«Faccio delle cose coi libri» Calvino vs anni Settanta¹

Paolo Giovannetti
IULM

Abstract

Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino giudica in modo severo gli anni Settanta soprattutto italiani, di cui denuncia gli eccessi politici e ideologici. Il fatto ha un interessante risvolto tecnico, poiché il racconto in seconda persona realizzato nel romanzo ha la funzione sia di manipolare un intero mondo (quello degli anni Settanta, appunto) fino a cancellarlo, sia di difendere la funzione dell'autore, la sua capacità di subordinare a sé l'atto di lettura.

Parole chiave

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, letteratura e politica, *you-narrative*, metafiction,

Contatti

paolo.giovannetti@iulm.it

Se una notte d'inverno un viaggiatore è il metaromanzo per eccellenza, e non solo nella cultura letteraria italiana. Quando parliamo di tropi narrativi 'destabilizzanti' come metalessi e *mise en abyme*, è quasi naturale far riferimento innanzi tutto allo scritto di Italo Calvino dato alle stampe nel giugno 1979: a quello che l'autore stesso considerava un *iper-romanzo*, con definizione preposterata che oggi all'utente del web (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, lo sappiamo benissimo, è un *ipertesto*) potrebbe sembrare persino ovvia. Ci è poi stato insegnato (penso agli scritti di Carla Benedetti e Raffaele Donnarumma) che da *quel* Calvino discende una specie di svolta postmoderna della letteratura italiana; mentre qualsiasi comparatista nordamericano, se vuole esemplificare in che modo un archetipo letterario – il racconto in cornice, poniamo – è riprodotto nell'universo *global*, si riferisce quasi d'istinto al Calvino anni Settanta. E così via.

In fondo, pur con tutte le variazioni interpretative del caso, per noi *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è ciò che Calvino voleva che fosse, fin dagli appunti preparatori del 1975: «un romanzo che non rappresenta altro che la lettura e il desiderio della lettura» (1383). E sarebbe davvero ingenuo contestare una simile chiave interpretativa, che anzi – come è stato più volte dichiarato – è proprio nell'atto di lettura, nella sua rappresentazione 'in abisso', ma anche nell'apertura alle possibili letture reali, che Calvino mette in gioco la sostanziale politicità (l'essere *polis*) del suo gesto letterario. Raccontare la lettura e il suo desiderio, accettando un confronto anche con le *contraintes* del mercato letterario (non disprezzando il pubblico di massa, cioè), è l'azione pubblica che l'autore reale vuole svolgere e in effetti svolge – e che, ripeto, ha maggiormente interessato i suoi lettori critici.

¹ Le citazioni sono tratte da Italo Calvino, *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Vol. II. Milano: Mondadori, 1992. Stampa. I Meridiani.

Tuttavia, la mia sensazione è che siano stati trascurati due aspetti di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: il primo di natura eminentemente tecnica, cui qui mi limiterò ad accennare; il secondo a dominante tematica, ma dotato di un'importanza strutturale, compositiva, assolutamente nodale. Ed è su quest'ultimo che vorrei in particolare intrattenermi.

Intanto, nella critica soprattutto italiana (all'estero le cose vanno diversamente) è stata sottovalutata la novità enunciativa, 'vocale', del romanzo, il cui fondamento extradiegetico – la cui cornice cioè – è *in seconda persona*. Siamo di fronte a un *you-narrative*, un tipo di racconto in cui il registro dell'allocuzione trascina con sé un modo diverso di narrare, anche e soprattutto per la sua capacità di rifondare la deissi, la relazione fra lo spazio-tempo dell'enunciatore (del narratore) e lo spazio-tempo del personaggio. Calvino sceglie in questo senso una strada radicale. In parole povere: fra i diversi tipi possibili di *you-narratives*, predilige quello che *riflettorizza* con la massima coerenza la posizione del Lettore (il *tu* che agisce nella storia). Dei contenuti diegetici, degli *eventi*, noi conosciamo solo quelli che il protagonista conosce, vediamo i fatti attraverso la sua percezione, senza che il narratore sia in grado di anticipare alcunché o di rappresentare – mentre il Lettore è in scena – qualcosa capace di andare oltre la condizione *hic et nunc* del personaggio. E se aggiungiamo che si tratta di una *seconda persona al presente*, ne esce rafforzata la natura *cinematografica* del procedimento: essendo quella del narratore quasi una *voice over* che asseconda e guida l'agire del protagonista mentre lui, il Lettore, è *lì* sullo schermo, sotto i nostri occhi.

