

Aspekte eines Happy-Ending

Über das XII. Kapitel von Calvino's „Se una notte d'inverno un viaggiatore“

Selten endet ein Roman, wenn es denn ein neuer und moderner ist, wie der „nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino“ (3)¹. Dessen ungewöhnlich kurzes letztes Kapitel, das als das zwölfte beziffert wird, lautet folgendermaßen (263):

„Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele.

Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: – Spegni anche tu.

Non sei stanco di leggere?

E tu: – Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.“

Offenkundig sind bei diesem Romanschluß Züge prononcierter Modernität und Konventionen ältester Überlieferung miteinander verschränkt. Zum Bereich des spezifisch Modernen gehört natürlich die Autoreflexivität eines Textes, der hier sein eigenes Ende und jenes der Lektüre thematisiert². So bringt der Schlußsatz die im Romanverlauf getrennten Instanzen des fiktionalen, „gelesenen“ und des extrafiktionalen, „lesenden“ Lesers erneut zusammen, um pointiert zu vollenden, was der erste Satz („Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino“) mit einer analogen Referenz auf die reale Lesesituation eröffnet hatte³.

1 Die Seitenangaben vor oder nach den Zitaten beziehen sich jeweils auf die von mir verwendete Ausgabe: I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin: Einaudi 1979.

2 Vgl. dazu die sehr ergiebige Studie von W. Helmich, „Leseabenteuer. Zur Thematisierung der Lektüre in Calvino's Roman ‚Se una notte d'inverno un viaggiatore‘“, in: U. Schulz-Buschhaus – H. Meter (Hrsg.), *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Tübingen 1983, 227–248, hier 228ff.

3 Zu einer Typologie von Erzählungen in ‚zweiter Person‘, bei denen der ‚narrateur‘ den ‚narrataire‘ quasi zum Aktanten macht, vgl. R. Gnutzmann, „La novela hispanoamericana en segunda persona“, in: *Iberoromania* 17 (1983), 100–120, sowie – besonders erhellend – K. Meyer-Minnemann, „Narración homodiegética y ‚segunda persona‘: Cambio de piel de Carlos Fuentes“, in: *Acta Literaria* 9 (1984), 5–27. Erste Hinweise zur Position von *Se una notte* in dieser Typologie, die ja vor allem seit Butors *La modification* und Sollers' *Drame* aktuell erscheint, gibt C. Segre, „Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori“, in: *Strumenti critici* 13 (1979), 177–214, hier 177ff.

Andererseits handelt es sich aber auch um den Fall eines gewissermaßen klassischen Happy-Ending. Wenngleich parodisch oder parodistisch relativiert, läßt das „lieto fine“ überdeutlich erkennen, daß es an die Konklusionsformel der Komödie und des hellenistischen Romans anknüpft (oder besser noch: sie fortführt; denn wir begleiten die in Liebe vereinten Protagonisten ja nicht nur bis zur Hochzeit, sondern darüber hinaus bis ins Ehebett). Außerdem geben weitere Korrespondenzen mit anderen Schlüsselstellen gerade den Sätzen des Happy-Ending eine Bedeutungsfülle und zumal eine Suggestion tieferer Paradoxie, welche der Unscheinbarkeit ihrer Formulierungen auf den ersten Blick kaum anzumerken sind. Weil ihr Gewicht durch die Attitüde behender Beiläufigkeit, die überhaupt einen wesentlichen Reiz des Romans ausmacht, eher kaschiert als akzentuiert wird, erscheint es daher wohl lohnend, der Gestalt dieses Kapitels etwas mehr Aufmerksamkeit zu widmen, als bislang geschehen ist.

Zwei parallele Leseakte

Die auffälligste Funktion des „Capitolo dodicesimo“ ist zweifellos, zu unterstreichen und quasi zu besiegeln, daß die bekanntlich höchst komplexe Struktur von *Se una notte* neben weiteren Figuren auch jene eines Liebesromans umfaßt. Selbst wenn man von den zehn (oder elf)⁴ eingeschobenen Fragmenten absieht⁵, präsentiert sich ja allein schon die Rahmenhandlung als Montage durchaus verschiedenartiger Gattungsformen. In ihr lassen sich beispielsweise Elemente verfolgen, welche der Erzählung den Charakter des Agentenromans oder – wie Stefano Tani möchte⁶ – des „Metafictional

4 Hier ist die Frage, ob man die in das elfte Kapitel integrierte „11. Sekundärfiktion, ein Erzählfragment im Stil von *1001 Nacht*“, den übrigen Sekundärfiktionen gleichsetzen kann, obwohl diese Erzählung „nicht als selbständige Einheit hervorgehoben“ wird. Vgl. dazu W. Helmich, „Leseabenteuer“, 244, Anm. 4.

5 Ihren Pastiche-Charakter hat bisher am ausführlichsten und kenntnisreichsten C. Segre behandelt. Wie komplex der Anspielungsreichtum dieser Episoden wirkt, zeigt besonders deutlich der Pastiche eines lateinamerikanischen Romans im neunten Fragment. Dessen Ausgangssituation, die Suche nach der Mutter beziehungsweise dem Vater, verweist – wie Segre („*Se una notte d’inverno uno scrittore*“, 214, Anm. 35) zu Recht konstatiert – auf Juan Rulfos *Pedro Páramo*. Mit García Márquez’ *Cien años de soledad* vermischen sich der Name Amaranta, an den auch das zehnte Fragment erinnert (vgl. 251), die Motive von Doppelgängertum und Wiederholungszwang, der durch Abgeschiedenheit und inzestuöse Heiraten geprägte Ort Oquedal („un villaggio di poche famiglie isolato sulle montagne“, 228) als freilich mexikanisch konnotierte Doublette des kolumbianisch-karibisch konnotierten Macondo. Daneben sind jedoch noch weitere Assoziationen möglich. So entsprechen die „successivi cortili del palazzo Alvarado“ (230) den „patios“ im ersten Kapitel von José María Arguedas’ *Los ríos profundos*, und außerdem geht es in beiden Episoden um die soziale Degradierung durch einen unwürdigen Empfang (vgl. 230: „Anacleto leva una mano e indica verso il primo cortile. – Perché la padrona non ha voluto riceverti? Perché t’ha fatto alloggiare quaggiù con i servi?“, und J. M. Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid 1981, 1. Ausgabe 1958, 10: „Era una cocina para indios el cuarto que nos dieron. [...] El Viejo! – pensé –; Así nos recibe!“). Unter den vielen Borges-Reminiscenzen fällt die Analogie des Episodenendes zum Ende der Erzählung *El Sur* ins Auge (vgl. 235: „Mi fermo al di là della fossa, m’avvolgo il poncho sul braccio sinistro, impugno il coltello“, und J. L. Borges, *Ficciones*, Buenos Aires 1973, 195: „Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura“).

