surrealismo: ecco gli avvoltoi che oscurano stelle «verdi», e poi stelle che diventano «grige» mentre si fa «verde» il cielo.

Estremizzati in maniera ancor più eclatante sono i tratti attribuiti ai protagonisti, che vengono sistematicamente caricati di una goffaggine che non può non suscitare in noi un distanziamento ironico. Si rammenti come il protagonista del primo microromanzo sia incapace di cogliere l'incongruenza del titolo di giornale che sporge dalla sua tasca e che dovrebbe facilitare lo scambio di valige: «Ah, ha vinto Zenone di Elea!»: (*Se una notte* 628). Non lo induce in sospetto né il nome del cavallo né la presenza di un'interiezione che nessun redattore si sognerebbe di passare al tipografo. Oppure. Ecco la cecità assurda a più riprese mostrata dal diarista di *Sporgendosi dalla costa scoiotesca*: proprio lui, che si presenta come persona incline a cogliere segni negativi dappertutto, non capisce che la richiesta di un «grappino» da parte di colei che ha incontrato nei pressi della prigione sul mare è collegata a un progetto d'evasione. E sì che questa signorina Zwida non si limita a esprimere il desiderio di un'ancoretta ma vuole anche che all'attrezzo sia unito un cavo. Paradossalmente, il personaggio-diarista si sofferma in vani tentativi di interpretare: forse l'ancoretta è un invito a porre fine a uno stato esistenziale fluttuante; o forse no, è un invito a salpare; o magari è un'ammonizione a non essere precipitosi, poiché i denti rincagnati del grappino dicono che non c'è decisione senza strappi e sofferenze... La pagina indugia su questi interrogativi e noi siamo chiamati a indugiare con il suo estensore: siamo così ovviamente indotti a provare, assai più del sentimento, l'avvertimento del contrario. O ancora. Il capitalista appassionato di specchi e camere catoptriche di *In una rete di linee che s'intersecano* si lascia ingannare dai propri inganni e inanella citazioni colte che culminano con un riferimento ai *Discepoli di Sais*: un'opera di Novalis che noi sappiamo collocarsi agli antipodi dell'esasperata tendenza calcolatrice da lui professata fin lì con tanta sicumera.

In terzo luogo. I protagonisti non si limitano a narrare le proprie vicende, piuttosto si rivolgono ai loro lettori invitandoli a riflettere sulla natura della narrazione oltre che del narrato. Colui che prende la parola in queste pagine indirizza apostrofi esplicite e implicite al lettore,

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

spingendosi fino a ricordargli che ha sotto gli occhi un romanzo, un capitolo, un testo. Assi- stiamo a un gioco di rimandi complesso e talora ambiguo, come quando la voce narrante finge di metterci in guardia: «Sta' attento: è certo un sistema per coinvolgerti a poco a poco [...] O forse l'autore è ancora indeciso» (*Se una notte* 622). Qui e altrove l'«io» diventa un «lui», con un passaggio che rimane volutamente ambivalente. Ma di ciò già scrisse magistralmente Cesare Segre e molto si è detto in questo convegno; io vorrei qui sottolineare soltanto un ulteriore paradosso, cioè il fatto che non c'è alcuna corrispondenza tra la consistenza di questi passaggi metanarrativi e la personalità di chi li formula. Direi anzi che Calvino ha provocatoriamente accollato il compito di enunciare le riflessioni più impegnative ai personaggi che appaiono meno adeguati. Così lo stesso diarista tontolone su cui ho richiamato sopra l'attenzione è colui che prima ci intrattiene nel modo più eloquente sullo scarto che sempre permane tra i fatti e la rappresentazione, poi colui che denuncia la menzogna che si nasconde già fra le «righe delle cose» prima ancora che fra le righe della scrittura. E a intrattenerci a lungo, con giri di parole tortuosi ma tutt'altro che superficiali, sulla necessaria selezione operata da ogni narratore a fronte di un «deposito praticamente illimitato della sostanza raccontabile» (*Se una notte* 716) sarà niente meno che il protagonista di *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*: un delinquente che tenta maldestramente di liberarsi di un cadavere, un assassino non meno pasticcione che effe- rato.

Davvero, crescono a ogni rilettura le sorprese che *Se una notte* ci riserva: doni di un *sense of humour* che Calvino seppe preservare, e usare a mo' di lasciapassare, anche quando rischiava di essere sopraffatto dall'influenza di Saturno.

Elisabetta Mondello

Sapienza Università di Roma

Vorrei iniziare il mio intervento riprendendo alcuni elementi emersi più volte e ribaditi anche nel corso di questi giorni insieme, che mi hanno colpita per il modo talvolta antitetico con cui sono stati proposti. Il primo grande tema, monumentale, come un Moloch, che da sempre è emerso dallo studio di questo libro, è il ruolo del lettore.

Leggendo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si intuisce che Calvino tende a ridefinire il ruolo dell'autore cancellandolo o, per dirla con Bruno Falsetto, non cancellando l'autore ma metten- done in discussione la sublimazione. Questo è un punto cruciale che suscita non poche rifles- sioni e su cui si ragionerà ancora per molto anche in futuro. Parafrasando i termini di Falsetto, l'autore non scompare affatto, anzi, è presente, o meglio, iperpresente dietro l'immagine che continua a proporre di un primato del Lettore e della Lettrice. È come un burattinaio di *avatar*. Calvino è l'autore che con l'abilità che lo contraddistingue muove gli altri *avatar*, ognuno in un reciproco rispecchiamento dell'altro. Calvino vuole costringere il mondo a mandare i suoi mes- saggi in qualche modo interpretabili ed è un ottimo burattinaio nel farlo, o forse anche qualcosa di più, come dirò in seguito.

In secondo luogo, vorrei soffermarmi sulle regole della spazialità: Calvino costruisce, pro- pone, infrange e poi va oltre. In tutta la sua opera vi sono luoghi topici, come per esempio la mappa, che diventa spirale, poi prisma, infine rete (in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* c'è proprio quest'ultima e Calvino stesso cita esplicitamente la rete, parlando di ipertesto). Tutto ciò permette a noi, oggi, di riflettere anche dopo quarant'anni su ciò che sta dietro a ognuna di queste figure geometriche. A tal proposito, mi pare molto interessante il punto di vista espresso da Marco Belpoliti nell'*Occhio di Calvino*. Belpoliti sostiene che noi lettori spesso ci riferiamo, parlando di certe opere, alla figura del labirinto, ma forse sarebbe meglio parlare di un insieme di meandri tondi che vanno ripercorsi. Dietro ogni figura geometrica citata (labi- rinto, mappa, spirale, prisma, la rete) vi è una legge talvolta riconducibile al determinismo

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

newtoniano, altre volte invece alla legge del caos, o ancora alla teoria dei giochi di Richard Feynman. Ritengo che il nuovo tipo di legge e di figura geometrica con cui bisogna relazionarsi in questo testo siano i frattali, nei quali sono compresenti due leggi opposte: il determinismo newtoniano e la legge del caos, che ci lasciò attoniti quando ci accingemmo alla prima lettura del romanzo.