Tuttavia non vanno sottovalutati due fatti, molto poco cinematografici. Il primo è la possibilità di cogliere in certe parti del testo veri e propri discorsi indiretti liberi, con cui la voce narrante restituisce i pensieri del protagonista-tu. Nel passo qui sotto citato, da «È uno speciale piacere» in poi la sfera mentale del Lettore acquista un'evidente autonomia, pur attraverso la mediazione allocutiva:

Hai gettato ancora un'occhiata smarrita ai libri intorno [...], e sei uscito.

È uno speciale piacere che ti dà il libro appena pubblicato, 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, che dura finché la copertina non comincia a ingiallire, un velo di smog a depositarsi sul taglio, il dorso a sdrucirsi agli angoli, nel rapido autunno delle biblioteche. No, tu spera sempre d'imbatterti nella novità vera, che essendo stata novità una volta continui a esserlo per sempre. Avendo letto il libro appena uscito, ti approprierai di questa novità dal primo istante, senza dover poi inseguirla, rincorrerla. Sarà questa la volta buona? Non si sa mai. Vediamo come comincia. (616-7)

Ma assai più importante è la seconda osservazione, per quanto ne so poco o per niente sviluppata dalla critica, anche se derivante da una precisa intenzione di Calvino («L'inizio del romanzo viene riferito attraverso le emozioni che il lettore prova a leggerlo» [1383-4]). Insomma: in almeno due casi, vale a dire i primi due romanzi *embedded* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Fuori dell'abitato di Malbork*), noi non leggiamo affatto l'incipit letterale come il Lettore l'ha esperito, ma una sorta di crasi tra l'istanza testuale (un racconto in prima persona) delle pagine intradiegetiche e l'istanza testuale dell'enunciazione prima, extradiegetica. Una citazione non dovrebbe essere necessaria, vista la notorietà dell'opera. Vediamo nondimeno cosa succede nel secondo incipit, cercando di seguire in

sintesi le successive approssimazioni a una situazione enunciativa stabilizzata (sottolineature mie):

Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto, soffritto di cipolla, un po' bruciaticcio [...]. *Qui* tutto è molto concreto, corposo, designato con sicura competenza, o comunque l'impressione che dà a te, Lettore, è quella della competenza [...].

Ogni momento scopri che c'è un personaggio nuovo, non si sa in quanti siano in *questa nostra* immensa cucina, è inutile contattarci, *eravamo sempre in tanti* [...].

Gli odori e i rumori abituali della casa *mi si affollavano intorno quel mattino* come per un addio [...]. (642-4)

E la *crasi* (la pseudodiegesi?) consiste nel fatto che a parlare all'inizio è ancora il narratore dell'*you-narrative*, che cerca di restituire l'esperienza del Lettore; ma poi, progressivamente, quella voce prima si trasforma in un *noi* e infine nell'*io*, l'io del narratore 'vero' del romanzo che *dovremmo* leggere insieme con il Lettore. Accade dunque che nella seconda parte dei due incipit in effetti entriamo in un romanzo scritto in prima persona; ma nella parte introduttiva avevamo *metaletto* quello stesso testo, ci eravamo confrontati con il *resoconto dell'atto di lettura*. Va ribadito: in questi casi, Calvino non ci ha presentato semplici incipit di romanzi; i passi che ha inserito nella sua opera sono la risultante di un *reading* prima parafrasato (dallo statuto francamente dubbio) e poi fatto sparire.