6 Vgl. S. Tani, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press 1984, 114–134.

Anti-Detective Novel“ verleihen. Mit solchen Zügen verwoben sind indes andere, die nicht weniger evident die Tradition bestimmter Schemata aufgreifen, in denen sich von Heliodors *Aithiopika* bis Manzonis *Promessi Sposi* der abenteuerliche Liebesroman zu vollziehen pflegt. Da gibt es etwa die erste Begegnung der Liebenden am sakralen Ort, den hier nicht der Tempel⁷, sondern das Kulturheiligtum einer Buchhandlung bildet. Auf die erste Begegnung folgen – wie es sich gehört – Hindernisse, Gefahren und Versuchungen. Der „Lettore“ wird eifersüchtig, als er in Ludmillas Wohnung den Künstler Irnerio trifft, und tatsächlich muß er mit Rivalen um die Gunst der „Lettrice“ rechnen: zunächst entdeckt er die – im wesentlichen der Vergangenheit angehörende – Konkurrenz des Fälschers Ermes Marana, dann jene des Autors Silas Flannery, die seine Interessen akut zu gefährden droht (vgl. 190ff.). Doch kann der liebende Held, wenn die Abenteuer des Spy-Novel wie im neunten Kapitel eine Wendung ins Sensationelle nehmen, auch seinerseits auf Abwege geraten und den sexuellen Attacken von Ludmillas Schwester und Rivalin Lotaria zum Opfer fallen. In solch (mehrsinnig) skabröser Situation („le vostre membra nude si mescolano sotto gli armadi delle memorie elettroniche“) bleibt dem Erzähler nichts anderes übrig, als seinen Protagonisten zur Ordnung zu rufen und gleichsam zur Erfüllung des Heliodor-Schemas anzuhalten(220):

„Lettore, cosa fai? [...] Sei il protagonista assoluto di questo libro, d'accordo, ma credi che ciò ti dia diritto d'aver rapporti carnali con tutti i personaggi femminili? [...] Non bastava la tua storia con Ludmilla per dare all'intreccio il calore e la grazia d'un romanzo d'amore? Che bisogno hai di metterti anche con sua sorella [...]?“

Was hier als ‚Wärme‘ und ‚Anmut‘ eines Liebesromans empfohlen wird, kommt nun im zwölften Kapitel zum gattungsgerechten und – wie es scheint – harmonischen Abschluß. Schaut man genauer hin, stellt sich freilich heraus, daß die scheinbare Harmonie ihre Probleme hat. Zwar insistieren die ersten beiden Sätze auf der Paarbildung „marito e moglie“, „Lettore e Lettrice“, „letto matrimoniale“, „lettore parallele“), doch entsteht aus ihr mitnichten eine Synchronie geeinter Bewegungen. Die Lampen werden in verschiedenen Momenten abgeschaltet, wie es diverse und jeweils individuelle Leserhythmen verlangen, und überdies kehren die letzten Abschnitte nach dem „vo unitario“ von „Ora siete marito e moglie“ mit auffälligem Nachdruck zu einem „tu“ zurück, welches ebenso separierend wie individualisierend wirkt.

7 Vgl. zu diesem Topos und seinen Variationen seit dem hellenistischen Roman B. König, *Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines literarischen Motivs in den Werken Boccaccios*, Hamburg 1960.

Dabei erinnert sich der aufmerksame Leser, daß das ‚einheitliche Ihr‘ bereits in Frage gestellt wurde, als der Erzähler „Lettore“ und „Lettrice“ („Siete a letto insieme, Lettore e Lettrice“) zum ersten Mal – episodisch – als eine „unica bicipite persona“ ansprach. Bei der Betrachtung des Liebesakts hieß es im siebten Kapitel: „Insomma, quello che fate è molto bello ma grammaticalmente non cambia nulla. Nel momento in cui più apparite come un voi unitario, siete due tu separati e conchiusi più di prima“ (154f.). Daß diese Ankündigung einer Zurücknahme des „voi“ zugunsten des „tu“ den Romanschluß mit seinem analogen Übergang von der „Voi“-Apostrophe zur „Tu“-Apostrophe antizipiert, bestätigt gleich darauf ein ausdrücklicher Kommentar. In ihm verläßt der in die Zukunft gerichtete Blick den Moment der ‚Exklusivität‘ sexueller Zuwendung, um die zerstreute ‚Gewohnheit‘ des späteren ehelichen Alltags zu betrachten: „(Questo già adesso, quando ancora siete occupati l’uno della presenza dell’altro in maniera esclusiva. Figuriamoci di qui a non molto, quando fantasmi che non s’incontrano frequenteranno le vostre menti accompagnando gli incontri dei vostri corpi collaudati dall’abitudine)“ (155).

Und damit nicht genug. Nachdem der Liebesakt als ein Akt des Lesens⁸ und zugleich ganz unter dem Gesichtspunkt zweier Du geschildert worden ist („Lettrice, ora sei letta [...] E anche tu intanto sei oggetto di lettura, o Lettore“), setzt sich die desillusionierende Auflösung ekstatischer Einheit mit Wendungen fort, die durch wörtliche Anklänge die Situation des Romanschlusses nicht nur vorwegnehmen, sondern sie ausmalen, verlängern und deuten (156f.):

„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“.