Se una notte d'inverno un viaggiatore è dunque un romanzo che propone un inventario di effetti. Si percepisce uno spettacolo che in modo dickensiano non finisce con il libro stesso, ma che prosegue ed è accompagnato anche nella sua spettacolarizzazione successiva con scritti, interventi ecc. Questo è senz'altro uno tra i principali talenti di Calvino, in grado di creare un percorso binario tra la lettura e il testo stesso, con una ricca produzione di saggi, convegni, conferenze, introduzioni e molto altro. A proposito di queste ultime, è necessario ricordare l'introduzione ai *Nostri antenati* e quella a *Il sentiero dei nidi di ragno* del 1964, entrambe scritte a posteriori, che in modo estremamente funzionale permettono a noi lettori di far tornare i conti. Debenedetti avrebbe detto metaforicamente di usare bene i due occhi, l'occhio destro e l'occhio sinistro: uno rivolto alla visione e l'altro rivolto alla ragione. Calvino in ciò è maestro, è il burattinaio, è il mago che usa in modo magistrale i suoi attrezzi tanto che nessuno nei quarant'anni successivi alla stesura del romanzo è mai riuscito a fare un intervento a riguardo senza affermare un concetto e il suo contrario. È risaputo, del resto, che Calvino è abilissimo nel convincersi che una cosa e il suo contrario coesistono, e noi lettori ne siamo convintissimi a nostra volta, poiché l'autore riesce a persuaderci che ogni concetto e la sua negazione possono coesistere.

È possibile rileggere e definire tutto ciò come postmoderno, in un momento storico di snodo cruciale come quello in cui si inserisce il romanzo; del resto, va notata la presenza della *detection*, del complotto, della ricerca del colpevole, degli indizi, ecc. Così come non va trascurata la pubblicazione, l'anno successivo, del *Nome della rosa* di Umberto Eco.

In conclusione, vorrei ricordare la mia personale esperienza di prima lettura del romanzo, per ritornare al discorso del romanzo editoriale, poiché lo considero un elemento cruciale. Tendiamo sempre a parlare del mondo dell'editoria: Calvino era parte del mondo editoriale a tutti gli effetti. Calvino poneva la questione in modo trasversale. Non utilizzava solo numeri, diagrammi e giochi di parole, ma si poneva il problema della crisi della letteratura, connaturata allo statuto stesso della letteratura. Paul Fournel, presidente dell'Oulipo, ha recentemente pubblicato un'opera sulla crisi del mondo editoriale, *La novità*, nella quale afferma che l'editoria non è in crisi ma è la crisi, perché la crisi è la natura dell'editoria. Per l'autore francese questa situazione è causata dalla novità, ovvero dall'avvento dell'e-book e degli e-reader. Ma l'aspetto che più colpisce dell'opera di Fournel è che la crisi dell'editoria può essere la forma e/o l'oggetto del romanzo stesso, da cui è possibile muovere una riflessione più ampia per andare oltre. In questo, Calvino è sicuramente stato un maestro.

Luisa Finocchi

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

Più ci penso e più ne sono convinta: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* potrebbe diventare il perno intorno a cui far gravitare il complesso processo di formazione a cui si sottopongono gli studenti dei master in editoria che a partire dal 2001 (quando Umberto Eco inaugurò il primo a Bologna, seguito a ruota da quello dell'Università degli studi di Milano) si propongono di rispondere ai bisogni formativi del settore editoriale.

La sua lettura potrebbe infatti essere propedeutica per i test di ingresso, ma anche oggetto delle prove finali, o diventare una sorta di manuale da approfondire via via che si acquisiscono nuove competenze.

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

Per comprendere quello che intendo dire sarà utile ripercorrere anche brevemente le tappe del percorso editoriale di Calvino, a partire dal 1946, quando inizia vendendo libri a rate per Einaudi: un tirocinio che, se esistessero ancora i libri venduti a rate, dovrebbero fare tutti i ragazzi che si presentano alle selezioni per partecipare ai master in editoria per capire cosa vuol dire progettare libri per venderli, avendo presente i bisogni dei lettori.

Quando poi Cesare Pavese lo introduce in casa editrice, l'anno successivo, Calvino va a occuparsi di ufficio stampa e pubblicità, seconda tappa di un forse involontario percorso di formazione che si conferma però quanto mai attuale, in quanto centrato sugli aspetti della comunicazione del libro, una delle questioni cruciali oggi per i giovani aspiranti redattori.

«Non mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d'autore) che il lettore è un acquirente, che il libro è un oggetto che si vende sul mercato» (“Se una notte d'inverno un narratore” 1391). Così scriveva nel 1979 su *Alfabeta* in risposta a Angelo Guglielmi, anticipando la centralità degli aspetti economici del mondo editoriale che soltanto nel 1995 Franco Tatò avrebbe espresso in modo provocatorio nella sua conversazione con Giancarlo Bosetti pubblicata da Donzelli, *A scopo di lucro*.

Nel ‘mansionario editoriale’ della lunga carriera di Calvino sono poi moltissimi i ruoli sperimentati con successo: dopo aver transitato per gli uffici commerciali, gli uffici stampa e pubblicità (forse di marketing non si poteva ancora parlare), come è noto si occuperà di «libri degli altri» come editor, curatore, traduttore, consapevole «che ogni libro nasce in presenza di altri libri, in rapporto e confronto ad altri libri» (“Il libro, i libri” 1857), e senza mai dimenticare il «lettore medio», «naturale destinatario e fruitore del ‘romanzesco’» (“Se una notte d'inverno un narratore” 1391).

Tutta questa esperienza, tutto questo vissuto, sembra riversarsi nelle pagine di *Se una notte di inverno un viaggiatore*, che per gioco ho provato a ‘smontare’ mettendo in luce i passaggi che in qualche modo rispecchiano non solo la competenza editoriale di Calvino, ma anche la sua lungimiranza e a tratti la capacità di sorridere di un mondo a cui apparteneva e che, come lui stesso ha avuto modo di affermare in molte occasioni, ha profondamente modificato il suo modo di intendere la lettura.

Lette in questa prospettiva, le pagine di *Se una notte di inverno un viaggiatore* possono diventare una sorta di breviario del redattore, inteso nel senso più classico ma anche più contemporaneo: non a caso il libro è dedicato a Daniele Ponchiroli, che molti rivedono dietro la figura del mitico Cavedagna, editor e redattore a tutto campo, chi «sta dietro ai libri mentre si fanno, pezzo a pezzo, vede libri nascere e morire tutti i giorni» (708).