Tanto più che – ma lascio a interventi più analitici e articolati il compito di verificare la questione – in ben sei casi (*Senza temere il vento e la vertigine*, *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, *In una rete di linee che s'allacciano*, *In una rete di linee che s'intersecano*, *Intorno a una fossa vuota*, *Quale storia laggiù attende la fine?* – le posizioni sono: 4, 5, 6, 7, 9, 10) gli incipit contengono una riflessione in atto da parte del narratore, un *metadiscorso* – intorno a ciò che il romanzo sta facendo – che in qualche modo si avvicina all'effetto dei primi due incipit, pur non replicandolo. Ne deriva un alto grado di ambiguità, perché un po' si strizza l'occhio al lettore *reale*, ma un po' si rafforza l'arbitrarietà delle scelte fatte dal narratore. Ad esempio, sfrondando il discorso delle intemperanze sintattiche messe in campo da chi ha scritto *Senza temere il vento e la vertigine*:

Racconto quest'incidente in tutti i particolari perché [...] tutte queste immagini dell'epoca devono attraversare la pagina così come i carriaggi la città [...]. Tutte queste linee oblique incrociandosi dovrebbero delimitare lo spazio dove ci muoviamo io e Valeriano e Irina, dove la nostra storia possa affiorare dal nulla, trovare un punto di partenza, una direzione, un disegno. (687)

Di modo che gli incipit che definirei 'puri', vale a dire gli incipit di romanzi in cui la voce non indulge ad alcun effetto meta- o pseudo-diegetico, si riducono a due: *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, che forse non per caso non è un testo letto bensì ascoltato (è la traduzione all'impronta fatta dal professor Uzzi-Tuzii su un originale cimmerico); e *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, anch'esso al centro di un'anomalia giacché il Lettore (cfr. 820-1, nono capitolo) si interrompe a lettura del romanzo quasi ultimata – lo legge durante un lungo volo aereo –, mentre noi ne consumiamo solo una decina di pagine...

Appunto. Su tutto ciò vorremmo sapere qualcosa di più preciso, di più interno alle evidenti discontinuità e falle che l'autore reale del metaromanzo, soprattutto verso la fine, non si preoccupa di nascondere. E non sono affatto da trascurare, anche in questo senso,

i richiami alla *situazione sociale italiana (e mondiale)* che si addensano nella prima metà di *Se una notte* e che vengono progressivamente trascolorando, fino alla pura stilizzazione di personaggi e luoghi trionfante negli ultimi due capitoli.

Ma andiamo con ordine. Il Lettore, intanto. La sua silhouette di maschio *single* e piccolo-medio borghese non deve essere sottovalutata, anche nei tratti del blando filisteismo qualunquista che lo caratterizza. «Sei uno che per principio non s'aspetta più niente da niente» (614); ma soprattutto: «Ci sono tanti, più giovani di te o meno giovani, che vivono in attesa d'esperienze straordinarie; dai libri, dalle persone, dai viaggi, dagli avvenimenti, da quello che il domani tiene in serbo. Tu no» (614). Il Lettore sa «che il meglio che ci si può aspettare è di evitare il peggio» (614): le utopie, i progetti di futuro che interessano molti suoi concittadini non lo appassionano, forse non lo appassionano *più*. Né la professione impiegatizia sembra migliorarne in modo significativo il profilo: le possibilità lavorative previste per lui oscillano tra un estremo di «attività improduttive» e l'estremo opposto di un agire che con sintomatica litote è detto «non inutile» (618). Anche qui: zero illusioni, quale che sia l'esatta mansione. L'orizzonte primario del Lettore si compendia bene nella frustrazione derivante da un'«esperienza vissuta, sempre sfuggente, discontinua, controversa» (641).

Non ci vuol molto per mettere a fuoco le origini di questa condizione alienata e frustrante. L'impossibilità di leggere altro che libri apocrifi e/o mutili, com'è noto, ha un responsabile conclamato, sempre nominato pur se inafferrabile: Ermes Marana. Il suo modo di agire ha tratti ben riconoscibili, socialmente connotati, di cui il Lettore prende coscienza consultando le carte dell'*affaire* Marana presso la casa editrice dei primi cinque romanzi (siamo nel sesto capitolo). E cioè: anche se la parola-chiave non viene mai scritta – e non è certo un caso –, il falsificatore è un ex militante di un'organizzazione (l'APO, acronimo dell'inglese Apocryphal Power Organization) *terroristica*. Il dirottamento aereo ne è manifestazione evidente, così come i settarismi interni al gruppo: le espulsioni, le condanne per 'infamia' degli ex ritenuti traditori, le scissioni... A proposito dei giovani combattenti che lo tengono in ostaggio, Marana dirà: «Nuovi dell'Organizzazione, non potevano avermi conosciuto di persona e di me sapevano solo le denigrazioni messe in giro dopo la mia espulsione: agente doppio o triplo o quadruplo, al servizio di chissachì e chissacosa» (726).