Was das zwölfte Kapitel lediglich suggeriert, wird an dieser Stelle explizit gesagt. Vor und nach der ‚flüchtigen‘ Begegnung im ‚Dunkel‘ dominiert jeweils ein akzentuiert gedoppeltes „tu“: „prima tu poi tu spegnerete la luce; [...] prima che sogni divergenti vi trascinino ancora tu da una parte e tu dall’altra“ (Hervorhebung U.SB.). Der Ausblick, der über das Happy-Ending hinausreicht, macht endgültig klar, daß die Unterschiedlichkeit im Rhythmus der „letture parallele“ mehr meint als eine Beobachtung zur Phänomenologie oder Psychologie der Lektüre: sie steht vielmehr – pars pro toto – für die Divergenz, ja Fremdheit subjektiver Erfahrungen, welche auch im „grande letto matrimoniale“

8 Vgl. zu dieser und anderen metaphorischen Ausweitungen des Begriffs Lektüre W. Helmich, „Leseabenteuer“, 242ff.

andauern. Demnach erscheint fraglich, ob das ‚Ende‘ – unter der problematisierenden Perspektive dieser Vorausschau gesehen – überhaupt als ein ‚glückliches‘ gelten darf. Vielleicht war es ein wenig voreilig, das zwölfte Kapitel umstandslos der groben Kategorie „Happy-Ending“ zuzurechnen?

Die Entmachtung des Autors Silas Flannery

Ebenso voreilig und unüberlegt wäre indes, aus der offensichtlichen Einschränkung und Trübung, die hier statthat, eine direkte Negation der Einrichtung des „lieto fine“ zu folgern. Wir wissen, daß zu den Konstanten in Calvino's Werk das Register einer Ironie gehört, welche die von ihr betroffenen Dinge nicht vernichten, sondern bewahren und retten möchte: „un'ironia che però non [...] distrugge“, wie Calvino schon während der fünfziger Jahre im Hinblick auf das schwierige Verhältnis zwischen „animo moderno“ und „epica antica“ formulierte⁹. So hat auch der zitierte, gewissermaßen ‚moderne‘ Kommentar nicht die Absicht, das ‚alte‘ Happy-Ending, dessen Glücksversprechen er skeptisch einschränkt, schlechthin zu zerstören. Auf die Einschränkung der Utopie eines „voì unitario“, die sich in die Welten ‚divergenter Träume‘ verliert, folgt nämlich mit überraschender Volte die – nicht minder skeptische – Einschränkung der Einschränkung: „Ma non ironizzate su questa prospettiva d'armonia coniugale: quale immagine di coppia più fortunata sapreste contraporle?“ (157).

Das heißt: wenn das Paar, das der ‚Leser‘ und die ‚Leserin‘ bilden, auch nicht in emphatischem Sinn glücklich ist, so läßt sich doch – wenigstens nach den Begriffen des Erzählers — kein Bild eines glücklicheren Paares vorstellen. Durch diese Volte wird (obschon mit jener äußersten Diskretion, deren in moderner Literatur jede Wendung zum „Positiven“ bedarf) insinuiert, daß man die negativierenden Qualifikationen von Divergenz und Fremdheit, welche das Happy-Ending ‚ehelicher Harmonie‘ trüben, mit gleichem Recht anders, ja konträr lesen und konnotieren kann. Was einerseits Fremdheit heißt, ist andererseits auch als (kreative) Einsamkeit zu betrachten und wird damit zur notwendigen Konsequenz jeglicher Individuation und Erfahrung. Beides aber, Einsamkeit und individuelle Erfahrung, trifft in der Aktivität des Lesens zusammen, in der es sein vorzüglichstes Exempel und geradezu sein Symbol findet.

Auch dieser Aspekt erscheint im siebten Kapitel, welches das Happy-Ending – wie zu sehen ist – mannigfach erhellt, explizit thematisiert, und bezeichnenderweise ergeben sich, wenngleich eher en passant, erneut evidente Anspielungen auf den Romanschluß. Als den „Lettore“ beim Anblick von Ludmillas Bibliothek Eifersucht überfällt, beruhigt ihn das Argument: „La lettura è solitudine“, oder

⁹ Vgl. I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Turin 1980, 30. Damit unterscheidet sich Calvino's Ironieverständnis deutlich von dem rigideren Begriff der Ironie als kritischer Negation, den S. Eversmann (*Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvino's*, München 1979) ihren – ansonsten durchaus anregenden – Calvino-Interpretationen unterlegt (vgl. dazu die Einwände meiner Rezension in *Romanische Forschungen* 91, 1979, 486–491, hier 489).

noch deutlicher im textinternen Verweis: „Si legge da soli anche quando si è in due“ (148). Eben ein solches einsames Lesen zu zweit vollzieht sich nun auch im „grande letto matrimoniale“ des zwölften Kapitels und sorgt dort für irritierende Distanz, wie es hier beruhigend auf die Ängste der Eifersucht einwirkt. Dabei verteilen die beiden Sätze, die das Schlußkapitel eröffnen, mit bewußter Symmetrie die Werte von Nähe und Distanz. Die Komponente der Vereinigung bezeichnen situationsgerecht die Begriffe „marito e moglie“ sowie deren dingliches Korrelat, das „letto matrimoniale“. Auf dem Aspekt forwährender Vereinzelung beharren dagegen, obwohl mit dem „letto matrimoniale“ paronomastisch verbunden¹⁰, die „lettore parallele“ zweier Menschen, die – außer „marito e moglie“ – gleichfalls „Lettore e Lettrice“ sind.

Indem das Lesen beim Happy-Ending solcherart ein Moment von Distanzierung und Individualisierung bedeutet, wird in Erinnerung gebracht, daß dies Moment ja überhaupt im Mittelpunkt der Thematik des Lesens und des Schreibens steht, welche den Roman durchzieht. Ihre ausdrücklichste Formulierung findet sie – wie nicht anders zu erwarten – im Tagebuch des Schriftstellers Silas Flannery. Es ist das Tagebuch einer Schaffenskrise, die sich nicht zuletzt als Ungenügen des Autors am eigenen Ich („quello scomodo diaframma che è la mia persona“) darstellt: „Come scriverei bene se non ci fossi!“ (171). Als Rettung erblickt der Schriftsteller – belehrt sicherlich von den Poetologen der Gruppe *Tel Quel* oder des „Nouveau / Nouveau Roman“¹¹ – die Idee einer entindividualisierten, subjektlosen *Ecriture*, in der ‚es‘ schreibt, wie ‚es‘ zu regnen oder zu schneien pflegt (176):

„Potrò mai dire: ‚oggi scrivo‘, così come ‚oggi piove‘, ‚oggi fa vento‘? Solo quando mi verrà naturale d’usare il verbo scrivere all’impersonale potrò sperare che attraverso di me s’esprima qualcosa di meno limitato che l’individualità d’un singolo“.