Sembra di sentirlo rivolgersi all'Autore: «Ma non potrebbe mica, scusi sa? Le note a piè di pagina farle entrare tutte nel testo, e il testo concentrarlo un tantino, e magari, veda un po' lei, metterlo come nota a piè di pagina?» (704).

Partiamo allora dal tavolo di lavoro di Cavedagna, «personaggio indispensabile in ogni organico aziendale» (702), su cui possono arrivare contemporaneamente o uno dopo l'altro, il «piano di lavorazione dei prossimi cinque anni da aggiornare» (702), un «indice dei nomi a cui bisogna cambiare tutti i numeri di pagine», o ancora «un'edizione di Dostojevskij da ricomporre da cima a fondo perché ogni volta che c'è scritto Maria adesso bisogna scrivere Mar'ja» (702). Inghippi, rogne che ben conosce chi lavora in casa editrice, anche se magari oggi i piani quinquennali si fanno sempre più raramente e alcuni software sono diventati condizione necessaria, anche se non sempre sufficiente, per alleggerire il lavoro del redattore.

Cavedagna è sempre più che indaffarato. Lo vediamo scusarsi per non essere riuscito ancora a inviare all'autore una lettera di rifiuto per un manoscritto giunto in lettura in casa editrice: un vero e proprio esempio di diplomazia editoriale, in cui sapientemente riesce a coniugare i complimenti per «il notevole impasto linguistico» (701) e la «sofferta denuncia» (701) con la triste constatazione di «programmi editoriali troppo carichi» (701) che, affiancati

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

dall'immane congiuntura sfavorevole, diventano premesse sapienti per un garbato, ma fermo rifiuto.

Nella sequenza dei capitoli troviamo spesso i redattori alle prese con traduttori, altra figura chiave del lavoro editoriale, impegnati a giustificare i propri ritardi nelle consegne o reclamare il pagamento degli anticipi. Ma anche solerti nel suggerire nuovi titoli o alle prese con scelte difficili se non insolubili come quando devono tradurre termini legati a tradizioni culinarie lontane, termini che in molti casi dopo lunghe riflessioni decidono di lasciare in lingua originale. Lo racconta Calvino in *Fuori dall'abitato di Malbork*, quando spiega la scelta del traduttore di non tradurre il nome di una pietanza, *schoeblintsija*, perché quella parola sembra suggerire «col suo suono o solo con l'impressione visiva un sapore acidulo» (642). E non posso non sorridere ripensando a un recente seminario dal titolo evocativo "I traduttori della tavola rotonda", promosso proprio su questi temi dall'associazione dei traduttori AITI.

Per non parlare delle sempre complesse vicende legate alla gestione dei diritti d'autore, tema a cui Calvino nel libro fa riferimento esplicito più volte, non solo quando accenna alle traduzioni non autorizzate in giapponese (chissà se incideva la sua esperienza di autore tradotto in tutto il mondo), ma anche quando si interroga sugli eventuali danni economici o morali provocati da una traduzione non autorizzata, o ancora quando imposta un quesito che sembra una prova d'esame per aspiranti *foreign rights*:

E come mai se queste edizioni sono destinate al limitato mercato degli emigrati cimmeri nelle due Americhe, esse possono pubblicare traduzioni in cimmerico di *novità assolute* dei più quotati autori internazionali, di cui possiedono l'*esclusività mondiale* anche nella lingua originaria dell'autore? (723-724)

Tematiche, queste, in cui inevitabile diventa il confronto con la figura dell'agente letterario, magari un «rappresentante dell'agenzia "Mercurio e le Muse", specializzata nello sfruttamento pubblicitario delle opere letterarie e filosofiche» (727): agenti letterari che attendono l'uscita del prossimo romanzo «per il quale hanno già riscosso gli anticipi da editori di tutto il mondo» (791), ma che non sembrerebbero essere visti di buon occhio dalla figura dell'Autore che quasi provocatoriamente li avvicina agli «agenti pubblicitari che vogliono che i miei personaggi indossino certi capi di vestiario e bevano certi succhi di frutta» (791), o ai «programmatori elettronici che pretendono di finire con il calcolatore i miei romanzi incompiuti» (791).

Ma l'aspetto forse più rilevante per chi rilegge queste pagine quarant'anni dopo la sua pubblicazione è la costante attenzione che Calvino riserva al destinatario del libro, al lettore/lettrice che diventa oggetto di un'analisi minuziosa, destinata non solo a comprendere i meccanismi che lo inducono a scegliere un libro, ma anche a comprendere il modo in cui verranno lette le pagine, ai bisogni che la lettura dovrà saper soddisfare.

Nel primo capitolo, dopo avere invitato il suo lettore a concentrarsi – «Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero» (613) – Calvino descrive come, in base alle sue conoscenze, il lettore procede (potremmo dire procedeva) nella scelta del libro: la lettura di una recensione sul giornale, il passaggio in libreria, la ricerca della copertina... e poi gli ostacoli che può incontrare, come la cellophanatura che gli impedisce di 'assaggiarlo', fino al momento dell'acquisto, quando il libraio potrà finalmente consegnargli il libro che aveva cercato. Passaggi che ci riportano indietro nel tempo, quando il libraio addirittura ti proponeva di confezionare il libro in un pacchettino, ma soprattutto quando era quasi sicuro che in libreria avresti trovato il libro di cui avevi letto la recensione.

E poi quel 'girare intorno al libro', per capire quanto è lungo, leggere il risvolto, le citazioni in quarta di copertina: comportamenti che chi fa i libri dovrebbe conoscere bene. Come dovrebbe conoscere il destinatario finale del libro che ha progettato, quel lettore, quella lettrice che non deve deludere: sia la bagnante «nell'isola dell'Oceano Indiano» (733), o la donna «[s]u una sedia a sdraio, sul terrazzo d'uno chalet» (777), o lei che in un aeroporto africano tra gli

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

ostaggi di un dirottamento legge stando in disparte e «volta le pagine come se tutto quello che importa si decidesse lì, al prossimo capitolo» (734).

Quasi andasse a tratteggiare dei precisi target di lettori, Calvino procede come in un manuale di marketing, a cui non fa mancare neppure la descrizione utopica di una sorta di test per valutare l'impatto sul mercato di un nuovo titolo: «Se l'attenzione di lettura raggiunge certi valori con una certa continuità – scrive Calvino descrivendo una lettrice monitorata a New York durante la lettura – il prodotto è valido e può essere lanciato sul mercato» (735). Un sogno, questo, per gli editori, che a differenza di altri imprenditori ogni volta devono rischiare per lanciare un prodotto nuovo senza poter contare sui test di mercato, a cui invece possono ricorrere in altri settori forse più fortunati come quello alimentare o della moda.

