



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Dottorato di ricerca in Scienze Documentarie,
Linguistiche e Letterarie**

COORDINATORE Prof. Alberto Petrucciani

Curriculum: Studi storico-letterari e di genere

XXXIII ciclo

In co-tutela con l'Université Paris Nanterre (Doctorat en Études Romanes : Italien)

**TRA MERCURIO E VULCANO. LA FUCINA DEL
VIAGGIATORE, DAL DATTILOSCRITTO ALLA
PRINCEPS**

DOTTORANDA

Ada D'Agostino

TUTOR

Prof.ssa Laura Di Nicola
Prof. Mario Barengi
Prof.ssa Silvia Contarini

Introduzione.....	1
--------------------------	----------

I. Una «lunga fatica». L'officina del *Viaggiatore*

1.1 «Comincio a scrivere <i>Incipit</i> ». Dalla gestazione alla scrittura (1968-1977)	9
1.1.1 «Ali Babà» (1968-1972). L'eredità di una rivista mancata.....	13
1.1.2 Il teatro dello sguardo: dal <i>Motel</i> alla <i>Squadratura</i> (1973-1975).....	29
1.1.3 Tra Parigi e l'Italia, verso la scrittura.....	41
1.2 Il dattiloscritto.....	52
1.2.1 La scrivania di Italo Calvino: le macchine da scrivere e gli inchiostri...56	
1.2.2 Diacronia delle modifiche. Una lettura filologica	63

II. «Scrivo, correggo e riscrivo». Dal dattiloscritto all'edizione a stampa

2.1 Il dattiloscritto, le bozze, la <i>princeps</i> . Ipotesi sulla cronologia di stesura.....	98
2.1.1 Carte dall'archivio.....	100
2.1.2 <i>Al di là dell'autore</i> , o il «diario di Silas Flannery».....	109
2.1.3 Una vera falsa anteprima: il <i>Viaggiatore</i> e «il Male».....	114
2.1.4 Ultime lettere e congetture.....	121
2.2 Anatomia del testo.....	125

2.2.1 Correzioni: una cartografia complessiva.....	128
2.2.2 La “poetica” delle varianti.....	138
- Tra Mercurio... ..	138
- ... e Vulcano.....	143
- Linee che s’allacciano, linee che s’intersecano.....	150
- Ludmilla dei desideri.....	164
- <i>Nomen omen?</i>	175
- Note in margine.....	183

III. Intorno a una fossa vuota. Quale autore, per quale testo

3.1 Cibernetica e scrittori.....	191
3.1.1 Dagli States a Parigi: Calvino, «plagiaire par anticipation».....	194
3.1.2 Esperimenti oulipiani, tra diodi e relé.....	207
3.1.3 L’autore non vuole morire! (Su un brano cassato dal « <i>diario di Silas Flannery</i> ».).....	223
3.2 Le traduzioni difficili.....	240
3.2.1 La traduzione <i>nel</i> Viaggiatore. Su alcune pagine aggiunte.....	243
3.2.2 La traduzione <i>del</i> Viaggiatore. Da una corrispondenza inedita.....	251
3.3.3 Le (in)traducibilità del mondo. Un ponte oltre l’abisso.....	261
Conclusioni.....	276

Appendice.....	280
Istituti e archivi consultati.....	284
Bibliografia.....	285

Introduzione

Con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Italo Calvino fa il suo definitivo ingresso nel *pantheon* dei «classici». Accolta da uno straordinario successo di critica e di pubblico fin dalla sua prima edizione, in Italia e all'estero, a distanza di quarant'anni l'opera è ancora al centro di letture, dibattiti, studi; soprattutto, in virtù della sua natura elusiva e sfuggente, è ancora in grado di sollecitare in noi lettori una moltitudine di domande, senza mai risparmiarci un vago, incrollabile senso di disagio.

Del resto, d'un classico si può dire che «provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé» e «continuamente se li scrolla di dosso»¹, aprendo a sempre nuove letture e confronti; luogo testuale che preserva e rinnova un rapporto esclusivo col lettore, divenendo spazio di un principio dialogico inesauribile.

Il lettore cui Calvino si rivolge con quest'opera è un lettore *plurale*, come plurale è l'opera stessa: pensata a un tempo, nelle sue intenzioni, per il «lettore medio», «naturale destinatario e fruitore del "romanzesco"»², e «per i [...] denti critici»³ dei semiologi e della critica intellettuale tutta.