Die gleiche Frage nach einer möglichen Subjektlosigkeit gilt darauf dem Lesen („E per il verbo leggere? Si potrà dire ‚oggi legge‘ come si dice ‚oggi piove‘?“), wobei die Antwort jedoch völlig anders ausfällt. Läßt sich der Akt des Schreibens gemäß den Konzepten avantgardistischer *Ecriture* für Flannery durchaus entindividualisieren, so bleibt der Akt des Lesens demgegenüber der individuelle *par excellence*:

10 Vgl. dazu auch Helmichs treffende Bemerkungen zur Bedeutungssuggestion des „Homonymiewortspiel(s): *letto* = ‚gelesen‘ und ‚Bett‘“ („Leseabenteuer“, 243).

11 Vgl. dazu vor allem den scharfsinnigen Aufsatz von G. Regn, „Lektüre als Geschichte. *Tel Quel* und die Fiktionalisierung von Literaturtheorie in Italo Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore*“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 34 (1983), 153–168.

„A pensarci bene, la lettura è un atto necessariamente individuale, molto più dello scrivere. 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 essere 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“.

Sollte der Autor Flannery, den der Roman – bei der Werbung um die Leserin Ludmilla – ansonsten ja gerade zu keinem Happy-Ending kommen läßt, hier auch im Namen des Autors Calvino sprechen und schreiben¹² ? Außer Zweifel steht jedenfalls, daß die Prärogativen, die der Passus dem Lesen zuweist, von Calvinos theoretischen Schriften wieder und wieder bestätigt werden. Schon der engagiert optimistische frühe Essay *Il midollo del leone* (1955) zieht aus dem ‚Beispiel‘ Giaime Pintors die Lehre, „come i libri possano essere buoni o cattivi a seconda di come li leggiamo“¹³, und zwölf Jahre später (1967) stellt Calvino zur damals beliebten Frage nach dem politischen Nutzen der Literatur fest: „Questo non dipende che in misura minima dalle intenzioni di chi scrive l'opera; il libro (la scoperta scientifica) d'un reazionario può essere decisivo per un passo avanti della rivoluzione; ma può verificarsi anche il fenomeno opposto. Politicamente rivoluzionaria non è tanto l'opera, quanto l'uso che se ne può fare“¹⁴. Beinahe wie ein vorweggenommener Kommentar zu Flannerys Tagebuchnotiz wirkt der um die gleiche Zeit entstandene Vortrag *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*)¹⁵. Auch in ihm geht es um die Auflösung der Instanz des Autors als personaler Individualität, ein Thema, dessen Tragweite Calvino während dieser Jahre vor allem durch die Teilnahme an den Schreibspielen des Queneauschen *Ouvroir de littérature potentielle* erfuhr: „L'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta ‚personalità‘ dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo

12 Immerhin gilt er für Segre problemlos als Calvinos „evidente alter ego“ („Se una notte d'inverno uno scrittore“, 186).

13 *Una pietra sopra*, 17. In die gleiche Richtung zielt die Distinktion zwischen einer Lektüre als ‚Flucht‘ und einer Lektüre als ‚Bildung‘, welche der Selbstkommentator Italo Calvino alias „Tonio Cavilla“ im Anschluß an die Gian-dei-Brughi-Episode des *Barone rampante* trifft. Vgl. dazu I. Calvino, *Il Barone rampante*, Prefazione e note di Tonio Cavilla (= *Lecture per la Scuola Media*, 4), Turin 1972, 149: „Il contrasto tra l'ex brigante che rimbecillisce a leggere romanzi e Cosimo che attraverso la lettura diventa un uomo responsabile e attivo, può rappresentare il contrasto tra lettura come evasione e lettura come formazione“.

14 *Una pietra sopra*, 163.

15 Zu seiner Bedeutung für die poetologische Sinnschicht von *Se una notte* vgl. ebenfalls G. Regn, „Lektüre als Geschichte“, 154, 159 und 162.

della scrittura [...]. Lo scrittore quale è stato finora, già è macchina scrivente, ossia è tale quando funziona bene“¹⁶. Während die ‚Figur des Autors‘, jenes „personaggio anacronistico“, verschwindet, tritt nunmehr die Figur des Lesers in die vormals auktorialen Rechte zur Sinnproduktion ein:

„Smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un’esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d’ogni società e d’ogni epoca: l’opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell’occhio che legge [...]“¹⁷.

Oder um es mit Calvins Resümee, welches erneut an das kritische Engagement der frühen Aufsätze anknüpft, zu sagen: „dirò che a questo punto è l’atteggiamento della lettura che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell’autore“¹⁸.

Vor dem Hintergrund dieser Postulate ist nun nicht mehr zu übersehen, daß die gesamte Schicht des Liebesromans in *Se una notte* eine quasi allegorische Bedeutung gewinnt. Vollzieht sich in den Essays so etwas wie ein literaturtheoretischer Übergang von der Poetik zur Legetik, dann entfaltet *Se una notte* denselben Prozeß durch die erotische Konkurrenz zwischen „Scrittore“ und „Lettore“, welche im zwölften Kapitel mit dem Triumph des ‚Lesers‘ zu Lasten des ‚Schriftstellers‘ endet. Wie pointiert das Ende die eine Figur, beziehungsweise Funktion gegen die andere ausspielt, zeigt vor allem die *mise en abyme* der Romanstruktur, die ebenfalls Silas Flannery im achten Kapitel entwirft. In den Notizen seines Tagebuchs läßt sich das allmähliche Entstehen eines Erzählprojekts verfolgen, das als „romanzo fatto solo d’inizi di romanzo“ an die *Statements* von Borges’ fiktivem Autor Herbert Quain¹⁹ oder auch an Vargas Llosas *La tía Julia y el escribidor* erinnert und in seiner letzten Skizze eben dem Schema von *Se una notte* nahekommt. Freilich stimmt es mit der Gestalt des wirklichen Calvinschen Romans nicht völlig überein; denn bei der Liebesrivalität zwischen dem ‚Fälscher‘, dem ‚Leser‘ und dem

16 *Una pietra sopra*, 172 (über das „Oulipo“ ebenda, 169f.). Auf die kombinatorischen Experimente Queneaus und des „Oulipo“ gehen offensichtlich die verschiedenen Spielregeln oder „contraintes“ zurück, denen sich Calvino zumal bei der Anlage seiner „microromanzi“ (Segre) unterworfen hat. Von einigen dieser Mechanismen, die allerdings kaum die Strenge etwa des Konstruktionsprinzips von Georges Perecs *La vie mode d’emploi* (zu ihm aufschlußreich J. Ritte, „Portrait des Künstlers als Puzzlespieler“, in: *Schreibheft* 26, 1985, 97–105) erreichen, spricht Calvino selbst in einem offenen Brief an den Kritiker Angelo Guglielmi („Se una notte d’inverno un narratore“, in: *Alfabeta* 8, Dezember 1979, 4f.).

