

I personaggi lettori
e la trincea mobile
dell'iper-autore in
*Se una notte d'inverno
un viaggiatore*

Annabella Petronella

La complessità strutturale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*¹ di Italo Calvino richiede un lettore modello molto cooperativo, che dispieghi le sue energie per seguire il filo della vicenda, un lettore che sia disposto a familiarizzare con la narrazione in seconda persona e con gli effetti di straniamento e smascheramento dell'affabulazione letteraria. Individuare il nucleo tematico, o ricercare il significato del testo, risulta arduo se il lettore non è disposto a prendere atto che l'oggetto del romanzo è l'attività stessa nella quale egli è impegnato, ovvero la lettura.

È ormai opinione acquisita che questo romanzo rappresenti il termine ultimo della riflessione sul rapporto con la lettura di cui Calvino si occupa sin dall'inizio della sua attività letteraria, anche sotto l'influenza delle provocazioni lanciate dall'estetica della ricezione.²

L'atto della lettura è una presenza costante nel *Viaggiatore*, e al campionario di generi letterari e voci narranti che il romanzo esibisce si aggiunge quello dei luoghi, dei tempi e delle modalità di lettura, centellinati capitolo per capitolo. Inizialmente, la lettura viene presentata come un atto fisico, un'attività pratica che comincia da uno stimolo occasionale. Nel primo capitolo infatti compare un lettore qualunque che, persuaso da una recensione sul giornale, si lascia guidare dal desiderio di procurarsi il libro di Calvino e pregusta il piacere della lettura, esaminando la copertina e il risvolto, «legge intorno prima di leggerci dentro» (p. 619).

1 I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1992; d'ora in avanti abbreviato come *Viaggiatore*. I numeri di pagina nel testo fanno riferimento a questa edizione.

2 La riflessione calviniana sul rapporto tra opere e pubblico si pone in stretta continuità con le teorie di Jauss sulla riabilitazione del ruolo del lettore quale agente principale della comunicazione letteraria; tale visione comporta, in un certo senso, un netto distanziamento dai modelli d'indagine dettati dallo strutturalismo sui quali si è assestata la tradizionale critica europea. Cfr. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978; trad. it. di A. Giugliano, *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli 1988.

La lettura non è mai un'attività teorica, ma un atto pratico che si realizza in determinati luoghi e circostanze.³ Per il potenziale e generico lettore, che appare sempre nel primo capitolo, si ipotizzano vari luoghi di lettura: in casa, in macchina, in ufficio o addirittura a cavallo. Nel corso del romanzo, quando si segue la vicenda di un personaggio specifico chiamato Lettore, si passano in rassegna i più disparati spazi in cui hanno luogo le sue letture: nell'intimità della propria abitazione, all'università, presso una casa editrice, aspettando Ludmilla al tavolino di un bar, a letto a fianco dell'amata, in aereo, in biblioteca e persino in carcere.

Leggere implica maneggiare oggetti concreti: libri, manoscritti, carteggi, fogli squinternati, fascicoli di fotocopie, dattiloscritti, tutti oggetti che compaiono nel romanzo. Ma come scrive ad esempio Kottman, l'atto fisico del leggere non esaurisce tutto ciò che il leggere comporta,⁴ e ciò si comprende focalizzando le varie tipologie di lettura che popolano il romanzo.

Se tuttavia l'autore sceglie di omettere precisazioni riguardanti l'appartenenza sociale, il vissuto, i dati anagrafici e la psicologia del Lettore, è perché il metro di giudizio e la caratterizzazione dei personaggi riguardano per lo più le modalità con le quali essi leggono i libri.

Il primo personaggio di cui si segue il processo di lettura è il protagonista. Come è stato già osservato, non ci sono indicazioni circa i suoi connotati fisici o caratteriali, ma il suo atteggiamento nei confronti della lettura viene seguito attentamente, ed è perciò che la persona reale del Lettore scompare dietro la sua funzione di rappresentare un certo approccio alla lettura.⁵ Il Lettore è allegoria di una modalità di lettura errata e improduttiva, e la ricognizione degli errori in cui incorre rivela aspetti importanti del messaggio del romanzo.⁶

Come si può notare dalle prime pagine del *Viaggiatore*, il Lettore, ancor prima di aprire il testo, si prepara a riconoscere «l'accento inconfondibile dell'autore» e a confrontare il nuovo romanzo con le sue precedenti opere; il narratore lo connota ironicamente come un lettore sensibile e pronto a captare le intenzioni dello scrittore. A lettura iniziata, le sue aspettative sono deluse, poiché egli non ritrova lo stile peculiare dell'autore, ma è tuttavia disposto a godere del piacere di trovarsi di fronte a qualcosa «che ancora non *sa bene cos'è*» (p. 619). Dopo una trentina di pagine, scambia un evidente errore di stampa con i soliti «virtuosismi»

3 I. Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Unicopli, Milano 2009, p. 204.

4 P. Kottman, *Se una notte d'inverno un viaggiatore: l'apertura della chiusura*, in «Forum Italicum», XXX, 1, 1996, pp. 55-64: p. 56.

5 Cfr. R. Perroud, *Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Testo», 6-7, 1984, pp. 84-91: p. 85.

6 M. Sorapure, *Being in the Midst: Italo Calvino's «If on a Winter's Night a Traveler»*, in «Modern Fiction Studies», XXXI, 4, 1985, pp. 702-710: p. 706.



moderni (p. 634). Secondo lui il ripetersi delle pagine può essere un espediente per rendere la sensazione del fluttuare del tempo (probabilmente non si accorge dell'errore perché è immerso nella lettura, la trappola di cui parla il narratore lo ha completamente coinvolto).

Per tentare un approccio con Ludmilla e ottenere il suo numero di telefono, il Lettore si imbarca in una conversazione sui libri: accenna ad alcuni titoli solo perché li ha sentiti nominare, si rifugia nel porto sicuro di un autore famoso di cui ha letto un libro solo, è impacciato rispetto a Ludmilla che ricorda invece gli episodi precisi, i nomi dei personaggi, le ambientazioni.

Se l'incipit di ogni romanzo è, per il Lettore, il momento in cui può immergersi nella lettura e incominciare ad appassionarsi, il finale è il vero e proprio scopo della sua lettura, ciò che motiva il suo peregrinare. Egli non si interroga sul senso della sua curiosità, ma si lascia trasportare dall'indiscussa fiducia nel libro con un inizio e una fine, rispondente ad una precisa collocazione e a un preciso ordine.