Vorrei permettermi un'unica osservazione in difesa della tipografia, ingiustamente accusata al posto della legatoria della errata legatura dei sedicesimi, ma non voglio entrare in tecnicismi, che finirebbero per classificarmi nella categoria dei redattori attempati.

Certo l'irruzione del digitale in questi anni ha modificato non solo come i libri vengono realizzati ma anche le pratiche di lettura e acquisto dei libri, basti pensare alla possibilità di accedere gratuitamente alle prime pagine del libro, o alla sempre più diffusa pratica di ascolto degli audiolibri (lettura a voce alta che Calvino invece stigmatizza, accusandola di non rispettare i tempi del lettore), o alla scomparsa di alcune tipologie di *reference* a cui il lettore calviniano deve ricorrere per 'collocare' il romanzo che sta leggendo: atlanti, enciclopedie, atlanti storici...

Mi piace invece sottolineare che non manca nelle pagine di *Se una notte di inverno un viaggiatore* una specifica attenzione per la fisicità del libro quando Calvino ricorda che «[i] piaceri che riserva l'uso del tagliacarte sono tattili, auditivi, visivi e soprattutto mentali» (650); e mi piace richiamarlo proprio perché oggi assistiamo, in parallelo alla diffusione degli e-book, non solo a un ritorno di interesse per il libro cartaceo di cui si apprezza il profumo, la legatura, la carta, ma persino a una librificazione degli oggetti, degli edifici come dei mobili di arredo come ricorda Oliviero Ponte di Pino sul n. 12 di "Pretext". Per non parlare dei libri d'artista, a cui anche Calvino fa riferimento in queste pagine quando fa dire a Irnerio, mentre cerca un libro, «[n]on è per leggere. È per fare. Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sì delle opere: statue, quadri, come li vuoi chiamare» (756).

E sono ancora molti i temi legati al lavoro editoriale e alla lettura racchiusi in *Se una notte di inverno un viaggiatore* che potrebbero diventare oggetto di interessanti approfondimenti per un giovane aspirante redattore, inteso ovviamente come colui che è in grado di seguire un volume dalla sua progettazione con l'autore fino al suo arrivo nelle mani del lettore.

Si parla dei danni provocati dalla censura, che ci lascia nelle mani opere «tagliuzzate, modificate, annacquate, e finalmente pubblicate in una versione inutile, edulcorata, irricognoscibile» (847).

Ripetutamente si torna su quello che recentemente affrontando il fenomeno della serialità è stato definito come un bisogno di storie. Dice infatti Ludmilla: «[i]l romanzo che più vorrei leggere in questo momento [...] dovrebbe avere come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie» (699).

E persino si affronta il tema delle alterne fortune di un libro, della sua storia editoriale. È il professor Galligani, questa volta, a raccontare di un libro che, «[p]ubblicato dapprima come un classico, tradotto anche in tedesco per poterlo diffondere all'estero [...] ha fatto in seguito le spese delle campagne di rettifica ideologica ed è stato ritirato dalla circolazione perfino dalle biblioteche» (683).

È ancora Ludmilla infine, nel quinto capitolo, a rivelare una verità che tutti quelli che lavorano con i libri ben conoscono:

C'è una linea di confine: da una parte ci sono quelli che fanno i libri, dall'altra quelli che li leggono. Io voglio restare una di quelli che li leggono, perciò sto attenta a tenermi sempre al di qua

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

di quella linea. Se no il piacere disinteressato di leggere finisce, o comunque si trasforma in un'altra cosa. (700)

Se il 'forzato della scrittura' non riesce più a trovare spazio per una lettura disinteressata, anche per chi 'sta dietro ai libri mentre si fanno' cambia l'approccio. I libri non sono più messaggi d'altri mondi, ed è sincero il rimpianto di Cavedagna per quel tempo in cui gli autori veri erano «un punto invisibile da cui venivano i libri [...] un tunnel sotterraneo che metteva in comunicazione gli altri mondi col pollaio della sua infanzia» (709). Un'immagine bellissima, la nostalgia per quando quella linea di demarcazione tra chi fa i libri e chi li legge era ancora netta.

Oggi, scriveva alla fine degli anni Settanta Calvino, «[i]l mondo di quelli che hanno a che fare con i libri professionalmente è sempre più popolato e tende a identificarsi con il mondo dei lettori» (700).

Se questa affermazione allora provocatoria forse è vera ancora oggi, è vero anche che crescono le competenze e si moltiplicano le sfaccettature di quello straordinario mestiere che è fare i libri, in tutti i formati, i supporti, i generi, le tirature... E noi dobbiamo vigilare perché non vengano meno i diritti del lettore di avere prodotti di qualità e perché questo piacere rimanga aperto a tutti.

Dibattito

Paolo Giovannetti

Università IULM

Il paradosso della nostra tavola rotonda è che forse abbiamo parlato più di autore che di lettore: anche se Gianni Canova, aprendo il seminario, aveva spostato con molta forza il discorso sulla lettura, alla fine abbiamo parlato molto dell'autore. Forse è un segno dei tempi. L'idea di fondo di questo convegno era chiederci quanto il romanzo di Italo Calvino sia invecchiato, quanto sia attuale: curiosamente, un elemento di invecchiamento è forse proprio il fatto che ci ritroviamo a parlare più di autorialità che non di lettorialità.

Il 1979 è l'anno in cui Barthes e Compagnon pubblicavano la voce *Lettura* nell'*Enciclopedia* Einaudi e sicuramente questo ha un peso. L'edizione inglese dell'*Atto della lettura* di Wolfgang Iser è del 1978, e nel 1980 Stanley Fish pubblica *C'è un testo in questa classe? La costellazione lettoriale* era fortissima all'epoca, e noi invece abbiamo parlato di una costellazione autoriale. Forse è anche giusto. Può essere considerato un segnale di invecchiamento oppure no? Curiosamente, abbiamo scoperto che è un'opera senile: Savio ha parlato efficacemente di stile tardo, io invece riporto una citazione nel segno del *forever young*: «Speri sempre di imbatterti nella novità vera che essendo stata verità una volta continua a esserlo sempre» (*Se una notte* 617): il riferimento è al libro che per sempre sarà giovane e sarà la vera novità. Io lo vivo così, ma probabilmente, in questo momento, non è questo il modo più diffuso di leggere il romanzo.