17 *Una pietra sopra*, 172f.

18 Ebenda, 180.

19 Vgl. J. L. Borges, *Ficciones*, 83, wo es über die „ocho relatos del libro *Statements*“ heißt: „Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor“.

‚Schriftsteller‘ hat Flannery ein anderes Ende vorgesehen. Im Gegensatz zu Calvino möchte der alternde ‚Schriftsteller‘ die ‚Leserin‘ nach ihrer Flucht vor dem ‚Fälscher‘ auf keinen Fall dem ‚Leser‘ überlassen, sondern zum guten Schluß selber dessen Stelle im „grande letto matrimoniale“ einnehmen (198):

„Farò in modo che il Lettore parta sulle tracce del Falsario, il quale si nasconde in un qualche paese molto lontano, in modo che lo Scrittore possa restare solo con la Lettrice“.

Wenn die ‚Leserin‘ schließlich mit dem ‚Leser‘ allein bleibt, ist das Happy-Ending, das immer auch einen ausschließenden Aspekt besitzt, also explizit gegen den ‚Schriftsteller‘ gerichtet. Es markiert bei allen Einschränkungen den Triumph eines „atto necessariamente individuale“, der in Einsamkeit zu zweit erfolgt, und relegiert aus dem Glücksbereich personaler Erfahrung und Begegnung jene auktoriale Funktion, welche der Gestalt des Individuums nicht mehr bedarf.

Écriture und ideologische Lektüre

Indessen richtet sich das Happy-Ending mit der ihm eigenen allegorischen Programmatik nicht allein gegen den „Scrittore“. Gleichfalls von seinem Exklusionsaspekt betroffen sind einerseits der ‚Fälscher‘ Ermes Marana, andererseits Ludmillas Schwester Lotaria: Figuren, denen Silas Flannerys Skizze weitere Rollen beim „intreccio“ des Liebesromans zugewiesen hat. Speziell durch die Gestalten Maranas und Lotarias werden in *Se una notte* Liebesroman und Agentenroman verbunden; denn Marana ist außer einem Rivalen des „Lettore“ (wie zuvor des „Scrittore“) ja der Urheber aller rätselhaften Machinationen, welche die Romanhandlung als eine Serie detektivischer Forschungen oder Verfolgungen auslösen, und Lotarias Aufgabe besteht nicht nur in der Konkurrenz mit Ludmilla, sondern zugleich im Doppelspiel einer Agentin, an deren Machenschaften das neunte Kapitel – natürlich karikatural verzerrt – die wechselseitige Infiltration von Polizei und revolutionärem Untergrund in einer offenbar südamerikanischen Variante der „società carceraria“ (216) demonstriert. Gleichzeitig tragen beide aber auch neue Elemente zur Leseallegorie bei, in der die Romanfiguren ähnlich in bezug auf ein Ideal des richtigen Gebrauchs von Literatur angeordnet sind, wie sie sich etwa im frühen *Barone rampante* in bezug auf ein Ideal des richtigen politischen Engagements formiert hatten²⁰.

20 Vgl. zum allegorischen Aufbau des Figurenrepertoires in *Il Barone rampante* U. Schulz-Buschhaus, „Calvinos politischer Roman vom Baron auf den Bäumen“, in: *Romanische Forschungen* 90 (1978), 17–34, hier 21ff.; zu den Grundzügen der Leseallegorie in *Se una notte* W. Helmich, „Leseabenteuer“, 231ff.

So werden der richtige Gebrauch von Literatur und mit ihm das Happy-Ending der Lesenden zunächst durch das Gegenprinzip Ermes Maranas spezifiziert. Im Rahmen des Liebesromans betrachtet, ist es aus der Eifersucht auf den ‚Schriftsteller‘ hervorgegangen, dessen Funktion Marana zu zerstören sucht, indem er eine gegenüber den Ideen von Wahrheit, Wirklichkeit und Authentizität total unzuverlässige Literatur erfindet, „una letteratura tutta d’apocrifi, di false attribuzioni, d’imitazioni e contraffazioni e pastiches“ (159). Es wäre dies eine essentiell referenzlose Literatur, über deren Bild vom Schriftsteller – wie Marana es entwickelt – Flannery notiert (180):

„Potrei dunque incarnare quello che per lui è l’autore ideale, cioè l’autore che si dissolve nella nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo spesso involucro. E siccome l’artificio è per lui la vera sostanza di tutto, l’autore che congegnasse un sistema d’artifici perfetto riuscirebbe a identificarsi col tutto“.

Hinter dem Pathos solcher ‚finzioni‘ und ‚artifici‘, dem Flannery (alias Calvino?) wenigstens teilweise zustimmt („molte delle sue affermazioni mi sento di dividerle“), läßt sich unschwer der Schatten des Autors der *Ficciones* und der in ihnen enthaltenen *Artificios* erkennen²¹. Wie ein Extrakt aus Borges’ Erzählungen und Essays wirkt jedenfalls das Argument, durch das Marana Ludmilla der lesenden Kommunikation mit dem ‚Schriftsteller‘ und mit der Welt entziehen möchte: „Quanto a lui [...] voleva dimostrarle che dietro la pagina scritta c’è il nulla; il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso, menzogna“ (242).