In senso lato, si può ben dire che il testo compendia e rispecchia quella «insopprimibile duplicità dell'essere»⁴ che appartiene a Calvino, la speciale tensione anfibologica da cui prende forma il suo immaginario, e che stabilisce un certo modo di interrogare il mondo e d'intendere l'esercizio della scrittura: quest'ultima, rigorosissima ed estenuante attività artigianale, gravoso banco di prova per lo scrittore che vuole tentare di dire *qualcosa*; ma anche regno privilegiato per lo schiudersi di una fantasia ilare e alata, funambolico susseguirsi di immagini luminose e indimenticabili.

Questi due aspetti – una certa attitudine saturnina e un guizzo mercuriale, l'*esattezza* di un Vulcano-Efesto e la *leggerezza* di un Hermes-Mercurio – solo apparentemente in contraddizione, finiscono per esigersi e completarsi l'un l'altro:

Da quando ho letto questa spiegazione della contrapposizione e complementarità tra Mercurio e Vulcano, ho cominciato a capire qualcosa che prima d'allora avevo solo intuito confusamente: qualcosa su di me [...] La concentrazione e la *craftsmanship* di Vulcano sono le condizioni necessarie per scrivere le avventure e le metamorfosi di

¹ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barengi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1819.

² Id., *Romanzi e racconti*, II, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, dir. Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 1992, p. 1391.

³ Lettera di Italo Calvino a Maria Corti, 18 settembre 1978, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1382.

⁴ La definizione è di Alberto Asor Rosa: su questo argomento cfr. il suo saggio *L'insopprimibile duplicità dell'essere* in Id., *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 39-62.

Mercurio. La mobilità e la sveltezza di Mercurio sono le condizioni necessarie perché le fatiche interminabili di Vulcano diventino portatrici di significato [...] Il lavoro dello scrittore deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano, un messaggio d'immediatezza ottenuto a forza d'aggiustamenti pazienti e meticolosi; un'intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti; ma anche il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera⁵

L'iper-romanzo calviniano rappresenta in un certo senso la compresenza di questi tempi distinti e tutti ugualmente necessari, presentandosi come risultato di una lenta sedimentazione – un silenzio narrativo durato sei anni –, e del successivo, accanito lavoro richiesto dal testo; ma anche come l'esito di una scrittura almeno episodicamente più piana e divertita⁶, tesa a secondare una vena romanzesca e uno sbrigliato piacere fabulatorio.

L'importanza e il peso che il *Viaggiatore* ricopre nella poetica dell'autore e nella sua ricezione nel mondo dà la misura di quanto grave e singolare sia la perdita di qualunque redazione manoscritta del testo. A differenza di quasi tutte le altre opere calviniane, per le quali la ricomposizione della tradizione può giovare di un confronto tra diverse redazioni, manoscritte e dattiloscritte⁷, il caso di *Se una notte* rappresenta da questo punto di vista un *unicum*, dal momento che «il manoscritto del romanzo [...] non si è ritrovato» né «in casa Calvino»⁸, né altrove. Se facciamo fede alla consuetudine calviniana di procedere sempre a un'iniziale stesura a mano, per ricopiare il testo a macchina solo in un secondo momento, è chiaro che questa contingenza ci crea non poche difficoltà: dove possa essersi smarrito il manoscritto rimane infatti un mistero.

A compensare almeno parzialmente la lacuna interviene il dattiloscritto dell'opera, conservato presso il Fondo Giulio Einaudi dell'Archivio Storico di Torino, *unico* testimone giunto fino a noi. Il documento svela inediti retroscena nella costruzione testuale, lasciando intuire – quando non rendendo palesemente visibili – ripensamenti, spostamenti, aggiunte e tagli della materia narrata. La redazione dattiloscritta rappresenta dunque la sola occasione che abbiamo di entrare nell'officina

⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 675-676.

⁶ Stando a quanto dice l'autore, che per esempio afferma: «Mi divertivo ogni volta che ricominciavo a scrivere un romanzo nuovo. Invece la cornice mi ha dato molto da faticare» (Cfr. l'intervista *Cercavo un libro da leggere, ne ho scritti dieci*, in «L'Europeo», XXXV, 5 luglio 1979, p. 128; ora in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, p. 309).