Marco Bazzocchi

Università degli Studi di Bologna

Ho l'impressione che a Calvino non interessasse niente di tutto quello che nel libro è costruzione, artificio o struttura. Credo che abbia preso in giro un po' tutti scrivendo un libro così. Ricavo questa impressione, per esempio, dalla relazione di Bruno Falchetto, che ha insistito proprio su questo filtro ironico forte: l'autore viene continuamente sminuito mentre il Lettore

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

è un babbeo. Provate a ricostruire il personaggio: che personaggio è il Lettore? Ludmilla è un personaggio interessante e intelligente, ma se Calvino in questo suo ultimo romanzo attribuisce a una figura femminile un ruolo così importante, forse è il segno che anche lui stava in qualche modo ripensando alcune cose, perché nei romanzi precedenti non c'era mai stata una figura così importante.

Vi ricordate cosa viene detto nella recensione di Garboli? Garboli, secondo me, ha un'idea geniale perché paragona *Se una notte d'inverno un viaggiatore* al *Casanova* di Fellini dicendo praticamente che sono due opere testimoni di una crisi molto forte, e che sarebbe stato ancora più interessante se Fellini da una parte e Calvino dall'altra fossero andati fino in fondo nel farla emergere.

Io ho l'impressione che tutto ciò che nel romanzo è narratologico sia talmente sovraesposto, che Calvino ci giochi così tanto per dire 'basta'. È come se dicesse: «Ve lo metto sotto gli occhi perché ormai non se ne può più e gioco profondamente con tutto questo, così come gioco con tutto il resto». Calvino gioca con tutta una serie di attrezzi che praticava ma di cui ormai, forse, vedeva l'usura. Così, parlare di uno stile tardo, secondo me, è un'idea che in qualche modo funziona. Calvino e Pasolini non sono mai stati così vicini perché tutti e due hanno l'impressione che la cultura dalla quale sono nati e per la quale hanno combattuto – fatta di rapporto con la realtà, ideologie forti che si erano indebolite, passaggio attraverso nuovi strumenti di lettura del mondo (l'antropologia, la sociologia, lo strutturalismo...) – era arrivata alla fine e qualcosa di nuovo si stava affacciando. Che fosse meglio o peggio non lo so: secondo me *Il nome della rosa* è molto peggio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, per non parlare del *Pendolo di Foucault*. I semi di quello che sarebbe emerso, però, sono già in parte lì dentro. In seguito, sarebbe nata una letteratura che andava in un'altra direzione.

Non dimentichiamoci che tra gli scrittori che nascono da una costola di Calvino c'è anche Celati, che è uno che ha combattuto e ha lavorato Calvino ai fianchi. Vi ricordate la recensione di Celati a *Palomar*? Dice che finalmente Calvino è arrivato a liberarsi di tutta l'attrezzatura che si portava dietro e, attraverso *Palomar*, emerge una perplessità su tutto quanto, una perplessità che è naturalmente fruttuosa, non il segno di una sconfitta.

Con questo romanzo probabilmente finisce veramente una stagione, ma non solo una stagione letteraria, forse anche una stagione culturale; ed è per quello che, letto oggi, fa venire tristezza. Lo ha detto anche Milanini: sentire tutto questo dentro un romanzo apparentemente così movimentato e ricco di snodi fa venire tristezza. Ciò che mi interessa molto oggi è questo, oltre naturalmente al ruolo del femminile, che trovo molto problematico. Forse Marina Paino, che ne ha appena scritto, vuole dire due parole in proposito.

Marina Paino

Università degli Studi di Catania

Stavo proprio per dire che, secondo me, quanto sosteneva prima Laura Di Nicola avrebbe bisogno di un approfondimento in base anche alle obiezioni di Marco Bazzocchi.

Elisabetta Mondello

Sapienza Università di Roma

Vorrei dire che il rapporto fra la signora Calvino e la Lettrice è un tema forte. Anche Mario Barenghi nel suo articolo per la morte di Esther Calvino lo ricordava (cfr. "Chichita"). Il che non vuole dire che sia vero, ma il tema c'era, e del resto emerge anche nelle lettere personali di Calvino.

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

Un'altra osservazione: Robert Scholes si domanda perché il metaromanzo finisca (cfr. *Fabulation*). La risposta a cui arriva è: perché non vende. Il pubblico non solo oggi, ma già allora dava segni di noia rispetto a romanzi di una certa complessità.

Paolo Giovannetti

Università IULM

Verrebbe da chiedersi, invece, perché viceversa il metacinema funziona. Penso per esempio a un film come *Inception*.

Laura Di Nicola

Sapienza Università di Roma

Nel mio intervento c'era una leggera provocazione e non volevo mettere al centro solo Chichita Calvino. La provocazione riguarda il fatto che occupandomi di biblioteche di autori e di autrici provo un certo disagio nel pensare che ci sono biblioteche d'autrice che entrano nelle biblioteche dei mariti e poi scompaiono. È il problema delle biblioteche delle mogli, dell'essere mogli. Faccio un esempio. La biblioteca di Gianna Manzini non gode di una sua autonomia: è parte della biblioteca di Enrico Falqui. Questa non è la sede per parlare di questo aspetto, ma è stata probabilmente anche la conoscenza personale di Chichita, la gratitudine nei suoi confronti, che mi ha fatto leggere in modo diverso questo romanzo.

Quello che invece mi interessa sottolineare, e ringrazio Marina Paino per questa sollecitazione, è che penso che il grande tema sia l'attualità. Quarant'anni dopo non è un caso che della Lettrice parliamo noi lettrici. Ieri si è parlato sempre e tantissimo di lettore e di autore e poco di lettrici. Quindi, io vorrei ridiscutere il romanzo sottolineando il fatto che al centro mi sembra ci sia un tentativo di ricomporre l'umano, la vicenda umana, fatte di maschile e di femminile. Calvino suggerisce l'idea di una fusione in cui il voi diventa un'unica persona, un'entità duplice, un voi unitario, ma con il senso nitido della singolarità. È il grande tema dell'amore, dell'umanità che distingue un maschile e un femminile che si incontrano.

Mi piace moltissimo l'immagine della conchiglia: «Vorresti penetrare nella sua conchiglia insinuandoti nelle pagine dei libri che sta leggendo? Oppure il rapporto tra lettore e lettrice resta quello di due conchiglie separate?» (*Se una notte* 755). È la questione delle due letture parallele che poi si vanno a fondere nel buio della notte, in un grande sogno che forse resta tale.

Stefano Giovannuzzi

Università degli Studi di Perugia

Non sono un calviniano, nel senso che non me ne sono veramente mai occupato e anzi devo confessare che è un personaggio che mi provoca una profonda avversione in quanto uomo di potere. Dico questo perché il nostro mestiere non è soltanto fatti di tecnicismi; è anche giudizio di valore sulle questioni che affrontiamo.