Im Happy-Ending der Lesenden ist folglich auch eine Poetik überwunden, welche die Lektüre mit der Nichtigkeit – oder anders gesagt: der Absolutheit – ihres Gegenstandes bedroht. Unter diesem Aspekt gesehen, läuft der Roman nicht nur auf ein glückliches Ende, sondern nachgerade auf eine Apotheose hinaus, jene „visione radiosa“ einer „apoteosi della Lettrice“ (243), die schon im zehnten Kapitel der Zensor Arkadian Porphyritsch feiert. Sie bedeutet – wenn man so will – einen Sieg der Hermeneutik über die *Écriture*; denn Maranas Fälschungen haben – wie der Zensor resümiert – vor Ludmillas Leseakten seit langem versagt: „la scommessa con la donna era perduta da un pezzo; era lei la vincitrice, era la sua lettura sempre incuriosita e sempre incontentabile che riusciva a scoprire verità nascoste nel falso più smaccato, e falsità senza attenuanti nelle parole che si pretendono più veritiere“ (242). Das heißt: der Wille zur Anti-

21 Die Präsenz Borges’ ist in Calvinos Schriften insgesamt so dicht, daß sie kaum durch Einzelheiten belegt werden muß. Doch wäre es interessant, einmal genauer die Bereiche beziehungsweise Phasen von Affinität und Differenz zwischen den beiden Autoren nachzuzeichnen. Was die Distanzierung Calvinos von Borges betrifft, scheint sie ihr tiefstes Motiv im poetologisch-moralischen Kontrast einer „sfida al labirinto“ und einer „resa al labirinto“ zu haben (vgl. *Una pietra sopra*, 96 oder 180: „Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo“). Daß dieser Kontrast ein Thema bildet, bei dem Calvinos Werk trotz aller Verschiebungen in den schriftstellerischen Verfahrensweisen verblüffend konstant bleibt, betont zu Recht Mario Barenghi, „Italo Calvino e i sentieri che s’interrompono“, in: *Quaderni Piacentini* 15 (1984), 127–150.

Mimesis der „Ficciones“ und „Artificios“ ist an einer hermeneutischen Disposition gescheitert, welche im Text zwar keine (widergespiegelte) Wirklichkeit, aber auch nicht das ‚Nichts‘ wahrnimmt, sondern – wiederum in Übereinstimmung mit dem wichtigen Aufsatz *Cibernetica e fantasmi*²² – Indizien des ‚Ungesagten‘: „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: dal non detto, da quello che il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire“ (242).

Freilich verlangt Ludmillas Kunst, das ‚Ungesagte‘ zu vernehmen, die unablässige Bereitschaft zur Erfahrung dessen, was im Text fremd und anders ist. Daher besteht eine solche hermeneutische Disposition zuvorderst in der Offenheit, weshalb Arkadian Porphyritsch seine Apotheose der „Lettrice“ mit den Worten beginnt: „– Per questa donna [...] leggere vuol dire spogliarsi d’ogni intenzione e d’ogni partito preso“ (242). Diese Offenheit gegenüber den Stimmen des Textes unterscheidet Ludmilla nun radikal von ihrer Schwester. Wird hinter Ludmilla am Ende eine Allegorie der erfahrungsbereiten „lettura sempre incuriosita e sempre incontentabile“ sichtbar, so fällt Lotaria umgekehrt die allegorische Rolle einer grundsätzlich erfahrungsfeindlichen ideologischen Lektüre zu.

Wie Lotaria als Agentin – unter verschiedenen Namen – verschiedenen Mächten dient, erfüllt sie als Leserin das Pensum, an den Texten verschiedene Ideologien zu exekutieren. So entsteht aus ihrer Lektüre, die Calvino mit geradezu satirischem Ingrimme denunziert, gleichsam ein Bild (ein Zerrbild?) moderner Literaturwissenschaft. Gegen sie scheint sich Calvino vor allem deshalb zu acharnieren, weil er den Verdacht hat, daß sie eben nicht nach der Spur des „non detto“, sondern immer wieder nach dem bereits Gesagten sucht. Statt sich auf die Wahrnehmung von Anderem und Fremdem einzulassen, vollzieht sie im Lesen eines unbekanntes Textes meist lediglich die Bestätigung von schon bekannten Texten sogenannter „Theorie“²³.

Als spezifische Technik dieser Bestätigung erweist sich wenigstens in Lotarias Praxis das systematische ‚Unterstreichen‘ von Stellen, die ideologisch zu rekognoszieren und zu klassifizieren sind (74):

„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“.

22 Vgl. *Una pietra sopra*, 174f., besonders 175: „La linea di forza della letteratura moderna è nella sua coscienza di dare la parola a tutto ciò che nell’inconscio sociale o individuale è rimasto non detto“.

23 Zur Kritik an dieser (gegenwärtig weit verbreiteten) Lektürestategie vgl. die Schlußbemerkungen meines Aufsatzes „Benedetto Croce und die Krise der Literaturgeschichte“, in: B. Cerquiglini – H. U. Gumbrecht (Hrsg.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt 1983, 280–302, hier 298ff.

Selbstverständlich produziert das Verfahren solcher Klassifikationen, mit denen Calvino metaphorisch das Bild von ‚Stacheldrahtzäunen‘ verbindet, nichts als allseits vertraute Begriffe (92):

- „Vicende personaggi ambienti sensazioni vengono spinti via per lasciare il posto ai concetti generali.
- Il desiderio polimorfo-perverso...
- Le leggi dell’economia di mercato...
- Le omologie delle strutture significanti...
- La devianza e le istituzioni...
- La castrazione...“.

Dabei hat es seine symbolische Bedeutung, wenn während der „wissenschaftlichen“ Analyse des Fragments „Senza temere il vento e la vertigine“ auch der „Lettore“ und die „Lettrice“ zugegen sind. Für sie mutet das Verlesen des Textes ebenso fesselnd an, wie dessen ‚Zerstückelung‘ in Terminologie frustrierend wirkt. Demnach scheint auch diese Lese-Szene in einem bestimmten – jetzt pointiert antithetischen – Verhältnis zur Situation des Happy-Ending zu stehen. Aus ihrer Gegensätzlichkeit geht erneut hervor, in welchem Maß die entdeckende Lektüre an Individualität und (partielle) Einsamkeit gebunden bleibt, während die rekognoszierende Lektüre im studentischen ‚Kollektiv‘ erfolgt. Und bezeichnenderweise kontrastiert hier die kollektive Aufgaben- und Arbeitsteilung, welche die systematische Analyse organisiert, mit der neugierigen, erfahrungswilligen ‚Ungeduld‘ des ‚Lesers‘ und der ‚Leserin‘ (74):

„Siete impazienti, tu e Ludmilla, di veder risorgere dalle ceneri questo libro perduto, ma dovete aspettare che le ragazze e i giovani del collettivo si distribuiscano i compiti“.