⁷ I manoscritti dell'autore sono, in effetti, in gran parte conservati, e in alcuni casi sono stati oggetto di specifici contributi: cfr., a titolo di esempio, l'analisi di Martin McLaughlin sulle redazioni manoscritte della *Speculazione edilizia*: *The Genesis of Calvino's La speculazione edilizia*, in «Italian Studies» XLVIII (1993), 1, pp. 71-85; e *Il "Fondo Italo Calvino"*, in «Autografo», VI (1989), Nuova serie, 17, giugno 1989, pp. 93-103.

⁸ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1400.

del *Viaggiatore*, permettendoci di ricostruire le modalità e i tempi secondo cui l'opera prende forma.

Ciò che emerge dai fogli è innanzitutto il tarlo di una revisione ininterrotta, indirizzata in egual misura al piano stilistico e a quello narrativo. Le revisioni non risparmiano neanche zone cruciali della trama, che Calvino sceglie di modificare – ci sembra – per perfezionare o assegnare uno spazio maggiore, a seconda dei casi, a una serie di ragionamenti di lungo corso, riguardanti tanto precise questioni teoriche quanto importanti interrogativi sul senso ultimo della sua scrittura.

Il presente lavoro prende avvio dallo studio di questo inedito, e tenta di conciliare due metodologie a loro modo distinte: da un lato, uno sguardo più propriamente filologico, centrato sulla ricognizione delle modifiche effettuate sul testo, e sulla loro possibile collocazione all'interno di una precisa diacronia; dall'altro, una lettura critica delle stesse, condotta tenendo conto delle influenze derivate da letture, incontri e confronti intrattenuti dall'autore nel corso di molti anni, e dai progressivi esiti del suo percorso poetico.

Più in particolare, il primo capitolo si propone di recuperare e organizzare in un disegno generale e compiuto l'insieme delle suggestioni e dei progetti che in un certo senso anticipano e preparano le tematiche cardine del *Viaggiatore*, alimentando alcuni ragionamenti senza i quali, forse, l'opera non sarebbe mai stata scritta.

Si tratta di riflessioni e progetti che risalgono il corso del tempo, fino a diversi anni prima l'inizio della scrittura vera e propria. È ancora il 1968, infatti, quando Calvino prende parte a un progetto redazionale di rivista, insieme a Gianni Celati e Guido Neri, affiancati più tardi da Enzo Melandri e Carlo Ginzburg. Se anche la pubblicazione non vedrà mai la luce, una scorsa ai protocolli, alle lettere e al resto del materiale preparatorio redatto nel corso di quattro anni – fino al 1972 – rivela interessanti, e a volte illuminanti affinità con quelle che saranno le tematiche indagate dal *Viaggiatore*, a cominciare da quella programmaticamente intesa da Calvino come centro gravitazionale dell'opera: la *lettura*. È questo infatti, per sua esplicita ammissione, il «tema del quale» l'iper-romanzo «cerca di esaurire le possibilità»⁹.

I legami tra la (mancata) rivista e l'ideazione dell'opera toccano, in effetti, diversi punti, dai più sottili e minimali fino ai macroscopici; tra questi ultimi, proprio i ragionamenti sulla lettura, esito sì di una ricerca di stampo puramente antropologico, ma anche frutto della volontà di raggiungere un pubblico più ampio: necessità, quest'ultima, avvertita soprattutto da Calvino.

Nello stesso torno di anni, la ricerca letteraria dell'autore sembra infatti biforcarsi in direzioni antitetiche: così che alla scrittura delle *Città invisibili*, opera raffinata e concettuale, si oppone la spinta al recupero di una narrativa di stampo «romanzesco» e fabulatorio, in grado di ampliare il

⁹ Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 426.

numero di interlocutori con cui instaurare un dialogo e un confronto. È sulla linea di questa ricerca che prende forma e si precisa l'influenza esercitata sull'autore da Charles Dickens, maestro di un tipo di narrazione in grado di farsi vero e proprio «spettacolo», e ispiratore, vedremo, di una rinnovata attenzione al mondo dell'immagine.