Il Lettore è stato generalmente definito dalla critica come un lettore medio, i cui punti di riferimento per il godimento della letteratura sono essenzialmente quelli convenzionali, ovvero l'impostazione dell'inizio e della fine, l'accento e lo stile dell'autore che ogni testo deve esibire, una concezione di lettura come immersione nella vicenda narrata. Come è stato sottolineato da Piazza, infatti, il protagonista si avvicina al modello di lettore ottocentesco, che accetta di essere «colto da un'emozione quasi fisiologica», e che aspira ad essere risucchiato nella «corrente emozionale del testo». ⁷ Tuttavia, il Lettore non è l'unico personaggio del romanzo a rimanere ancorato a modelli ormai superati di lettura e interpretazione, giacché non meno tradizionalista è l'approccio di Lotaria ai libri e soprattutto agli autori.

- Bé sarebbe un romanzo polacco [...], il Bazakbal.
- Un polacco come?
- Mah, a me sembra non male...

No, non hai capito. Lotaria vuole sapere qual è la posizione dell'autore rispetto alle Tendenze del Pensiero Contemporaneo e ai Problemi Che Esigono Una Soluzione. Per facilitarti il compito ti suggerisce una lista di nomi di Grandi Maestri tra i quali dovresti situarlo. (p. 652)

Lotaria appare chiaramente il baluardo della lettura intellettualistica, gestisce un gruppo di studio il cui unico interesse è quello di smembrare il testo per analizzarlo secondo tutti i codici consci e inconsci; il collettivo gode dell'appoggio del professor Galligani in disputa con il professor Uzi-Tuzzii che, con aria trasognata, si esprime dando una delle più pregnanti definizioni di lettura che si incontrano nel *Viaggiatore*.

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

⁷ Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, cit., p. 222.

Leggere, egli dice, 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... (p. 680)

Come si evince dal diario di Flannery che compare nel capitolo VIII, Lotaria legge i libri solo per trovarci quello di cui era già convinta, e per leggere usa uno strumento elettronico che permette in pochi minuti di registrare la lista di tutti i vocaboli contenuti nel testo e la loro frequenza: «Cos'è infatti la lettura d'un testo, se non la registrazione [...] di forme e di significati?», afferma con decisione (p. 795). Questo singolare personaggio rappresenta il modello di lettura più negativo che si riscontra nel *Viaggiatore*, poiché incarna l'approccio ideologico-intellettualistico che distrugge il libro. Nel suo gruppo di studio, infatti, le vicende, i personaggi, gli ambienti e le sensazioni «vengono spinti via» per lasciare spazio a problematiche e schemi teorici generali, quali «le leggi dell'economia di mercato, le omologie delle strutture significanti, la devianza e le istituzioni» (p. 698), e così via.

Una lettura ingenuamente nostalgica è invece quella che il dottor Cavedagna coltiva per difendersi dagli intellettualismi dell'ambiente della casa editrice; l'anziano redattore legge per professione, vive in un ambiente dove i libri vengono prodotti pezzo a pezzo, vede i libri nascere e morire tutti i giorni. Il suo sogno è quello di ritrovare quel piacere di leggere ormai perso a causa della sua professione, che lo costringe ad essere sempre in contatto con autori di cui deve assecondare le stramberie (tra cui l'ipotesi di un testo come nota a piè di pagina). Per lui, i veri libri sono altri, «quelli del tempo in cui erano per lui come messaggi d'altri mondi» (p. 708).

Uno degli aspetti più originali del *Viaggiatore* è la sua capacità di rendere il pubblico dei lettori consapevole dei processi cognitivi che la lettura è in grado di avviare, e che vengono presentati in maniera trasversale nel romanzo, sia negli *incipit* che nella cornice. Non è casuale che l'ultimo capitolo sia dedicato proprio ad una ricognizione di tali procedimenti. In biblioteca, ultimo luogo a cui approda il Lettore, altri anonimi personaggi sono immersi nella lettura. Uno di questi prende la parola per illustrare come sono regolate le sue letture, e gli altri lo seguono a ruota libera: la somma delle loro riflessioni costituisce una possibile fenomenologia della lettura. Le osservazioni proposte da questi anonimi lettori, pur presentando casi estremi, sembrano richiamare i presupposti fondamentali che Wolfgang Iser elabora nell'*Atto della lettura* (1978), la cui effettiva utilizzazione all'interno del *Viaggiatore* risulta, in questo passaggio, particolarmente evidente. Per il primo lettore che prende la parola, leggere è un atto discontinuo poiché ogni immagine, ogni sentimento espresso, può dare adito a innumerevoli divagazioni o «itinerari di ragionamenti»:



Se un libro m'interessa veramente, non riesco a seguirlo per più di poche righe senza che la mia mente, captato un pensiero che il testo le propone, o un sentimento, o un interrogativo, o un'immagine, non parta per la tangente e rimbalzi di pensiero in pensiero, d'immagine in immagine, in un itinerario di ragionamenti e fantasie che sento il bisogno di percorrere fino in fondo, allontanandomi dal libro fino a perderlo di vista. (p. 864)

I rimbalzi da pensiero a pensiero, descritti dal primo lettore, ricordano molto, non solo le passeggiate inferenziali di cui parla Eco in *Lector in fabula*,⁸ ma anche la premessa di Iser, secondo il quale il punto di vista del lettore è errante, poiché viaggia lungo l'interno di ciò che deve cogliere:⁹ tale viaggio cognitivo è inseparabile dall'esperienza individuale e dalle capacità del lettore che, in questo caso estremo, si perde allontanandosi dal testo. Il secondo lettore, al contrario, non riesce a staccare l'attenzione dal libro, poiché ogni frase, ogni accostamento di parola rivela molteplici sfumature di significato:

Nella dilagante distesa della scrittura l'attenzione del lettore distingue dei segmenti minimi, accostamenti di parole, metafore, nessi sintattici, passaggi logici, peculiarità lessicali che si rivelano d'una densità di significato estremamente concentrata. (p. 864)

Il lettore parla di «segmenti minimi» da cui si possono ricavare ogni volta dei significati. Questa operazione è necessaria per la comprensione del testo che, secondo Iser, avviene tramite la selezione di noemi percettivi, ovvero le unità di significato da attualizzare per rendere coerenti i segni.¹⁰ Il secondo lettore nutre però la pretesa vana di cogliere le unità di significato nella loro totalità, per questo afferma di voler rileggere più volte il testo.