Volevo segnalare però due cose, tenendo sullo sfondo le riflessioni che faceva Marco Bazocchi poco fa. La prima è questa: nel 1979 esce *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che recupera un filone e un fenomeno diffuso, ampio, vasto, che nasce dal surrealismo e che diventa l'Oulipo a partire dagli anni Cinquanta. Pensando al *Castello dei destini incrociati* viene in mente un romanzo francese di Marc Saporta, *Composizione n. 1*, che compare in Italia all'inizio degli anni

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

Sessanta, fatto con fogli sciolti e che, pertanto, permette a ciascuno di comporre e leggere a modo suo il romanzo. C'è poi *Il giuoco dell'oca* di Sanguineti, e siamo negli anni Sessanta. Quello che mi pare di percepire nelle parole di Marco è che, al di là di Calvino e di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, bisognerebbe cercare di capire perché nel 1979 si recupera un filone che non è una novità letteraria, perché ormai ha una storia quasi ventennale alle spalle. Perché alla fine degli anni Settanta recuperare questo filone? C'è un'urgenza di storicizzazione.

Parto sempre dal discorso di Bazzocchi perché il riferimento a Celati è assolutamente giusto e centrale. Gli anni Settanta, complessivamente, sono un decennio di profonda destabilizzazione di tutto il sistema; la vera frattura non è il Sessantotto ma è quello che accade negli anni Settanta ed è un processo che riguarda la rottura con tutte le forme, i modelli e i modi tradizionali. Quello che avviene dopo è un'altra cosa. Per la poesia è senz'altro un'altra cosa, probabilmente anche per il romanzo. Dunque, io credo che anche su Calvino bisognerebbe fare una considerazione del genere, inserendolo di più all'interno di un contesto che secondo me non ha un ruolo marginale. La biografia di Calvino è certamente importante, ma anche il contesto storico, il momento in cui le opere nascono, in relazione al ruolo che la letteratura assume in un quadro determinato. Si è parlato di sociologia, io rivendico a pieno titolo questo approccio, che credo dovrebbe avere un ruolo più centrale nelle nostre indagini.

Alberto Cadioli

Università degli Studi di Milano

Due osservazioni che si legano a quanto stava dicendo Stefano Giovannuzzi. Vorrei ricordare che nel 1979 il best-seller che ha scavalcato Calvino in classifica era *Un uomo* di Oriana Fallaci. Probabilmente, occorre davvero cercare di inserire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in un quadro più ampio perché, per l'appunto, Oriana Fallaci raggiunge il successo progettando un libro che forse noi non consideriamo particolarmente rilevante sul piano letterario. Il fatto che Oriana Fallaci abbia conquistato il successo apre ulteriori riflessioni sul mercato dell'epoca e sul modo in cui *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è stato recepito fuori dal contesto critico-letterario. Probabilmente, per esempio, le pagine dei giornali dedicate al libro possono essere lette anche in rapporto con gli altri romanzi di quell'epoca, quasi a creare un'opposizione.

La seconda sollecitazione che volevo portare, senza trarre nessuna conclusione ma riflettendo su ciò che diceva prima Marco Bazzocchi, è che anche io colgo quasi una presa in giro nel momento in cui Calvino compie tutta una serie di considerazioni. Però vorrei ricordare che ci sono frasi della cornice e dei vari incipit praticamente identiche a quelle delle quarte di copertina dei libri della collana "Centopagine". Se voi andaste a rileggere quelle quarte di copertina notereste che emerge un filo riconducibile alla narratologia e a riflessioni meta-romanzesche. Ma la cosa che colpisce è che Calvino muove contemporaneamente queste pedine su diversi formati di comunicazione con i potenziali lettori: da un lato, suggerisce di leggere certi romanzi stranieri per alcune ragioni che riguardano la costruzione del racconto; dall'altro lato, inserisce le stesse frasi in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. E si potrebbe ricostruire il tessuto di intrecci e connessioni di questo tipo rileggendo anche altri interventi critici, ad esempio la prefazione all'antologia di Landolfi dove tornano alcune riflessioni presenti anche nel libro.

Clelia Martignoni

Università degli Studi di Pavia

Vorrei fare una riflessione a proposito del romanzo di Calvino. Il dibattito iniziale molto denso, intelligente, interessante tra Vanni Santoni, Gianni Canova e Paolo Giovannetti, pur pieno di

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

tanti spunti, ha messo in luce una sorta di sfasatura tra gli interlocutori, che – di fronte a questo romanzo così affascinante e così grande – può ripresentarsi analoga, oggi, in lettori colti e preparati o scrittori di trenta, quarant’anni, in una discrepanza fra volontà di incrocio e di intersezione e difficoltà di realizzarla, dato il radicale mutamento di tempi e cultura. Mi è così tornato in mente un corso su Calvino – autore che credo molto formativo per gli studenti perché li costringe a interrogarsi su tantissime cose – in cui avevo letto segmenti del già più volte citato “I livelli della realtà in letteratura”. Per me resta un saggio bellissimo, ma vedevo che i ragazzi facevano fatica a seguirlo e una mia dottoranda lo ha definito «datatissimo»: quella finzionalità che di continuo si ripercuoteva al quadrato, al cubo, pochi anni fa veniva sentita come molto datata: un nodo, un segnale del grande mutamento avvenuto. Nel contempo sento con piacere, sorpresa e curiosità che si sta fondando un’*équipe* di studi sulla narratologia, disseppellimento di una cosa di cui in Italia non si parla da tanto. E ho sentito come Santoni, che si considera ‘realista’, parlando di sé come scrittore e di altri autori della sua generazione, ci ha detto che il ‘nuovo realismo’ forse è già finito perché ormai i tempi di queste vite, fini e movimenti carsici sono ristrettissimi e c’è voglia di una sorta di post-positivismo. Dunque, il nuovo realismo che ci è stato annunciato, che abbiamo visto configurato nel giro di pochi anni, forse è già in crisi. Ecco, sono tutte cose su cui noi come MOD dobbiamo interrogarci, credo.

Bruno Falchetto

Università degli Studi di Milano

Vorrei fare qualche considerazione su quanto detto finora. Comincio dalla questione del rapporto con la struttura, con l’ingegnosità architettonica. Bazzocchi ha provato a leggerla in chiave radicalmente ironica, come un gesto definitivo, un ulteriore esercizio di virtuosismo che si accompagna a un abbandono. Io penso che sarebbe interessante collegare più strettamente il discorso su *Se una notte di inverno un viaggiatore* al lavoro che Calvino fa su *Palomar* perché, in realtà, la scrittura di *Palomar* e di *Se una notte* si intrecciano a lungo.