Non a caso, il progetto di rivista vira ben presto – e principalmente per volontà di Calvino – verso la *mise en œuvre* di una sorta di «Linus dei racconti»: di una pubblicazione, cioè, che allo scopo di farsi quanto più possibile *coinvolgente*, guarda con attenzione alla dimensione figurativa, in grado di catturare il lettore grazie alla sua speciale immediatezza. L'interesse per il mondo del fumetto prende piede e si radica nel pensiero calviniano: tanto che, una volta tramontati i piani relativi al periodico, l'autore inizia a immaginare un ultimo tassello da annettere ai volumi del *Castello* e della *Taverna*: il *Motel dei destini incrociati*. Ai tarocchi marsigliesi e alle preziose miniature del mazzo visconteo, il nuovo libro doveva sostituire un eterogeneo insieme di *strips*, le cui combinazioni, di nuovo, avrebbero costituito il punto di partenza di un intrico di racconti.

E se anche quest'opera non sarà mai realizzata, spunti e suggestioni che dovevano dar forma alle sue varieghe storie continuano a far sentire la propria eco nelle pagine del *Viaggiatore*; così come la riflessione sul mondo dell'illustrazione in senso lato non tarderà a declinarsi in un confronto diretto tra due figure ben distinte, ma a tratti considerevolmente vicine: lo scrittore e il pittore. Tutto giocato su questo confronto è il breve ma ricchissimo scritto *La squadratura*, prefazione al volume *Idem* di Giulio Paolini, nonché bozza dichiarata del primo progetto di *Se una notte*.

Questo intricato reticolo di esperienze lontane nel tempo e apparentemente irrelate finisce per trovare una sua unità e una forza coesiva proprio nel *Viaggiatore*, informando parti essenziali della sua struttura e punteggiando l'opera di immagini nette e fortemente evocative. A questo ricco ventaglio di sollecitazioni si aggiungono quelle derivate dai dibattiti che hanno luogo lungo tutto il corso degli anni Settanta, tanto nel contesto italiano – si pensi al convegno dal titolo paradigmatico *Scrittura/Lettura*, tenuto a Orvieto nel '76 – quanto soprattutto in area francese. Parigi rappresenta in quegli anni il centro delle scuole teoriche più *à la page*, e i confronti con l'intellettualità parigina intrattenuti da Calvino nei tredici anni in cui abita stabilmente nella capitale francese avranno un notevole impatto sulle successive direzioni della sua poetica.

In particolare, la frequentazione del gruppo dell'Oulipo – cui l'autore, com'è noto, prende parte in qualità di *membre étranger* a partire dal 1972 – si fa più assidua proprio negli anni a ridosso dell'ideazione e l'inizio dell'iper-romanzo. Lo testimoniano i verbali delle riunioni, tutt'ora consultabili presso gli Archivi della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi e recentemente digitalizzati e accessibili via web, che registrano una più costante presenza di Calvino agli incontri proprio nel

triennio 1976-1979; facendosi spia, di rimando, dell'impatto che le discussioni con gli oulipiani devono avere avuto sul suo immaginario, e soprattutto sulla genesi del testo.

Da questo punto di vista, i «comptes-rendus» sottolineano il ruolo giocato dalle sollecitazioni del gruppo, in grado di imprimere una svolta decisiva agli interessi dell'autore – interessi che tuttavia, è bene ricordare, erano *già* presenti a vario titolo nella suo percorso poetico – ; e confermano inoltre il riutilizzo diretto, da parte di Calvino, delle teorie mutate dal contesto francese. È il caso dei quadrati semiotici di Algirdas Julien Greimas, al centro, vedremo, di una rielaborazione originalissima.

Assumendo lo sguardo filologico cui si accennava poc'anzi, la seconda parte del capitolo si concentra su un esame del dattiloscritto a tutto tondo: dal confronto con le bozze di stampa e la *princeps*; all'individuazione degli strumenti utilizzati per la sua stesura (inchiestri e macchine da scrivere); a una ricostruzione delle modifiche operate all'interno delle sue pagine: tagli, aggiunte, spostamenti. Da questo punto di vista, il documento si rivela estremamente composito, oggetto di ripetute revisioni da parte dell'autore che vi ritorna più volte, spesso attuando modifiche radicali. Del resto, Calvino non ha mai fatto mistero in lettere e interviste dei dubbi, della fatica, delle vere e proprie crisi legate alla scrittura del romanzo: e in questo senso, il testimone diventa prova fattuale dell'ostinato e immenso lavoro dedicato alle pagine dell'opera.