A questa affermazione si aggancia l'intervento di un terzo lettore che evidenzia, invece, l'impossibilità di provare, nella rilettura di un testo, le medesime emozioni scaturite dalla lettura precedente. Similmente, nella sua fenomenologia della lettura, Iser afferma che leggere un testo comporta la produzione di realizzazioni sempre nuove e irripetibili, e questo avviene perché in ogni lettura è solo la dimensione temporale che cambia, ma tale cambiamento è sufficiente per la formulazione di nuovi processi di immaginazione e combinazione.¹¹

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

8 U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, p. 73.

9 W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976; trad. it. di A. Granaftei e C. Dini dall'edizione inglese *The Act of Reading* [1978], *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna 1978, p. 171.

10 *Ivi*, p. 188.

11 *Ivi*, p. 226.

Il quarto e il quinto lettore, invece, si esprimono a favore di una lettura che sia la somma di tutte le letture precedenti, immaginando così l'esistenza di un libro complessivo e unitario, secondo un'idea che si avvicina per lo più alle speculazioni di Borges sul libro come asse di innumerevoli relazioni.

Tornando alle affinità con l'estetica della ricezione, nel micro-romanzo *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* si richiama un altro processo di lettura che per Iser è fondamentale per la costruzione del significato: esso consiste nel riempimento dei vuoti lasciati dal testo che egli chiama *blanks*. Nel micro-romanzo, l'allievo del maestro Okeda paragona la percezione dello spazio vuoto tra le foglioline di ginkgo alla lettura di un romanzo. Si tratta di percezioni che si differenziano per il campo uditivo e visivo che interviene nell'osservazione dell'oggetto, ma non per altro. La fruizione di un romanzo, spiega l'allievo nella sua divagazione, è limitata dalla capacità del lettore, ma anche dalla natura laconica del testo:

C'è sempre qualcosa d'essenziale che resta fuori dalla frase scritta, anzi, le cose che il romanzo non dice sono necessariamente di più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare l'illusione di stare leggendo anche il non scritto. (p. 812)

Il medesimo concetto è espresso da Iser laddove egli afferma che il lettore costruisce il significato del testo quando suppone ciò che è inteso dal non detto, poiché sono le implicazioni e non le dichiarazioni che danno forma e trasmettono il significato; il *blank*, il non detto, è la componente che più di tutte attiva le capacità collaborative del lettore, cosicché la comunicazione in letteratura diventa un'interazione, e non una mera decifrazione di codici.¹²

Il *blank* si presenta sostanzialmente come un vuoto, parola che ricorre a più riprese nel romanzo costituendo uno dei suoi principali *Leitmotive*, il vuoto non è solo quello lasciato dalle parole («sotto ogni parola c'è il nulla», p. 691) ma anche quello delle attese dei lettori. Il riempimento del vuoto richiede uno sforzo di creazione comune al lettore e allo scrittore. Al vuoto delle attese dei lettori fa riferimento Flannery quando scrive nel suo diario:

Forse la donna che osservo col cannocchiale *sa* quello che dovrei scrivere; ossia *non lo sa*, perché appunto aspetta da me che io scriva quel che *non sa*; ma ciò che lei sa con certezza è la sua attesa, quel vuoto che le mie parole dovrebbero riempire. (p. 779)

Il passaggio appena citato riporta l'attenzione su uno dei concetti basilari delle teorie della ricezione, ovvero l'attesa.¹³ L'orizzonte d'attesa,

¹² *Ivi*, p. 248.

¹³ Per Jauss, principale iniziatore delle teorie della ricezione, tutte le opere vengono lette sullo sfondo di un qualche "orizzonte d'attesa", termine che egli rimodella dall'ermeneutica di Gadamer per

nell'esperienza estetica di cui parla Jauss così come per i personaggi del *Viaggiatore*, è un fattore motivante che alimenta il desiderio di nuove letture.

Se una notte d'inverno un viaggiatore, nel suo complesso, sembra riproporre in modo fedele alcune delle riflessioni sulla lettura formulate in passato, prima dall'estetica della ricezione e poi da Calvino stesso che, nel suo romanzo, sembra insistere non tanto sui processi di lettura quanto sulla consustanzialità tra lettura del testo e percezione del mondo. In un suo scritto di molti anni addietro si legge infatti:

Io credo che per leggere un testo qualsiasi bisogna: a) applicare un codice che è quello proprio del testo in questione, b) applicare tutti gli altri codici di cui disponi, [...] c) Però ad un certo momento la lettura diventa veramente utile se da essa nasce la configurazione di un nuovo modello; cioè se il testo diventa un codice, o dal testo è estrapolabile un codice che ti servirà per leggere negli altri testi o nell'esperienza.¹⁴

I tre punti esposti da Calvino trovano piena realizzazione nel *Viaggiatore*: il primo punto può essere applicato ai romanzi inseriti, poiché la lettura si configura come cognizione dei codici iscritti nel testo dell'autore; il secondo punto, invece, si realizza nella complementarità tra *incipit* e romanzo cornice. La lettura si rivela però fruttuosa solo se diventa il modello attraverso il quale calibriamo il nostro atteggiamento verso il mondo, se leggere libri diventa esercizio che, in piena libertà, ci insegna a leggere l'esperienza. Come afferma Belpoliti, Calvino non offre un esempio di come si debba leggere la realtà attraverso un modello formale, ma tende a mostrare la possibilità di leggere la realtà come si legge un testo. Sempre riflettendo sulla lettura, Calvino ha affermato in un'altra più recente occasione:

La lettura apre spazi di interrogazione e di meditazione e di esame critico, insomma di libertà; la lettura è un rapporto con noi stessi e non solo con il libro, col nostro mondo interiore attraverso il mondo che il libro ci apre.¹⁵

Se nella prima parte del romanzo domina un'idea di lettura come atto fisico e analitico, quando si giunge al centro del racconto il *Viaggiatore* vuole mostrare al suo pubblico di lettori che si può leggere anche il mondo non scritto; l'esempio più rappresentativo di questa lettura è la ricogni-

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

descrivere il sistema di riferimento di ogni lettore che prende contatto con il testo. Cfr. *Reception Theory. A Critical Introduction*, a cura di R.C. Holub, Methuen, London-New York 1984; trad. it. *Teoria della ricezione*, a cura di R.C. Holub, Einaudi, Torino 1989, p. 10.

14 I. Calvino e G. Celati, Lettera a G. Neri, 14 agosto 1969, in *Alì Babà: progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barenghi e M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1998 («Riga», 14), p. 121.