Peggio: l'inafferrabile Marana e l'APO sono ancor più pericolosi perché all'interno della società civile non 'entrata in clandestinità' si aggirano forze ostili alla lettura e, in genere, a una tranquilla convivenza civile. Sono tre i fautori di questo tipo di atteggiamento, distruttivo a un tempo della socialità borghese e del decoro letterario: Lotaria Vipiteno (sorella della Lettrice, Ludmilla), il professor Galligani e Irnerio. Tutti e tre, anche se con modi e comportamenti differenti, sono i *fiancheggiatori* – inseriti nel corpo sociale legale – dei comportamenti eversivi praticati in modo apertamente illegale dall'APO e Marana. Per lo meno moralmente, sono corresponsabili del terrorismo.

Lotaria con ogni evidenza è la figura più insidiosa e invadente. Appena entrata in scena, le prime parole che pronuncia sono interpretate dal Lettore come un attacco frontale alla materialità stessa della lettura. Peraltro, le conosciamo solo attraverso il sommario che la coscienza del protagonista ne restituisce:

Lotaria vuol sapere qual è la posizione dell'autore [di uno dei romanzi mutili] rispetto alle Tendenze del Pensiero Contemporaneo e ai Problemi che Esigono Una Soluzione. Per facilitarti il compito ti suggerisce una lista di Grandi Maestri tra i quali dovresti situarlo. (652)

Una tale sociologia della letteratura, che trascolora in qualcosa come una storicizzazione o contestualizzazione («situer l'auteur», si direbbe a Parigi), rivela subito agli occhi del Lettore la sua natura di attentato all'esperienza estetica più vera: «Provi ancora la sensazione di quando il tagliacarte t'ha spalancato davanti agli occhi le pagine bianche» (652). Come dire: i metodi di analisi 'estrinseci' oggettivamente colludono con la distruzione del testo operata dalle forze dell'APO.

D'altronde, ciò trova legittimazione anche all'interno del mondo accademico, delle istituzioni che viceversa dovrebbero restituire ai lettori opere virtuosamente interpretate (correttamente tradotte, analizzate, comprese, godute...). Qui invece, nei corsi universitari che Lotaria frequenta, l'intento è interpretare «tutti i Codici Consci e Inconsci», esaurendo la tensione migliore dei testi in funzione dell'obiettivo di «rimuovere tutti i Tabù, imposti dal Sesso, dalla Classe, dalla Cultura Dominante» (653). Più radicalmente, negli spazi fatiscanti dell'ateneo riservati all'«Istituto di lingue e letterature botno-ugriche» (657), assistiamo alla celebrazione di un rito didattico inquietante: un «seminario sulla rivoluzione femminile» (681) cui partecipa un gruppo di giovani donne dalle fattezze sin troppo omogenee e dai comportamenti eccessivamente disciplinati, suscettibili di rivelare la loro possessione da parte di un'ideologia totalitaria (i *Body Snatchers* di Don Siegel occhieggiano sullo sfondo). Ecco: «Dietro a Lotaria premono gli avamposti d'una falange di giovinette dagli occhi limpidi e tranquilli, occhi un po' allarmanti forse perché troppo limpidi e tranquilli» (681). E il relatore chiamato a introdurre la discussione è il professor Galligani, docente di lingue e letterature «erulo-altaiche» (682), «un uomo pallido e barbuto, dallo sguardo sarcastico e dalla piega delle labbra sistematicamente disillusa» (681). La sua inaffidabilità si declina in due momenti. Dapprima, l'aggressione verbale del povero collega di cimmerico Uzzi-Tuzii, in nome delle pretese egemoniche della comunità cimbra, storicamente opposta a quella cimmerica, che peraltro è stata assorbita all'interno di una compagine statale 'comunista', la Repubblica Popolare Cimbra. Poi, l'elogio molto estrinseco di «un contenuto rivoluzionario [...] dei più avanzati» (683) relativo al romanzo su cui le alienate femministe si accingono a lavorare:

durante la lettura ci dovrà essere chi sottolinea i riflessi del modo di produzione, chi i processi di reificazione, chi la sublimazione del rimosso, chi i codici semantici del sesso, chi i metalinguaggi del corpo, chi la trasgressione dei ruoli, nel politico e nel privato. (683-4)