Se anche la redazione dattiloscritta rappresenta, si è detto, l'unica giunta fino a noi, la ricostruzione delle modalità con cui Calvino giostra e conduce la sua travagliata scrittura può giovare della collazione con materiale extratestuale di vario tipo. È precisamente su questo aspetto che si concentra il secondo capitolo, il cui obiettivo è tentare di datare il testimone; o meglio, di stabilire la sua possibile collocazione all'interno della storia del testo.

La documentazione presa in esame include le lettere del biennio 1977-1979 (quello, cioè, durante il quale l'opera è iniziata e conclusa) e parte del materiale conservato in archivio, presentato nelle pagine dei Meridiani da Bruno Falchetto e costituita da schemi programmatici e da sporadici ma fondamentali appunti vergati dall'autore nel suo taccuino di lavoro¹⁰.

Informazioni sulla cronologia di composizione dei fogli ci sono date, inoltre, da due occasioni durante le quali Calvino presenta parti del romanzo in anteprima o a ridosso della sua pubblicazione: un intervento tenuto nel corso di una conferenza, nel novembre del 1978, quando sono presentate al pubblico alcune pagine del «*diario di Silas Flannery*»; e l'apparizione del capitolo IX sulle pagine della rivista «il Male», nel giugno 1979, a circa due giorni di distanza dal “finito di stampare” ufficiale.

¹⁰ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1381-1401.

Dovendo sintetizzare al massimo grado i risultati che il confronto tra il dattiloscritto e questa documentazione variegata restituisce, diremo che essi sono fondamentalmente due. Procedendo dal dattiloscritto all'edizione a stampa, la collazione con le bozze e con le pagine del «Male» rivela una revisione protratta fino all'ultimo: molti sono infatti i singoli vocaboli e i giri di frase che cambiano da una redazione all'altra, e che spesso il dattiloscritto *non* segnala. Tra queste, la modifica più consistente corrisponde all'aggiunta di ben quattro pagine, presenti nelle bozze ma del tutto assenti dal dattiloscritto. In che momento si situò la loro composizione e l'inserimento nell'economia della narrazione rimane enigmatico.

Muovendoci invece a ritroso, e confrontando quella che è l'attuale fisionomia del dattiloscritto con gli appunti redatti a partire dal 1977 e con la corrispondenza, scopriremo una serie di coincidenze di fondamentale importanza.

Le modifiche presenti nei fogli dattiloscritti mostrano infatti gli stessi dubbi e ripensamenti che l'autore ha *nel corso* della stesura. Così, ad esempio, ritroviamo diverse varianti relative al titolo del romanzo, rispetto al quale permane un'indecisione fino al 1978 (le lettere lo dicono con chiarezza). Ne consegue che il dattiloscritto segue a strettissimo giro l'evoluzione delle scelte sul testo fatte da Calvino *durante* la scrittura: tanto che possiamo sia ipotizzare che l'autore ricopiasse a macchina le varie parti manoscritte nel momento immediatamente successivo la stesura a mano; sia, come ipotesi certamente remota ma non escludibile a priori nel quadro complessivo delle eventualità, che il *Viaggiatore* sia stato composto, in via del tutto eccezionale, *direttamente* a macchina.

Dalle questioni cronologiche il capitolo muove quindi al piano più propriamente testuale, andando a operare un primo discrimine tra gli interventi imputabili ai revisori dell'Einaudi e le varianti d'autore. Una volta definita una linea di demarcazione netta, ed entrando più nel merito del discorso stilistico e letterario, si tenterà di spiegare *perché* Calvino decida di modificare singoli termini e sintagmi, o di cassare o ampliare, a seconda dei casi, varie zone del testo, tra cui *incipit* ed *explicit* di diversi micro-romanzi.

Questa fitta costellazione di varianti sarà esaminata sulla base di una suddivisione per categorie: a seconda, cioè, delle diverse finalità cui di volta in volta sembrano rispondere: da quelle di natura stilistica (il principio della rapidità e dell'esattezza) e strutturale (l'architettura di rimandi interni agli Incipit), agli interventi tesi a rinsaldare una certa coerenza narrativa. All'ultima macro-area si ascrivono, ad esempio, gli interventi relativi alla caratterizzazione di Ludmilla, di cui l'autore tenta di restituire un ritratto ben delineato e in sé coerente, eliminando i tratti discordanti o ambigui; così come le varianti onomastiche, tese a esaltare i richiami tra cornice e Incipit. Altre modifiche sistematiche svelano poi la cura destinata all'abbigliamento dei personaggi, sempre funzionale alla messa in rilievo di questo o quel particolare episodio; un attentissimo uso della tavolozza cromatica,

in cui ogni colore assume uno speciale significato; le autocensure atte a cassare le scene colpevoli di portare in primo piano una sessualità troppo esibita, ed evidentemente avvertita come ridondante e superflua – secondo una tendenza affatto inedita nella pratica calviniana.