15 I. Calvino, *Il libro, i libri* [1984], in Id., *Saggi 1945-1958*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1859-1860.

zione della casa di Ludmilla fatta con gli occhi del Lettore. La chiave nascosta sotto lo zerbino è il segno di un modo di vivere disinvolto, la cucina è la parte della casa che rivela più cose, ma anche qui la decifrazione del significato degli utensili, degli oggetti, degli alimenti in frigo, ha sempre qualcosa di sfuggente e indeterminato:

Insomma, sei ordinata o disordinata? Alle domande perentorie la tua casa non risponde con un sì o con un no. (p. 752)

Il Lettore osserva l'appartamento della Lettrice e lo analizza adottando alcuni dei criteri interpretativi tradizionali, ovvero esamina e riunifica i dettagli o i motivi ricorrenti, con la pretesa di giungere ad una comprensione completa e definitiva dell'oggetto in questione.¹⁶ Nello stesso modo, ogni complemento d'arredo può essere letto e interpretato, poiché «viviamo in una civiltà uniforme, entro modelli culturali ben definiti: l'arredamento, gli elementi decorativi, le coperte, il giradischi sono scelti tra un certo numero di possibilità date» (p. 749).

In questi passaggi si può notare la somiglianza tra gli schemi mentali che guidano il processo di interpretazione del testo letterario e la loro applicazione nella cognizione degli oggetti e degli ambienti. La lettura del mondo non scritto si ritrova anche nelle pagine successive, che descrivono l'incontro amoroso tra Lettore e Lettrice. Qui il corpo si fa oggetto di lettura, e l'autore evidenzia, grazie a una precisa terminologia, il parallelismo tra l'analisi testuale e la lettura dei corpi:

Per prima cosa occorre stabilire il campo d'azione o modo d'essere di questa entità duplice che voi costituite. Dove porta questa vostra immedesimazione? Qual è il tema centrale che ritorna nelle vostre variazioni e modulazioni? (p. 762)

La lettrice ora passa in rassegna il tuo corpo come scorrendo l'indice dei capitoli [...]. Percorrete insieme [...] pagine e pagine da cima a fondo senza saltare una virgola. (p. 763)

Le similitudini e le metafore utilizzate in questo passaggio rendono evidente che la lettura dei corpi non si distingue dalla lettura dei libri. La scena dell'incontro tra Ludmilla e il Lettore si conclude con una dichiarazione esplicita al riguardo:

L'aspetto in cui l'amplesso e la lettura s'assomigliano di più è che al loro interno s'aprono tempi e spazi diversi dal tempo e dallo spazio misurabili. (p. 764)

La duplice forma della lettura del mondo scritto e del mondo non scritto, esplicitata in queste pagine, ci riporta al centro della riflessione

16 Sorapure, *Being in the Midst*, cit., p. 706.



calviniana sulla lettura come conoscenza, come esperienza utile e proficua;¹⁷ nel *Viaggiatore* l'utilità della lettura non risiede nel vivere o sperimentare altre vite tramite l'immedesimazione, ma nell'occasione di esercitare una funzione intellettuale, nella costruzione allegorica del romanzo. Quindi la lettura si configura come esercizio delle capacità percettive e gnoseologiche.¹⁸

Letture del mondo scritto e lettura del mondo non scritto appaiono, nel *Viaggiatore*, come atti consustanziali. Secondo Kottman, uno degli intenti che Calvino persegue nel romanzo è quello di presentare la vita stessa come testo, qualcosa che è letto, nel senso che tutto ciò che entra nella nostra percezione, gli oggetti, il corpo, e i libri, vengono compresi così come si afferra un testo.¹⁹ Per spiegare questo concetto, Kottman riprende la celebre affermazione di Derrida «Non c'è niente fuori dal testo»: una citazione che permette in certo senso di inquadrare il contesto teorico di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Non c'è niente fuori dal testo perché non c'è niente al di fuori dell'insieme della lettura e della scrittura, metafora di ogni nostro gesto e dell'agire umano.²⁰

Il personaggio più consapevole del rapporto tra lettura e percezione critica del reale è Ludmilla, figura centrale per la significazione del romanzo poiché rappresenta il modello di lettura più virtuoso, nonché l'asse attorno al quale gravitano i personaggi principali del *Viaggiatore*. Ludmilla non è una lettrice di professione, a differenza di sua sorella Lotaria non è interessata a dibattiti intellettualistici, si rifiuta di accompagnare il Lettore nella casa editrice per non varcare la linea di confine tra chi legge e chi produce i libri. La spiegazione del suo punto di vista è lucidamente pententoria:

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 di quella linea. Se no, il piacere disinteressato di leggere finisce, o comunque si trasforma in un'altra cosa, che non è quello che voglio io. (p. 700)

Capitolo per capitolo, Ludmilla esprime precise preferenze e aspettative di lettura che vengono soddisfatte nel successivo micro-romanzo, e che disorientano il Lettore nella comprensione dei gusti della donna che cerca di conquistare. È importante notare che i cangianti gusti di Ludmilla non rispondono a capricciosi desideri, ma sono consequenziali all'esperienza che sta vivendo, segno che la Lettrice è in grado di far coincidere la lettura del libro con il rapporto che ha con se stessa. Dopo l'incontro con il collettivo universitario, per esempio, Ludmilla desidera un romanzo

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

17 Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, cit., p. 230.

18 *Ivi*, p. 231.

19 Kottman, *Se una notte d'inverno un viaggiatore: l'apertura della chiusura*, cit., p. 55.

20 *Ivi*, p. 64.

che non pretenda di imporre una visione del mondo, dopo gli imbrogli del traduttore mistificatore Ermes Marana rivendica la presenza dell'angoscia come condizione di verità, e così via.

La sua lettura disinteressata le permette di non avvertire il senso di frustrazione che prova invece il Lettore davanti alle interruzioni dei romanzi; ad un certo punto della vicenda, infatti, il personaggio di Ludmilla scompare: la Lettrice non è coinvolta negli episodi al confine del reale che interessano invece il protagonista maschile nella sua ricerca dei testi perduti.

La fisionomia di Ludmilla e del suo approccio ai libri e alla lettura è ben delineata dal capo della Polizia di Stato dell'Ircania, Arkadian Porphyritch, che compare nei capitoli finali del romanzo a tirare le somme di tutta la vicenda dei libri interrotti e delle operazioni condotte da Marana. Gli imbrogli del traduttore, spiega Arkadian, non sono dettati né dall'ambizione né dal potere, ma dalla gelosia che questi prova per il rapporto che Ludmilla riesce ad instaurare con la letteratura; Marana opera le sue mistificazioni per dimostrarle che dietro la pagina scritta c'è il nulla e il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso, menzogna.