Eppure, è proprio in questo contesto ostile che per qualche tempo può verificarsi il miracolo del piacere del testo, al punto che l'autore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fa ricorso a una metafora piuttosto azzardata raddoppiata da una similitudine, secondo una strategia anomala nella sua prassi scrittoria di prosatore proverbialmente asciutto e 'metonimico' (corsivi miei):

Ed ecco Lotaria apre il suo scartafaccio, comincia a leggere. *Le siepi di filo spinato si disfano come ragnatele*. Tutti seguono in silenzio, voi e gli altri. (684)

I fili spinati dei totalitarismi, dei lager e dei gulag, si dissolvono quasi magicamente in un passo che parecchio somiglia a un moto interiore, a un pensiero realizzato attraverso l'indiretto libero: a ribadire l'antitesi tra intimità virtuosa (del Lettore e della Lettrice) ed esterioresità vacua e opprimente (di Galligani e delle femministe). In questo senso, la frustrazione dei due protagonisti difensori della lettura viene esasperata, proprio in occasione del farsesco e inquietante seminario, dalla scoperta che il collettivo di studio è in realtà un gruppo di neanche troppo metaforiche menadi, dedite allo smembramento dei ro-

manzi; se è vero che Lotaria giustifica nel seguente modo il fatto di aver tratto il testo letto non da un volume integro ma da un «quinterno strappato»:

Senti, i gruppi di studio sono tanti, la biblioteca dell'Istituto erulo-altaico aveva una copia sola; allora ce la siamo divisa, è stata una spartizione un po' contrastata, il libro è andato in pezzi, ma credo proprio d'essermi conquistata il pezzo migliore. (698)

E come non ricordare la polemica veemente di Carlo Ossola – risalente al 1978 – contro lo scerpamento antologico del testo letterario, realizzata in un libro allora piuttosto noto, dantesco intitolato *Brano a brano?*

In questo senso, Lotaria, in quanto incarnazione di una distruttività orgiastica, è personaggio destinato a sopravvivere più a lungo di molti altri, e a rientrare in scena nel nono capitolo. Qui, subisce una specie di contrappasso. Come le sue azioni oggettivamente favoriscono un ciclo di perenne falsificazione e alienazione del letterario, così la sua persona in Ataguitania è destinata a riverberarsi in un numero quasi incontrollabile di avatar femminili (Corinna, Gertrude, Ingrid, Alfonsina, Sheila). Nel paese della mistificazione anche i soggetti sono ricoperti di maschere plurime. Sotto le quali preme l'istanza (illusoriamente) liberatoria del «corpo». Ecco cosa dichiara Lotaria dopo essersi denudata, subito prima di gettarsi addosso al Lettore:

Il corpo è un'uniforme! Il corpo è milizia armata! Il corpo è azione violenta! Il corpo è rivendicazione di potere! Il corpo è in guerra! Il corpo s'afferma come soggetto! Il corpo è un fine e non un mezzo! Il corpo significa! Comunica! Grida! Contesta! Sovverte! (829)

Non molto diversamente (sul piano cioè di una deformazione vicina al grottesco), nel quinto capitolo la diagnosi delle nuove figure autoriali, degli aspiranti scrittori che si presentano alle case editrici, consiste in una rappresentazione caricaturale del 'collettivismo' (post-)sessantottino: «collettivi teatrali d'ospedali psichiatrici, gruppi dediti alla psicoanalisi di gruppo, commandos di femministe» (703). E questo accade perché, oggi, «a cercare la propria realizzazione sulla carta non sono tanto degli individui isolati quanto delle collettività», e perché «il lavoro intellettuale» s'è fatto «troppo desolante per essere affrontato in solitudine» (703). E dunque: «la figura dell'autore è diventata plurima e si sposta sempre in gruppo»; «oppure sono delle coppie [...], come se la vita in coppia non avesse miglior conforto che la produzione di manoscritti» (703).