Il tentativo di interpretare e spiegare questa fitto pulviscolo di varianti apre alla lettura di alcuni interventi più ampi, cui è interamente dedicato il terzo capitolo.

In primo luogo, i fogli dattiloscritti rivelano la cassatura di un ampio brano all'interno dell'VIII capitolo, cuore nevralgico dell'opera e punto di confluenza dei grandi interrogativi sulla figura dell'autore, sul suo ruolo, sulla possibilità di una sua *cancellazione* a favore di una ipotetica scrittura *impersonale*. Il brano eliminato conglobava nel complesso di tali questioni l'argomento cibernetico, vagheggiando la possibile sostituzione dell'autore con una macchina: eventualità apparentemente desiderata ma al tempo fortemente disturbante, e in grado di evocare in Flannery/Calvino l'idea della morte. Il discorso apre a una serie di domande vertiginose, legate alla natura e alle funzioni stesse dell'arte del narrare; intesa, sul finire del discorso, come pratica essenzialmente *umana*, non pensabile e non perseguibile all'infuori di noi. Oltre a ricalcare da vicino le questioni già emerse in *Cibernetica e fantasmi*, celeberrima conferenza tenuta più di dieci anni prima, questi ragionamenti si nutrono di confronti ed esperienze ventennali, vissute tra l'Italia, gli Stati Uniti e Parigi. Prima di esaminare il brano cassato, il capitolo ristabilisce appunto i termini di una linea di pensiero in continua evoluzione, ma sempre dotata di una sua coerenza interna; e ricomponе in un unico quadro la variegata gamma di vicende che precede e sembra spiegare la decisione di Calvino di eliminare il passaggio "cibernetico" dai fogli dattiloscritti.

Nella documentazione sondata in questa terza parte, si farà riferimento a quei racconti calviniani che, fin quasi dagli esordi, vedono al loro interno la presenza della macchina, da sempre causa di sentimenti ambigui. Saranno ripercorse inoltre parte delle esperienze cibernetiche parigine, condotte insieme agli altri oulipiani; e infine, si esaminerà una corrispondenza – tutt'ora inedita – tra l'autore e un programmatore informatico, William Skyvington.

In ultimo, il capitolo si concentra su una serie di fogli aggiunti, accomunati da uno stesso tema: il tradurre. Attraverso numerosi inserti l'autore si interroga infatti sulla traduzione propriamente detta, ma anche sulla (im)possibile traducibilità del mondo. Oltre la distanza tra la gli universi del «mondo scritto» e del «mondo non scritto», stupisce notare come il testo giochi a esaltare le loro somiglianze, piuttosto che le differenze, spesso volutamente confondendo le due dimensioni nello spazio di un'unica superficie. A conti fatti, l'autore sembra voler ribadire che una medesima assenza di significato sottende entrambi i mondi: un nulla che la parola letteraria non può risolvere, ma che può tuttavia allontanare e dotare di senso, sia pure in via provvisoria.

Parte del paragrafo sarà dedicata, infine, a un’“uscita” dal testo: lo stesso argomento della traduzione sarà approfondito osservando le difficoltà e il rigorosissimo impegno comportati dalla trasposizione in francese dello stesso iper-romanzo. A svelare il minuzioso lavoro di revisione della traduzione operata da Danièle Sallenave è uno scambio di lettere, anch’esso inedito, tra Calvino e l’editore francese François Wahl, ricco di spunti e capace di esplicitare parte delle intenzioni che l’autore affida al testo.

Per tirare le somme del discorso, diremo dunque che il *Viaggiatore* contiene ed è insieme risultato di un bagaglio di esperienze ventennale; il che spiega, almeno parzialmente, la sua complessità. I suoi molti livelli riflettono infatti una ramificazione di tempi e geografie differenti, che trovano nelle pagine del romanzo un primo punto d’approdo, una sintesi armoniosa e in sé compiuta.