Ma la vera vincitrice del gioco di imbrogli e mistificazioni è Ludmilla, perché «era la sua lettura sempre incuriosita e sempre incontentabile che riusciva a scoprire verità nascoste nel falso più smaccato», e finché c'è lei «che ama la lettura per la lettura» il mondo può continuare. Afferma ancora Arkadian:

Per questa donna, [...] leggere vuol dire spogliarsi d'ogni intenzione e d'ogni partito preso, per essere pronta a cogliere una voce che si fa sentire quando meno ci s'aspetta, una voce che viene non si sa da dove, da qualche parte al di là del libro, al di là dell'autore, al di là delle convenzioni della scrittura. (p. 849)

Come si comprende dalla riflessione di Arkadian, Ludmilla è una lettrice non convenzionale, che è capace di trovare il piacere della lettura in qualcosa che va al di là dei libri stessi e dei loro autori. Le false attribuzioni e identità degli scrittori non rappresentano per lei un ostacolo o un limite al piacere della lettura.

Un altro particolare importante, che riguarda la figura della Lettrice, è che tutti i personaggi maschili del *Viaggiatore* sono infatuati di lei. Non le è indifferente neppure Irnerio, il non lettore, che frequenta abitualmente e con disinvoltura la sua abitazione per procurarsi i libri che gli servono come materiale plastico per le sue sculture. L'eros incarnato da Ludmilla ha un valore generico: esso rappresenta il desiderio del lettore per la pagina scritta, capace anche di sollevare Flannery dalla crisi creativa.²¹ L'eros di Ludmilla implica, inoltre, il ricongiungimento degli op-

21 Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, cit., p. 229.

posti: dall'intrattenimento alla riflessione critica, dal trasporto fisico a quello intellettuale e dalla lettura alla scrittura. Ludmilla, infatti, è l'unico personaggio che insiste sulla voglia di raccontare che ogni libro dovrebbe trasmettere.

Come abbiamo finora mostrato, la presenza di personaggi lettori e l'allegoria della leggibilità del mondo scritto e del mondo non scritto sono caratteristiche strutturanti del romanzo, ed è per questo motivo che la maggior parte delle recensioni e degli studi critici hanno incentrato la prospettiva di indagine sul tema della lettura, definendo più volte il *Viaggiatore* come il romanzo del lettore. Ad avvalorare questa tesi contribuiscono i numerosi studi tesi a dimostrare come nel romanzo vi sia una esplicita applicazione narrativa del discorso di Roland Barthes sulla rivendicazione del ruolo del lettore e sulla certificazione della "morte dell'autore".

Per affrontare la lettura del romanzo dalla prospettiva appena accennata, non si può non richiamare la centralità del discorso di Barthes all'interno della generale problematica riguardante l'indebolimento del ruolo dell'autore nel panorama culturale del Novecento. La figura dell'autore, come è noto, subisce nell'ultimo secolo un netto declassamento rispetto alle epoche passate, quando il suo *status* godeva di un più scontato riconoscimento. Tuttavia con l'affermarsi della civiltà borghese il mito dell'autore permane, sia pure commisurato alla realtà del mercato e per questa via desacralizzato. Nell'ambito della storia della critica letteraria l'approccio tradizionale tende a fondarsi sulla corrispondenza tra biografia, poetica, intenzionalità dell'autore e opera oggetto di studio, cosicché il giudizio critico si configura come un dato obiettivo e tendente a una certa stabilità.

Le provocazioni dell'ermeneutica e della teoria della ricezione, sviluppate nella seconda metà del Novecento, inducono a un cambio di rotta nella metodologia della critica letteraria tradizionale, cui si contesta la totale sottovalutazione della catena ermeneutica costituita dall'aprirsi, nel processo storico della lettura, di nuovi orizzonti di senso.²² Se in passato il lettore si proponeva di raggiungere il grado massimo di consapevolezza formale proprio dell'autore, con le teorie della ricezione si afferma la consapevolezza che l'itinerario di conoscenza del lettore può attingere a livelli di comprensione anche superiori.

Tutte queste problematiche interessano anche il campo della semiotica in quanto essa abbraccia tutte le forme della comunicazione e della significazione, compresa la letteratura e la critica letteraria.

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

22 Il marxismo e la psicanalisi freudiana avevano contribuito a impostare una teoria critica della soggettività, considerando che lo statuto dell'autore non è aprioristicamente garantito, ma è sottoposto al difficile equilibrio regolato dai processi culturali, sociali, economici della società di massa. Cfr. M. Sechi, B. Brunetti, *Lessico novecentesco* [1997], B. A. Graphis, Bari 2003.

Il saggio di Barthes *La morte dell'autore* presenta la sentenza più estrema sul destino di separazione tra opera e autore che si sia pronunciata nella cultura del Novecento. La polemica di Barthes mina alle basi quella critica che «vede nel testo il passato del suo autore» e che «cerca la spiegazione dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta», secondo una prospettiva che chiude il testo in significati precisi e decifrabili, per cui «trovato l'Autore», afferma Barthes, «il testo è spiegato, il critico ha vinto»:

L'autore regna ancora nei manuali di storia letteraria, nelle biografie di scrittori, nelle riviste dei settimanali e nella coscienza stessa degli uomini di lettere, tesi ad unire, con i loro diari intimi, la persona e l'opera; l'immagine della letteratura diffusa nella cultura corrente è tirannicamente incentrata sull'autore, sulla sua persona, storia, gusti, passioni.²³

Come dimostra Barthes in questo passaggio, la personalità dell'autore è un elemento che ha condizionato tanto la percezione quanto la produzione dei testi letterari. Naturalmente egli si schiera dalla parte di una scrittura, e di una lettura, che prescindano dall'esclusività di ogni storia, gusto o passione, riconducibili alla persona dell'autore.

Tale posizione appare in certo senso condivisa nel corso della sua intensa carriera da Calvino, il quale, in varie occasioni, ha insistito sul disagio da lui provato nel fornire dati personali o informazioni sulla sua vita privata. In una lettera del 1964, l'autore motiva la sua scelta di non fornire i propri dati biografici con l'intento di preservare l'autonomia dell'opera:

Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente). Perciò dati anagrafici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra.²⁴

Da una lettera scritta a Claudio Milanini nel 1985, si comprende che il difficile rapporto con l'autobiografismo persiste in lui anche negli anni più maturi:

Ogni volta che vedo la mia vita fissata e oggettivata sono preso dall'angoscia, soprattutto quando si tratta di notizie che ho fornito io [...]. Ridicendo le stesse cose con altre parole, spero sempre d'aggirare il mio rapporto nevrotico con l'autobiografia.²⁵

23 R. Barthes, *La Mort de l'auteur* [1968], in Id., *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984; trad. it. di B. Bellotto, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua: saggi critici 4*, Einaudi, Torino 1988, p. 52.