Tuttavia, sullo sfondo quasi apocalittico di un sistema di rapporti – in definitiva: la sinistra *di movimento* degli anni Settanta – che fa di tutto per mettere in crisi il libro di narrativa e la lettura letteraria, proprio il luddista del libro, Irnerio, è sottoposto a uno sguardo blandamente comprensivo. A onor del vero, anche questo giovane artista dalle fattezze fricchettone («dinoccolato in un lungo pullover» [655]), dedito a frequentare i corridoi dell'Università, nel terzo capitolo va incontro a un trattamento negativo, in quanto rappresentazione del non-lettore, entità quasi animalesca e incomprensibile. «Gli occhi d'Irnerio [...] a cui nulla sfugge, come quelli d'un nativo della foresta dedito alla caccia e alla raccolta» (657). E soprattutto: «Cerchi di rappresentarti come può apparire il mondo, questo mondo fitto di scrittura che ci circonda da ogni parte, a uno che ha imparato a non leggere» (657). L'alterità di Irnerio assume però una fisionomia diversa entrando in rapporto con la Lettrice, nel settimo capitolo, quando il suo modo di lavorare con i libri come oggetti, il suo barbarico reificarli (non senza ironie alla Nanni Moretti: «Faccio delle cose coi libri» [756]), si rivela complementare al vitalismo estetico di Ludmilla:

Per Innerio conta solo ciò che si vive istante per istante; Parte conta per lui come spesa d'energia vitale, non come opera che resta, non come quell'accumulazione di vita che Ludmilla cerca nei libri. Ma quell'energia accumulata in qualche modo la riconosce anche lui, senza bisogno di leggere, e sente il bisogno di farla tornare in circuito usando i libri di Ludmilla come supporto materiale per opere in cui lui possa investire la propria energia almeno un istante. (758)

Inutile forse dire che qui è in gioco la nozione tipicamente anni Settanta di *effimero*. Vero poi è che l'«accumulazione di vita» tanto amata da Ludmilla produce un paio di effetti di senso leggermente inquietanti, che aprono un altro spiraglio sul comportamento erosivo (sul risentimento?) calviniano. Il primo, notissimo, riguarda la decisione di Ludmilla di 'stare al proprio posto'. Uno dei momenti decisivi del romanzo (anche dal punto di vista dell'intreccio) si ha quando nel quinto capitolo la Lettrice non segue il Lettore nella casa editrice, rivendicando con fierezza il proprio ruolo di fruitrice pura, «disinteressata»: «Se no, il piacere disinteressato di leggere finisce» (700). C'è una *massa* di aspiranti scrittori che preme, un quarto stato delle lettere che assedia la fortezza della pura lettura, una positivistica *marea* verghianamente 'fatale', che però deve essere respinta: «So che se scavalco quel confine, anche occasionalmente, per caso, rischio di confondermi con questa marea che avanza» (700).

E non è solo una questione di privati piaceri estetici. L'APO, Marana e i suoi fiancheggiatori più o meno inconsapevoli, gli studenti sbracati, le femministe isteriche, i collettivi ospedalieri (la fabbrica, tipicamente, non è mai nominata), a che cosa mirano? È detto a chiare lettere in due luoghi del romanzo (capitolo settimo e ottavo): si tratta di eliminare, più che gli autori, la «funzione dell'autore» (767). Tecnicamente, si parlerà di autore implicito o – forse più esattamente – di autore modello, nell'anno in cui Eco dà alle stampe *Lector in fabula*. Il rodio caotico della realtà in rivolta distrugge la fiducia «nelle fondamenta» del patto narrativo, «là dove si stabilisce il rapporto del lettore col testo»: «l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità a quel mondo di fantasmi e d'invenzioni per il solo fatto di avervi investito la propria verità, d'aver identificato se stesso con quella costruzione di parole» (767).