Una delle finalità principali dell’arte letteraria è aiutarci a migliorare la nostra tecnica dell’attenzione. Credo che, da questo punto di vista, le due opere siano complementari. In *Se una notte d’inverno un viaggiatore* Calvino, con tutti gli effetti speciali della letteratura, ci mette di fronte soprattutto a un confronto con la realtà attuale come mondo del proliferare dei discorsi (anche inaffidabili); l’opera si fa allora congegno da utilizzare e dovrebbe, nella speranza progettuale di chi scrive, favorire – almeno in alcuni lettori – una crescita di attenzione, di conoscenza critica, di comprensione di una serie di meccanismi in cui i singoli atti di lettura e di attribuzione di valore alle cose del mondo avvengono. Come hanno ben mostrato un saggio di Paolo Giovannetti di qualche tempo fa (“«Faccio delle cose coi libri»”), ma anche le considerazioni svolte subito da Claudio Milanini (*L’utopia discontinua*), Calvino utilizza sempre una strategia un po’ ellittica, implicita, deformata e per certi aspetti caricaturale, ma i riferimenti al quadro culturale e politico degli anni Settanta sono davvero forti in *Se una notte*; naturalmente, nei modi propri del tipo di stilizzazione e dell’idea di letteratura di Calvino. Su questo terreno, all’interno della sua idea di bello, interessante ed estetico, ottiene risultati straordinari. Per usare una vecchia formula di De Sanctis spesso rivelatrice, Calvino ha i difetti delle sue qualità. Ognuno di noi ha un’inclinazione personale per un tipo di bello e interessante rispetto a un altro, ma dovremmo condividere la consapevolezza che uno dei dati di fondo della modernità e, ancora di più, della contemporaneità letteraria è il configurarsi di una pluralità di valori letterari accettabili, perché i diversi grandi modelli di stilizzazione hanno una peculiare efficacia conoscitiva ed emotiva.

Palomar è l’opposto complementare di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* in questo lavoro calviniano sull’attenzione. In *Palomar* mi sembra ci sia una volontà di spingere noi lettori, cittadini, a guardare con più intensità quello che ci sta intorno. A concentrare l’attenzione ancora

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

su un'attualità depurata da alcuni segni del contesto, secondo un taglio rappresentativo che si fa più antropologico, più meditativo, con un azzeramento o un marcato abbassamento degli effetti speciali di stilizzazione.

Calvino investe molto, secondo me, sui meccanismi strutturali perché – prima della palestra delle fiabe, prima delle sue letture teorico-metodologiche degli anni Sessanta e successivi – aveva maturato, presto, una prospettiva critica che lo portava a pensare l'opera letteraria soprattutto attraverso le strutture e le forme stilistiche, con la convinzione che esse abbiano un doppio alto valore: configurano l'immagine del mondo che l'autore propone ai suoi lettori e organizzano un sistema di effetti, un sistema di strumenti attraverso cui dialogare con maggiore efficacia con il pubblico.

A partire dagli anni Sessanta, poi, Calvino investe con forza sulle macrostrutture e sull'architettura testuale, individuandole come un nuovo spazio di invenzione letteraria, che usa per controbilanciare la sua difficoltà nella narrazione lunga e distesa, che sa trasformare in territorio di un'invenzione letteraria molto 'scritta' in grado di valorizzare gli aspetti visivi e l'assetto grafico del testo. Penso al *Castello* e alla *Taverna dei destini incrociati*, ma anche alle *Città invisibili* che è, a mio modo di vedere, un'opera che valorizza gli effetti semantici dei dati basilari della forma libro, della pagina, l'azione dei diversi caratteri (i corsivi, i tondi) e la funzione degli spazi bianchi, fondamentali perché generano un alone auratico, sono un gesto di invito all'integrazione del lettore e al tempo stesso fanno capire come il discorso letterario sia una costruzione che sta in piedi sul vuoto, sul bianco. È lo spazio di una significativa personalizzazione della scrittura. L'identità di autore che in qualche modo non vuole esibire, manifestare esplicitamente, viene realizzata per via formale e strutturale.

Per quel che riguarda invece il rapporto tra la Lettrice e Chichita, tutto sta nell'intendersi su che cosa vuol dire 'è', ovvero, su come e con che significato usiamo l'è'. Naturalmente, come sempre in questi casi, si tratta di un 'è anche'. Nel caso di Chichita Calvino, purtroppo, come hanno ricordato Francesca Serra ("Chichita Calvino") e Mario Barengi ("Chichita"), quello che manca sono le testimonianze scritte di una personalità culturale notevole. Sono convinto che sia sempre necessario separare metodologicamente l'autore reale dalle sue proiezioni letterarie, ma penso altrettanto che sia una prospettiva critica sbagliata quella che non cerca di costruire delle connessioni che sappiano tener presenti le differenze e gli scarti. Marina Paino, giustamente, ha posto al centro del suo recente volume *Il barone rampante e Se una notte d'inverno un viaggiatore*, romanzi in cui la fonte energetica che li anima e li rende i più lunghi dell'autore, mi pare, sia tanto una ragione esistenziale quanto una ragione letteraria. Non è pertanto infondato cogliervi una spinta esistenziale legata a due diverse figure di donna.

Per quanto riguarda invece il contesto storico-culturale, sappiamo bene quale transizione fosse in atto negli anni Cinquanta: l'abbandono del partito comunista, la conseguente necessità di trovare formule nuove per rimodulare la scrittura e le modalità di intervento culturale. Ma agisce dinamicamente anche il contesto degli anni Settanta, una situazione difficile in cui c'era una grande sfida letteraria: fare tesoro di una serie di procedimenti e di ricerche originali delle avanguardie mantenendo saldo un legame con la leggibilità. Questa è la grande scommessa culturale, questo l'importante impulso energetico alla base di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Marina Paino

Università degli Studi di Catania

Faccio solo una battuta, riagganciandomi a quello che diceva Bruno Falcetto. Dal punto di vista della sostenibilità narrativa del *Viaggiatore*, che sembra ormai un po' *demodé*, non dobbiamo dimenticare che tutti gli incipit romanzeschi sono relativi a romanzi che potremmo definire sofisticati, di non facile lettura: sono incipit molto lenti, laddove la cornice che li tiene insieme

Tavola Rotonda Metaromanzo e romanzo editoriale

e che conduce la lettura fino alla fine è una storiella molto semplice: lui, lei, il corteggiamento, le disavventure e la soluzione finale. Quindi anche il Calvino editor che crede di tenere tutto insieme attraverso una storia di base con una conclusione felice è alla fine un Calvino che continua a credere nelle capacità del racconto di affascinare, di sedurre o, come diceva Alberto Cadioli, di corteggiare il libro.