24 I. Calvino, Lettera a Germana Pescio Bottino, 9 giugno 1964, in Id., *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991, p. 479.

25 I. Calvino, Lettera a Claudio Milanini, 27 luglio 1985, in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, p. 1538.



Un'ulteriore affinità che lega la poetica calviniana e le argomentazioni di Barthes è la condivisione della logica dell'enunciazione come *performance*, così come accade nelle *Cosmicomiche*, dove le teorie scientifiche sono trattate come puro linguaggio, lasciato agire per condurre non tanto all'illuminazione quanto alla logo-mimesi.

Nella ricerca condotta da Watts sul rapporto esistente tra le teorie di Barthes e le opere di Calvino, si evidenzia come il maggior punto di convergenza tra i due si manifesti particolarmente nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che, a livello strutturale e tematico, sembrerebbe richiamare in effetti non solo il faticoso saggio sulla morte dell'autore, ma anche altri trattati del semiologo francese. La struttura del *Viaggiatore*, con i dieci *incipit* scritti ognuno con uno stile diverso, e inseriti in un altro romanzo, può essere considerata una microcosmica illustrazione della vasta rete testuale che ogni singolo testo compone; tale visione dell'opera è la stessa che Barthes descrive in *S/Z* (1970), quando afferma che «ogni opera è una prospettiva di frammenti, di voci di altri testi e altri codici». ²⁶

Tornando invece alle analogie con *La morte dell'autore*, appare chiaro perché il consistente protagonismo dei personaggi lettori e la predominante centralità accordata al tema della lettura abbiano indotto una grande maggioranza della critica a guardare al *Viaggiatore* come a una trasposizione romanzesca del concetto di declassamento del ruolo dell'autore, per quella “rinascita del lettore” che compare a conclusione del saggio di Barthes.

Secondo Barengi, il romanzo presenta varie declinazioni dell'idea di annullamento dell'autore e della conseguente personalizzazione dell'atto della lettura. Più volte vi si fa accenno alla possibilità che un libro sia privo di autore: opere anonime, libri apocrifi, testi prodotti da copisti o da *ghost-writers*.²⁷ La smaterializzazione della persona dell'autore sembra essere contemplata anche da alcuni personaggi del romanzo, come il dottor Cavedagna e Ludmilla, che sembrano considerare gli scrittori puri soggetti incorporei, «*punti invisibili* da cui venivano i libri» (p. 709). Per il dott. Cavedagna, l'anziano redattore che collabora quotidianamente con gli scrittori, i veri autori sono «quelli che per lui erano solo un nome sulla copertina, una parola che faceva tutt'uno col titolo», autori che avevano la stessa realtà dei loro personaggi, «un vuoto percorso da fantasmi» (p. 709).

Anche per Ludmilla gli autori sono persone incorporee, soggetti che non si incarnano mai; per lei gli autori vivono solo nelle pagine pubblicate:

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

26 M. Watts, *Reinscribing a Dead Author in «If on a Winter's Night a Traveler»*, in «Modern Fiction Studies», XXXVII, 4, 1991, pp. 705-716: p. 706.

27 M. Barengi, *Calvino*, il Mulino, Bologna 2009, p. 93.

i vivi come i morti sono sempre lì, pronti a comunicare con lei, spiega il narratore.

Per quanto concerne la necessaria separazione tra la persona dell'autore e la sua opera di cui parla Barthes, si può notare che tale necessità è avvertita anche dal personaggio di Flannery, che esprime questo suo desiderio con parole che fanno eco a molte argomentazioni barthesiane:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere. (p. 779)

Flannery immagina di annullare se stesso, per permettere alla scrittura di fluire senza farsi influenzare dalla sua esperienza o dalla sua soggettività, ma la sua aspirazione è tanto ambiziosa quanto utopica: egli progetta infatti di scrivere un romanzo facendosi ispirare dall'incontro con il Lettore, la Lettrice e il traduttore – cioè lasciando entrare nell'opera parte del suo vissuto personale.

La figura che più di tutte nel *Viaggiatore* persegue l'obiettivo della morte dell'autore è Ermes Marana, poiché il suo sogno è quello di una letteratura tutta d'apocrifi e di false attribuzioni; se l'idea di un'incertezza sistematica sull'identità dell'autore si fosse imposta e avesse impedito al lettore di abbandonarsi con fiducia al testo, spiega Calvino in una delle sovrapposizioni con la voce narrante, non sarebbe cambiato nulla nell'edificio esterno della letteratura ma solo nelle fondamenta, dove si stabilisce il rapporto tra il lettore e il testo (p. 767).

Watts nota che le affermazioni del saggio di Barthes a proposito della determinazione del significato nel romanzo moderno sono riprese quasi letteralmente nei micro romanzi *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Senza temere il vento e la vertigine*. Nel primo, il narratore suggerisce che le frasi sembrano avere il compito di dissolvere più che di indicare; nel secondo, il narratore dichiara che «sotto ogni parola c'è il nulla». Queste immagini evocano, secondo Watts, la nozione barthesiana della scrittura come uno spazio che «deve essere percorso, non trapassato». In più il senso espresso dalla scrittura esiste in vista della sua evaporazione, come le frasi che nel *Viaggiatore* si dissolvono nella nebbia.²⁸

Nel romanzo moderno, costituito dalla scrittura molteplice, scriveva Barthes, «il significato non è qualcosa da decifrare ma da districare, la struttura può essere “sfilata” in tutti i suoi “prestiti” e piani, ma non esiste

28 Watts, *Reinscribing a Dead Author*, cit., p. 708.



un fondo»;²⁹ allo stesso modo si dispiega l'odissea del Lettore nell'inseguimento dei testi interrotti, e del senso di tale sequenza discontinua, in una doppia operazione che coinvolge anche il lettore reale. Watts nota che, poiché il romanzo di Calvino è strutturato in frammenti di testi e di prospettive, la costruzione del significato da parte del lettore avviene necessariamente tramite un movimento di «dislocazioni, sovrapposizioni e variazioni», che corrisponde all'idea di lettura esposta da Barthes in *Dal'opera al testo* (1973).³⁰

Si è finora fatto riferimento all'apporto della critica internazionale, a sostegno della tesi secondo la quale *Se una notte d'inverno un viaggiatore* esibirebbe, deliberatamente, una applicazione in chiave romanzesca del concetto di morte dell'autore, così com'è inteso da Barthes. Bisogna però tener presente che altri studiosi dell'opera calviniana, e in particolare del *Viaggiatore*, sembrano confutare la tesi appena esposta, adducendo motivazioni altrettanto plausibili e convalidanti. A questo proposito, Segre afferma che alcune speculazioni sull'annullamento dell'autore nel *Viaggiatore* sono pure suggestioni e configurano una prospettiva ermeneutica solo parzialmente valida.³¹ Una ricognizione attenta dei sofisticati artifici narratologici che caratterizzano il romanzo può condurre in effetti a includere esplicite formulazioni di carattere teorico contenute nel testo e confermate in altri scritti teorici di Calvino, in particolare nelle *Lezioni americane*.