Eben im Kontrast mit Lotaria wird Ludmilla von Silas Flannery schließlich explizit als „la mia lettrice ideale“ angesprochen. Das geschieht in einem weiteren zentralen Moment des Buches, als der ‚Schriftsteller‘, von Lotaria herausgefordert („Lei vorrebbe che leggessi nei suoi libri solo quello di cui è convinto lei?“), aphorismenartig sein Ideal der Kommunikation zwischen Autor und Leser formuliert (185):

„Dai lettori m’aspetto che leggano nei miei libri qualcosa che io non sapevo, ma posso aspettarmelo solo da quelli che s’aspettano di leggere qualcosa che non sapevano loro“.

Zu jenen, ‚die etwas zu lesen erwarten, was sie (noch nicht) wußten‘, zählt indes Ludmilla im krassen Gegensatz zu Lotaria, die nur lesen möchte, wovon sie (theoretisch) schon immer überzeugt ist. Und so rettet das Happy-Ending, das Ludmilla belohnt, die Lektüre als Inbegriff von Erfahrung in einem

doppelten Sinn: zunächst gegen Marana vor der Auffassung, daß es im Text, der absoluten Fiktion, nichts zu erfahren gibt; dann gegen Lotaria vor einer Haltung, die im Text als bloßem Demonstrationsobjekt nichts zu erfahren wünscht.

Die Macht des Autors Italo Calvino

Ist der Romanschluß solcherart als ein unter manchen Aspekten potenziertes Happy-Ending durchschaut, bleibt ein letztes Moment von Paradoxie zu klären, das ihm anhaftet. Unverkennbar wirkt in ihm nämlich eine „fiktionsironische Geste“, auf die insbesondere Gerhard Regn aufmerksam gemacht hat. Sie besteht vor allem in der bewußten „Unlogik“ des Phänomens eines fiktiven Lesers, der „seine eigene Geschichte“ liest, „was für die Schlußsituation gleichzeitig impliziert, daß er liest, wie er liest“²⁴. Damit wird – wie oft bei Calvino – am Ende die Gesamtheit des Textes der Fiktionalität überführt²⁵, und folglich lösen sich auch die Unterscheidungen auf, die zuvor fiktionsintern gerade zwischen der Fiktion und der Realität, dem Roman und dem Leben gemacht wurden.

Trotzdem oder vielmehr deshalb gilt es nun zu bedenken, daß die Fiktionsironie des zwölften Kapitels ihre spezielle Hintergründigkeit erst durch den Umstand gewinnt, daß sie eine Fiktion betrifft, in der es eben um das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit geht. Auf diese Distinktion ist eigentlich die Struktur des ganzen Textes gegründet, die ja eine Ebene der Romane von Anfang an mit einer Ebene des (dann gleichfalls zunehmend romanhaften) Lebens konfrontiert. Am Ausgang des zweiten Kapitels wird die Unterscheidung zwischen dem „romanzo da leggere“ und dem „romanzo da vivere“ als eine thematische Hauptlinie der Erzählung eingeführt, und zugleich erfahren wir, daß der „Lettore“ beiden Bereichen – wie üblich – recht verschiedenartige Erwartungshaltungen entgegenbringt. Im Buch sieht er eine „cosa solida, che sta lì, ben definita, fruibile senza rischi“, während er von der „esperienza vissuta“ weiß, daß sie „sempre sfuggente, discontinua, controversa“ ist (vgl. 32).

Dagegen macht es die Pointe des Textes beziehungsweise der Superfiktion aus, daß sie das geläufige Verhältnis, welches den „romanzo da leggere“ und den „romanzo da vivere“ als Sphären von Ordnung und Kontingenz trennt, gerade auf den Kopf stellt. Der „romanzo da leggere“ ist hier dazu bestimmt, ein stetes Fragment zu bleiben. Zumindest wird auf dem Niveau der gelesenen Romane jener „incantesimo delle letture interrotte“ (244), der dem „Lettore“ eine ‚volle Befriedigung‘ versagt, nie wirklich gelöst. Ein Ende findet die Geschichte erst auf dem anderen Niveau, das wir textintern für die Ebene des gelebten

24 Vgl. G. Regn, „Lektüre als Geschichte“, 166f.

25 Exemplarisch dafür sind etwa die Romanschlüsse des *Barone rampante* oder – besonders eklatant – des *Cavaliere inesistente*. Wie in ihnen die *histoire* jeweils „als Produkt des *discours* ausgewiesen“ wird, zeigt einleuchtend S. Eversmann, *Poetik und Erzählstruktur*, 86f. und 110f.

Romans halten müssen. Auf ihr gibt es sehr wohl einen – wengleich überaus plötzlichen – Abschluß und zwar dank einer Entscheidung, die der „Lettore“ selber blitzartig – „fulmineamente“ – fällt, indem er sich entschließt, Ludmilla zu heiraten (vgl. 261).

Wie dieser jähe Entschluß bewertet werden soll, läßt sich kaum eindeutig festlegen. Für Regn zeigt er, daß der Protagonist „sein Leben“ „nach erzählten Geschichten“ „modelliert“, und rückt überdies „ins Bewußtsein, daß die Abrundung der Geschichte nicht mehr ist denn eine konventionelle Setzung“²⁶. Dagegen scheint mir der Kontext, in dem der ‚Leser‘ seinen Entschluß faßt, auch Anhaltspunkte für eine eventuell positivere Deutung zu liefern. Immerhin geht es bei ihm ja um den ‚letzten Sinn‘, den eine Geschichte überhaupt erhalten kann. So urteilt jedenfalls der „Settimo Lettore“, der sich wenige Seiten zuvor schon als Spezialist für das Ende – „la fina vera, ultima, nascosta nel buio, il punto d’arrivo a cui il libro vuole portarti“ (258) – erwiesen hat: „Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l’inevitabilità della morte“ (261). Diese Worte haben ihr Gewicht, zumal sie von einer Person gesprochen werden, die gleich Ludmilla über den Text hinaus ins ‚Ungesagte‘ schaut²⁷, und es ist bemerkenswert, daß der Protagonist von dem Satz in der Tat zur Reflexion angehalten wird („Ti fermi un momento a riflettere su queste parole“), bevor er sich schließlich für den Sinnaspekt einer Kontinuität des Lebens entscheidet.