Marco Bazzocchi

Università degli Studi di Bologna

Rispondo molto velocemente a Bruno Falchetto. Sono d'accordo su tutto quello che hai detto, sono convinto che Calvino sia l'autore che alla nostra generazione ha dato strumenti di interpretazione della letteratura molto solidi (la struttura, la forma, lo stile...). Sono anche convinto, però, che a un certo punto questi strumenti in qualche modo siano andati in crisi e che Calvino abbia sentito questa crisi. Sono convinto che *Palomar* apra verso qualche cosa che verrà dopo, mentre, secondo me, *Se una notte di inverno un viaggiatore* chiude qualcosa che c'era prima. È chiaro che sono complementari e che sono stati scritti praticamente in contemporanea, ma appunto, in *Palomar*, vedo un'apertura e sento qualche cosa di più vicino a quello che viene dopo rispetto a *Se una notte di inverno un viaggiatore*. Tu, secondo me, forse perché sei più dentro a Calvino di quanto lo sia io, tieni in equilibrio molto bene i due aspetti; io invece vorrei spezzare questo equilibrio, nel senso che tenderei a creare un po' di disordine. Questa, però, è una questione di *forma mentis*, potremmo stare giorni a discuterne.

Sul rapporto fra Esther Calvino e Ludmilla sono d'accordo con te: bisogna stare attenti a non semplificare. Ripeto, però, che se la signora Calvino viene fuori semplicemente dalle pagine di *Se una notte di inverno un viaggiatore*, vuol dire che ancora una volta noi creiamo un'immagine femminile sulla base di quello che un uomo ha fatto, cioè noi creiamo un'immagine femminile che è dentro la scrittura di un uomo. Non lo dico da femminista, ma per me questo non è un problema da poco, quindi vorrei che Laura Di Nicola ci desse prima o poi un profilo di Esther Calvino.

Laura Di Nicola

Sapienza Università di Roma

Non voglio assolutamente aprire questo tema! Mi permetto solo di dire che dal mio punto di vista Esther Calvino non era solo una lettrice, ma anche una scrittrice che non ha potuto scrivere. Però, a scrivere il ritratto di Chichita Calvino non dovrei essere io, ma, credo, tutti coloro che l'hanno conosciuta.

Paolo Giovannetti

Università IULM

Ho la sensazione che possiamo chiudere. Avrei tante cose da dire, ma non dico assolutamente nulla se non che è bello che ci sia stato un dibattito vivace con tante posizioni diverse. Grazie.

Tavola Rotonda
Metaromanzo e romanzo editoriale

Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto. "Natura e struttura." *Stile Calvino*, Einaudi, 2001, pp. 135-159.
- Avanzi, Rossana. *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*. Mimesis, 2012.
- Barengi, Mario. "Chichita Calvino. «Vuoi un po' di conversazione?»" *Doppiozero*, 23 giugno 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/chichita-calvino-vuoi-un-po-di-conversazione>.
- . *Italo Calvino, le linee e i margini*, Il Mulino, 2007.
- . "Note e notizie sui testi. Prose di teatro, trattamenti e sceneggiature." *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 1257-1274.
- Barthes, Roland, Antoine Compagnon. "Lettura." *Enciclopedia*, Einaudi, 1979, vol. VIII, pp. 176-199.
- Calvino, Italo. "L'avventura di un lettore." 1958. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1126-1141.
- . *Lettere 1940-1985*. A cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, 2000.
- . "Il libro, i libri." 1984. *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, vol. II, Mondadori, 1995, pp. 1846-1860.
- . "I livelli della realtà in letteratura." 1979. *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 381-398.
- . "Il naufrago Valdemaro." 1978. *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 627-634.
- . "Perché leggere i classici." 1981. *Saggi 1945-1985*, vol. II, pp. 1816-1824.
- . "Priscilla-I. Mitosi." 1967. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 274-288.
- . *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, voll. I-II-III, Mondadori, 1991-1992-1994.
- . *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, voll. I e II, Mondadori, 1995.
- . *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 1979. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 611-870.
- . "Se una notte d'inverno un narratore." 1979. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1388-1397.
- . *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Mario Barengi, Mondadori, 2012.
- Celati, Gianni. "Palomar nella prosa del mondo." *Nuova corrente*, vol. 34, 1987, pp. 227-242.
- Davico Bonino, Guido. *Alfabeta Einaudi. Scrittori e libri*. Garzanti, 2003.
- Falcetto, Bruno. "Note e notizie sui testi. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*." Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 1381-1401.
- Ferroni, Giulio. "Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura." *Italo Calvino. A Writer for the Next millennium. Atti del convegno internazionale di Studi di Sanremo, 28 novembre-1 dicembre 1996*, a cura di Giorgio Bertone, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 35-46.
- Fish, Stanley, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*. 1980. Trad. it. di Mario Barengi, et al., Einaudi, 1980.
- Fournel, Paul. *La novità*. 2017. Trad. it. di Federica Di Lella, Voland, 2017.

Tavola Rotonda
Metaromanzo e romanzo editoriale

- Giovannetti, Paolo. «Faccio delle cose coi libri». Calvino vs anni Settanta.” *Enthymema*, no. 7, 2012, pp. 401-408, riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2685.
- Iser, Wolfgang. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. 1978. Trad. it. di Rodolfo Granafei, rev. di Chiara Dini, il Mulino, 1987.
- Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine di Landolfi scelte da Italo Calvino*. Rizzoli, 1982.
- Milanini, Claudio. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Garzanti, 1990.
- Orengo, Nico. “Calvino: Ludmilla sono io.” *Tuttolibri*, no. 29, 1979, p. 3.
- Paino, Marina. *Il Barone e il viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*. Marsilio, 2019.
- Pontiggia, Giuseppe. *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopia della lettura*, a cura di Daniela Marcheschi, Bologna, Marietti 1820, 2018.
- Sanguineti, Edoardo. *Il ginoco dell'oca*. Feltrinelli, 1967.
- Saporta, Marc. *Composizione n. 1*. 1962. Trad. di Ettore Capriolo, Lerici, 1962.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. U of Illinois P, 1979.
- Segre, Cesare. “Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori.” 1979. *Teatro e romanzo*. Einaudi, 1984, pp. 135-173.
- Serra, Francesca. “Chichita Calvino. L'altra metà di Italo.” *Doppiozero*, 10 settembre 2015, <https://www.doppiozero.com/materiali/calvino-trentanni-dopo/chichita-calvino-impressioni-di-un'intervista>.
- Spinazzola, Vittorio. *Il romanzo d'amore*. ETS, 2017.
- . “Un uomo e una donna per dieci racconti (Il nuovo libro di Italo Calvino).” *L'unità*, 1979, p. 3.
- Valéry, Paul. *Variation sur une Pensée. Oeuvres*, vol. I, Gallimard, 1953.