È necessario considerare che l'assetto narrativo del romanzo è composto da una pluralità di istanze narrative che si sovrappongono, e che le voci narranti sono accomunate dall'ostentata consistenza autoriale, che si manifesta nei loro programmi di scrittura, accompagnati dalla loro realizzazione. Nel suo contributo critico sul *Viaggiatore*, Segre afferma che tali artifici narrativi, mettendo a nudo la complessità della macchina romanzesca, non fanno altro che enfatizzare la funzione demiurgica dell'autore, motivo per il quale la centralità del lettore, come tema strutturante del romanzo, risulterebbe un dato apparente.³² Tale posizione è condivisa da Belpoliti il quale rileva che, benché nel romanzo si celebri il trionfo del Lettore e della Lettrice, si tratterebbe, in verità, di un trionfo effimero perché essi sono ridotti a «puri fantasmi creati da un altro fantasma».³³

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

29 Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 55.

30 Watts, *Reinscribing a Dead Author*, cit., p. 706. La questione teorica della morte dell'autore è stata ripresa e problematizzata in anni recenti in un contesto di modelli epistemologici in parte mutati. In area italiana si confrontano ad esempio le posizioni di Mario Barenghi, *L'autorità dell'autore*, Millella, Lecce 1992 e la posizione assai divergente di Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano 1999.

31 C. Segre, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti Critici», 39-40, 1979, pp. 177-214: p. 195.

32 *Ivi*, p. 193.

33 M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, p. 16.

Una lettura del *Viaggiatore* attuata da questa prospettiva rivela che nel romanzo la figura dell'autore, se pur incorporata, è quella che esercita il maggior controllo, sia sulla vicenda del Lettore sia sulla modalità con la quale egli, nel doppio gioco con il lettore reale, si accosta ai testi. Per Piazza, il potere dell'autore-narratore è incrementato quando, all'inizio del romanzo, il "tu" indefinito si trasforma in personaggio.³⁴ Da quel momento il Lettore è in una posizione di passiva subordinazione al volere non solo dell'autore reale ma anche degli autori fittizi: Marana, causa delle interruzioni dei romanzi, e Flannery, il cui diario è la cellula germinale del *Viaggiatore*.

Sulla base di quanto fin ora affermato risulterebbe inesatto definire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* "il romanzo del lettore". A confermare invece l'importanza accordata, o meglio restituita all'autore nel romanzo, subentrerebbe un'ulteriore considerazione: il narratore-autore tende a condizionare la lettura e l'interpretazione dei romanzi inseriti. Sia nel romanzo-cornice sia negli *incipit*, accade più volte che egli fornisca indicazioni su come leggere il testo: alcune, come l'invito a rilassarsi e a far sfumare la realtà nell'indistinto, sono parodia della lettura come trasporto passivo, altre sono invece precise linee guida per l'interpretazione.

Il *Viaggiatore* richiede di essere letto in un certo modo, e questa idea di "richiesta" è centrale nella concezione del romanzo;³⁵ i suggerimenti dell'autore/narratore sono tali da mettere in gioco le reazioni e i meccanismi cognitivi dei lettori reali, dal momento che l'ambiguità dei destinatari dei "tu" è voluta e controllata esclusivamente dall'autore.

Le intrusioni del narratore che commenta la vicenda vengono illustrate da Watts come un artificio comune nella metanarrativa contemporanea, solitamente utilizzato per prendere le distanze da alcune convenzioni letterarie. Ma l'operazione del narratore che interviene commentando la narrazione stessa, o rivelando le proprie opzioni di scrittura, sortisce un effetto del tutto straniante, che destabilizza anche i meccanismi interpretativi e critici.³⁶ L'aspetto più beffardo della sua strategia, scrive Piazza, è che Calvino avverte i suoi lettori almeno dieci volte, tramite gli *incipit*, che il romanzesco è anche costruzione della letteratura, e che ogni autore cerca, fin dalle primissime pagine, di costringerci alle modalità d'interpretazione da lui prescelte.³⁷ Anche gli elementi metatestuali contribuiscono a rinforzare il controllo e il ruolo esercitato dall'autore sulla sua opera, primo fra tutti l'inserimento, ad apertura e in chiusura del romanzo,

34 Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, cit., p. 224.

35 I. Rankin, *The Role of the Reader in Italo Calvino's «If on a Winter's Night a Traveler»*, in «Review of Contemporary Fiction», VI, 2, 1986, pp. 124-129: p. 126.

36 Watts, *Reinscribing a Dead Author*, cit., p. 713.

37 Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, cit., p. 226.



del nome e cognome di chi ha generato l'opera. La lettura degli elementi metatestuali proposta da Sorapure offre una prospettiva differente, secondo la quale invece l'inserimento del nome dell'autore e i commenti del narratore alla vicenda sarebbero funzionali a contrastare il ruolo dell'«autore silenzioso e dittatoriale» della *fiction*.³⁸

La fisionomia teorica e strutturale dell'iper-romanzo e dell'opera in movimento ha destabilizzato la definizione classica di autore come unico responsabile degli sviluppi narrativi e solo gestore della *fabula* e dell'intreccio di un'opera, rendendo la questione del controllo dell'autore una prospettiva da sottoporre a considerazioni analitiche. Esempi come *Composition no.1* (1962) di Marc Saporta mostrano come l'autore possa affidare completamente l'esito dell'opera al lettore che, in questo caso, è invitato a comporre e ricomporre, secondo ordini casuali, i fogli separati che costituiscono il libro, giocando con il numero elevatissimo di possibili combinazioni. La questione del controllo dell'autore sull'opera risulta ancora più problematica se affrontata sul versante delle recenti sperimentazioni della *hyperfiction*, la cui fruibilità avviene unicamente tramite il supporto del computer. In questo caso il lettore è definito come *wreader*, proprio a sottolineare il suo ruolo di lettore e al contempo creatore dell'opera, poiché responsabile dei collegamenti e dei percorsi narrativi.³⁹ Rimane il fatto che sebbene le opere aperte o in movimento abbiano la proprietà di completarsi nel momento stesso della loro fruizione, esse, come avverte Eco, non sono composte da elementi casuali che emergano indiscriminatamente dal caos; l'autore resta in ultima istanza l'ideatore delle molteplici possibilità, già razionalmente organizzate e dotate di esigenze organiche di sviluppo.⁴⁰