Dove dunque si intravede quasi un'aporia, peraltro connaturata a ogni querelle sulla nozione di autore implicito. In definitiva: quanto è libero il lettore di costruirsi uno suo, di autore implicito? l'autore reale è in grado di determinare l'atto di lettura? l'autore modello è una delle tante funzioni del testo, oppure è altro, azione collettiva non prevedibile, orientata a declinazioni storiche o, se del caso, statistiche? Calvino (l'autore implicito Calvino, beninteso, generato dalla *mia* interpretazione...) oscilla – mi sembra – tra una posizione dirigistica (l'autore come garanzia di 'verità' estetica) e una posizione soggettivistica realmente *reader oriented*. Tutto sommato, nondimeno, è la prima a prevalere. E non solo per quanto abbiamo sin qui visto e magari anche per la creaturale, organicistica affermazione della Lettrice secondo la quale l'«autore [...] fa i libri "come una pianta di zucche fa le zucche"» (798). Le tante affermazioni di poetica presenti nel romanzo, a ben vedere, spesso affermano tutto e il contrario di tutto; e – tema che varrebbe la pena discutere un po' – è sconcertante notare quanto spesso i critici calviniani strumentalizzino dettagli contenutistici quasi trascurabili, elevandoli a posizioni programmatiche cui collegare una caratterizzazione dell'autore.

Come qui si è cercato di fare, è la storia raccontata *nella cornice* che deve essere innanzi tutto interrogata; sono le relazioni implicite nelle sue coordinate soprattutto formali (stile, modalità enunciative, *eventfulness*, personaggi ecc.) che devono dirci qualcosa di decisivo circa il modo di vedere gli anni Settanta messo in scena da Calvino. Ebbene, il sintomo forse

più evidente di una critica profonda di quella realtà (e insieme di ogni protagonismo estetico veramente libero: di ogni soggettivismo individuale e sociale, anche nel dominio della lettura), è il finale *annullamento*, la scomparsa *delle tracce sostanziali del mondo*. A preannunciarlo e sottolinearlo è anche una disinvolta sprezzatura narrativa. All'inizio dell'undicesimo capitolo, non sappiamo nulla del ritorno a casa del Lettore dopo il suo viaggio in Ircania (cosa è successo nel frattempo? quanto tempo è trascorso? ecc.). Del resto, l'intero episodio della biblioteca che poi vi leggiamo è spogliato di ogni riferimento alla realtà pubblica, che fino a quel punto faceva costantemente capolino nelle avventure del Lettore. È vero: i suoi viaggi avevano già restituito un contesto sempre più astratto o stilizzato, sempre più lontano dalla situazione italiana (o francese); ma non erano privi di riferimenti alle dittature sudamericane, da un lato, e al totalitarismo sovietico dall'altro. Ora invece ci sono solo biblioteche, libri, lettori anonimi, letture di letture, titoli e racconti che crescono su se stessi, rispecchiandosi mutuamente e rivelando qualcosa di tanto generale da sembrare, anzi da *essere*, perfettamente *inutile* («Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte» [869] – quasi un Greimas *for dummies*).

Un tratto stilistico rivela bene l'esito profondo di tutta l'operazione (corsivi miei): «Quale porto può *accoglierti* più sicuro d'una *grande* biblioteca?» (863), leggiamo verso l'inizio del capitolo undicesimo; «Un *grande* letto matrimoniale *accoglie* le vostre letture parallele» (870), è la seconda frase dell'ultimo (dodicesimo, appunto) capitolo. In realtà, la *grandezza* proclamata connota quasi il contrario, suggerisce la chiusura su qualcosa di spazialmente ben delimitato; e l'*accoglienza* in gioco ha molto della regressione, forse della fuga. Possiamo tornare a un privato porto, in cui si legge e si è letti, solo se sappiamo far sparire un'intera società: se siamo in grado di evocarla di scorcio per poi mostrarne la superfluità. Più esattamente: se siamo in grado di suggerirne la semplice *utilità strutturale*, non veramente tematica o ideale. «Schermo d'immagini» (il Montale di Calvino!) che per un attimo può servire a collocare sé nel mondo, e che nondimeno «di gitto» deve essere azzerato per riconfermare – inevitabilmente – la centralità dell'autore, in quanto guida irrinunciabile dell'atto di lettura.