Demnach müssen bei der Entscheidung auch Motive mitspielen, die in der Negativität einer bloßen „konventionelle(n) Setzung“ nicht völlig aufgehen. Zum einen läßt die Romanhandlung ja keinen Zweifel daran, daß der eheliche Platz an der Seite Ludmillas vielfach begehrt ist, und zum anderen haben wir öfters erfahren, wie tief der „Lettore“ unter dem Sinnverlust der ‚unterbrochenen Lektüren‘ und der unabgeschlossenen Geschichten leidet. Wenn er die eigene Geschichte zum „senso ultimo“ der „continuità della vita“ führt, triumphiert er also nicht nur über seine romanesken und allegorisch-poetologischen Rivalen, sondern wirkt selber auktorial als Produzent von Bedeutungen, indem er seiner Existenz – dem „romanzo da vivere“ – wenigstens momentan jene Bedeutungseinheit verleiht, die von außen – aus einem „romanzo da leggere“ – nicht mehr zu empfangen ist. So offenbart das Happy-Ending auch ein inzitatorisches Moment, das den fiktiven wie den realen Leser aufmuntert, den Sinn seines Lebensromans gewissermaßen in die eigenen Hände zu nehmen.

Derart vollendet das zwölfte Kapitel die Erhebung des Lesers zum Sinnproduzenten im praktischen Handeln nicht weniger als in der Lektüre. Wie um seine Ermächtigung zu besiegeln, überläßt ihm der Romanschluß sogar das letzte Wort. Indessen: was das letzte Wort dann besagt, ist nichts anderes als der Romantitel und die Unterschrift eines „Scrittore“, der „Italo Calvino“ zeichnet. Im allerletzten Moment

26 Vgl. G. Regn, „Lektüre als Geschichte“, 166.

27 Vgl. 258: „Anch’io leggendo cerco degli spiragli, [...] ma il mio sguardo scava tra le parole per cercare di scorgere cosa si profila in lontananza, negli spazi che si estendono al di là della parola ‚fine““.

gibt sich damit jenes Gran an ‚mauvaise foi‘ zu erkennen, das jede geschriebene Exaltation des Lesens gegenüber dem Schreiben relativiert. Und deshalb handelt es sich bei dem generösen guten Ende eben doch nur um ein (so literarisches wie möglicherweise illusionäres) Happy-Ending. Auch der Triumph der Legetik über die Poetik bleibt poetische Fiktion, und selbst die Entmachtung des Autors Silas Flannery wird nicht lesbar ohne die Macht des Autors Italo Calvino.

Abstract

Il saggio costituisce il tentativo di un discorso d'assieme sul grande romanzo poetologico di Italo Calvino, muovendo da un'analisi circostanziata del suo ultimo capitolo. Scoperta la filigrana delle riprese e allusioni che rimandano ad altri momenti decisivi del testo, esso manifesta, pur nella sua sorprendente brevità, una straordinaria ricchezza di significati a prima vista nascosti. Fra essi si mette in evidenza il senso di un'ambivalenza fondamentale. Da una parte, il dodicesimo capitolo conchiude „l'intreccio“ d'un romanzo d'amore, condotto secondo i modelli canonici del romanzo ellenistico, e tende evidentemente ad una sorta di parodia del lieto fine, cioè di un *topos* d'obbligo della tradizione letteraria. Dall'altro canto, nella stessa situazione si profila, seppure in sordina, l'utopia della lettura come emblema dell'esperienza individuale. Quell'aspetto di utopia viene sottolineato dal significato allegorico dei personaggi che rimangono esclusi dal lieto fine: per esempio Lotaria, specialista di una lettura ideologicamente chiusa, e Ermes Marana, rappresentante borgesiano o telqueliano di una poetica dell'artificio per cui „dietro la pagina scritta c'è il nulla“. Nell'esclusione dello scrittore Silas Flannery il lieto fine sembra arrivare addirittura a un trionfo dell'ermeneutica sull'idea dell'„écriture“, prima che anche questa certezza venga messa in parentesi dalle ultime parole del romanzo. Attraverso la firma dell'autore si ribadisce infatti che la stessa apoteosi della lettura non è altro, in ultima analisi, che un effetto di scrittura dello scrittore Italo Calvino.

Bibliographie

Barenghi, M.: „Italo Calvino e i sentieri che s'interrompono“. In: *Quaderni Piacentini* 15(1984), 127–150.

Bernardini Napoletano, F.: *I segni nuovi di Italo Calvino. Da „Le Cosmicomiche“ a „Le città invisibili“*. Rom: Bulzoni 1977 (= *L'Analisi letteraria – Proposte e letture critiche*, 17).

Calligaris, C.: *Italo Calvino*. Mailand: Mursia 1973 (= *Civiltà letteraria del Novecento*, 29).

Calvino, I.: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin: Einaudi 1979.

- Calvino, I.: „Se una notte d’inverno un narratore“. In: *Alfabeta* 8(Dezember 1979), 4–5. Calvino, I.: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Turin 1980 (= Gli struzzi, 219).
- Eversmann, S.: *Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvino*s. München: Wilhelm Fink 1979 (= Romanica Monacensia, 15).
- Guglielmi, G.: *La prosa italiana del Novecento*. Turin: Einaudi 1986 (= Piccola Biblioteca Einaudi, 464).
- Helmich, W.: „Leseabenteuer. Zur Thematisierung der Lektüre in Calvino’s Roman ‚Se una notte d’inverno un viaggiatore‘“. In: U. Schulz-Buschhaus – H. Meter (Hrsg.): *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*. Tübingen: Gunter Narr 1983, 227–248.
- Milanini, C.: „Calvino, un’utopia discontinua“. in: *Pubblico* 1981. Mailand: Milano Libri Edizioni 1981, 131–151.
- Regn, G.: „Lektüre als Geschichte. *Tel Quel* und die Fiktionalisierung von Literaturtheorie in Italo Calvino’s *Se una notte d’inverno un viaggiatore*“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 34 (1983), 153–168.
- Segre, C.: „Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori“. In: *Strumenti critici* 13 (1979), 177–214.
- Tani, S.: *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale – Edwardsville: Southern Illinois University Press 1984.