Tornando a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si può convenire sul fatto che il romanzo accorda molto spazio al tema della lettura senza però trascurare l'importanza e la complementarità della scrittura; l'atto del narrare, l'operazione di dare forma alla pluralità della materia raccontabile, compare proprio nel cuore del romanzo, ovvero nel diario di Flannery, per mezzo del quale Calvino stesso prende la parola, dando voce all'atto della scrittura ed esplicitando l'etica del *Viaggiatore*.

Sono proprio le parole di Flannery a riunificare i termini del rapporto tra scrittura e lettura. Subito dopo aver espresso il desiderio di eclissare la sua figura e il suo vissuto, Flannery ne precisa le ragioni e, proprio nel momento in cui il suo pensiero sembrerebbe meglio corrispondere alla

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

38 Sorapure, *Being in the Midst*, cit., p. 703.

39 Per uno studio complessivo sulla letteratura ipertestuale, si fa qui riferimento a A. Squeo, *Macchine per raccontare, introduzione alla hyperfiction*, Pensa Multimedia, Lecce 2003.

40 U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962], Bompiani, Milano 2009, p. 59.

tesi di Barthes, fa emergere invece una grande discrepanza tra i due discorsi:

Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta. (p. 779)

Il passaggio appena citato mette in luce una rilevante differenza di intenti tra Barthes e Calvino: se per il semiologo francese la morte dell'autore è necessaria per valorizzare la figura del lettore come agente della significazione, nella prospettiva calviniana la funzione è un'altra, poiché l'annullamento della persona dell'autore, così come la maggior parte degli artifici narrativi del romanzo, sono al servizio della potenzialità illimitata del narrabile. Ritorna, imperante, la centralità del rapporto tra mondo scritto e mondo non scritto, reso nel romanzo in una varietà di espedienti strutturali e tematici e confrontato con l'inesauribilità dell'universo. Il procedere inarrestabile della scrittura, il dare voce a ciò che nessuno racconta, è «l'obiettivo smisurato»⁴¹ che Calvino prefigura al termine delle *Lezioni americane*, in cui egli auspica, per il prossimo millennio, una scrittura che permetta di uscire dalla prospettiva limitata di un io individuale, «non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola».⁴²

Rimane pur vero, però, che l'operazione di dar voce al mondo non scritto non sarebbe realizzabile se non in funzione di un soggetto che legge, cosicché l'atto della lettura risulta la condizione necessaria e sufficiente affinché il mondo scritto possa esistere. Il rapporto di complementarità tra la scrittura e la lettura è espresso chiaramente da Flannery in questi termini:

Ammesso che la scrittura riesca a superare la limitatezza dell'autore, essa continuerà ad avere un senso solo quando verrà letta da una persona singola e attraverserà i suoi circuiti mentali. Solo il poter esser letto da un individuo determinato prova che ciò che è scritto partecipa del potere della scrittura, un potere fondato su qualcosa che va al di là dell'individuo. L'universo esprimerà se stesso fin tanto che qualcuno potrà dire: "io leggo dunque esso scrive". (p. 784)

Allo scrittore che vuole perseguire tali obiettivi non restano che poche alternative: imbarcarsi nel progetto di un libro che possa esaurire il tutto nelle sue pagine, oppure scrivere il tutto nelle sue forme parziali. Il *Viaggiatore* è questo, dieci inizi di romanzi stilisticamente diversi, un mecca-

41 I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 722.

42 *Ivi*, p. 733.



nismo di interruzioni che potrebbe protrarsi all'infinito, per presentare la potenzialità multiforme del narrabile.

Anche considerando gli elementi riconducibili all'eclissi della figura dell'autore, il bilanciamento delle funzioni sembra condurre in definitiva ad una riconferma del peso decisivo dell'attività della scrittura, centro nevralgico e punto sul quale convergono i vari elementi compositivi del romanzo: più specificamente la scelta degli *incipit*, la consistenza autoriale dei narratori, i commenti ai romanzi, i cambi di prospettive, la struttura connettiva e potenzialmente infinita dell'opera.

Considerando la ricchezza e la complessità del romanzo, non sorprende che alcuni aspetti dell'opera abbiano generato direzioni interpretative divergenti. La questione della centralità dell'autore o del lettore, per esempio, resta ancora per molti studiosi oggetto di reiterate problematizzazioni, e ciò è segno che il *Viaggiatore* si configura come un testo ancora aperto, in cui differenti possibilità previsionali e interpretative sembrano sempre in grado di dare coerenza all'opera.

Nel romanzo il lettore è presente come proiezione nel momento della scrittura, quale arbitro dell'ispirazione narrativa, ed è decisivo per le sorti dell'opera;⁴³ questo aspetto, che caratterizza non solo il *Viaggiatore* ma la maggior parte della produzione letteraria di Calvino, è ciò che lo avvicina maggiormente alle teorie della ricezione, con la particolarità che il libro ci ricorda costantemente che è il suo autore a tenere le redini e dirigere i giochi. Cercando di bilanciare e di rendere la complementarità tra lettura e scrittura, Calvino ricerca nel *Viaggiatore* quell'equilibrio tra libertà e vincolo, autonomia e costrizione, che costituisce il rapporto di reciproca tensione tra autore, opera e lettore, e che ancora oggi risulta l'aspetto più controverso del romanzo.

La citazione di Derrida «non c'è niente fuori dal testo» può così servire a spiegare la prospettiva di questo romanzo sulla lettura e sulla scrittura come atti consustanziali, come operazioni salvifiche per la letteratura. Scrivere resta l'unica via per il problematico rapporto tra ciò che è interno e ciò che è esterno al mondo scritto, ma è l'orizzonte d'attesa, la promessa della lettura, ad alimentare l'attività degli scrittori: «io leggo, dunque esso scrive».

I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

43 Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, cit., p. 13.