Al di là di quanto i fogli dattiloscritti possano rivelarci sull’opera, essa, da sola, è sempre in grado di dirci qualcosa di nuovo su di sé: permettendo letture senza fine e dando vita a una proliferazione inesausta di significati possibili che, oltre a renderla immune allo scorrere del tempo, definitivamente la rendono «un classico»: «un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire»¹¹.

¹¹ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1818.

I. Una «lunga fatica». L'officina del *Viaggiatore*

1.1 «Comincio a scrivere *Incipit*». Dalla gestazione alla scrittura (1968-1977)

L'ultimo foglio del dattiloscritto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si chiude su due date emblematiche, curiosamente coincidenti¹² : I gennaio 1977 - I gennaio 1979.

Calvino intende ascrivere a questo intervallo di tempo – due anni esatti – la stesura del suo iper-romanzo: se la data di “fine lavori” rimane controversa, aprendo, come vedremo, ad una pluralità di questioni, più ferma e attendibile è l'indicazione relativa all'inizio della scrittura.

Lo conferma, in primo luogo, il taccuino di lavoro dell'autore, conservato tra le sue carte, in cui il 1977 è inaugurato dall'appunto: «Comincio a scrivere INCIPIT (il romanzo)»¹³. A questa prima testimonianza si sommano poi le numerose occasioni in cui, attraverso lettere o interviste, Calvino ribadisce lo stesso termine temporale.

Il *Viaggiatore*, come è noto, segue sei anni di pressoché totale silenzio narrativo, dando fine alla più lunga stasi della carriera calviniana: l'opera precedente, *Il castello dei destini incrociati*, è del '73; e molte sono le lettere degli anni immediatamente successivi in cui l'autore lamenta una «parola [...] sempre più faticosa [...] quella parlata ma ormai anche quella scritta»¹⁴.

Nonostante la reiterata immagine di se stesso come “scrittore in crisi”, «imbozzolito»¹⁵, stremato dal lavoro sui *Tarocchi*, senza quasi più «voglia di scrivere» perché frustrato da un panorama editoriale desolante¹⁶, l'inerzia di questo periodo è solo apparente; e si configura piuttosto, come spesso in Calvino, come un momento di recupero ed elaborazione di idee e interessi precedenti, in parte già delineati.

Non per niente, parlando delle sue opere “parigine” (le *Città*, il *Castello*, e il *Viaggiatore*, appunto), è l'autore stesso a situarne l'ideazione a una stessa altezza cronologica, spiegando che si tratta di «tre libri [...] in larga parte contemporanei tra loro, in quanto ideati a distanza molto ravvicinata, anche se la stesura ne venne ultimata in epoche diverse»¹⁷.

¹² Mario Barenghi, che ringrazio, suggerisce che Calvino scelga appositamente di iscrivere la stesura dell'opera tra un primo dell'anno e l'altro, per mettere in evidenza (ancora una volta) l'idea dell'inizio.

¹³ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1385.

¹⁴ Lettera a Linuccia Saba, 9-10 gennaio 1975 (la frase citata è poi cancellata nella versione definitiva); in Id., *Lettere 1945-1985*, cit., pp. 1259-1260.

¹⁵ L'aggettivo è riportato in una lettera a Franco Fortini, 23 ottobre 1976; Ivi, p. 1336.

¹⁶ Lettera ad Elsa Morante, 5 agosto 1973, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1210.

¹⁷ *Incontro con Italo Calvino*, «Uomini e libri», gennaio-febbraio 1980, pp. 40-41; ora in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 352.

Se il 1977 dà avvio all'inizio vero e proprio del lavoro sul testo, per rintracciarne l'ideazione è dunque necessario tornare indietro. «L'inizio, la situazione, il meccanismo me li sono portati dietro diversi anni», avverte ancora l'autore, «poi ho cominciato a scrivere il libro nel '77 e ho lavorato per più di due anni»¹⁸.

Una lettera del 1978, indirizzata a Guido Neri, chiarisce ulteriormente gli estremi del discorso. L'autore è immerso nel lavoro sul *Viaggiatore*, e ne dà una sommaria descrizione all'amico e collaboratore, informandolo sul momento in cui il testo è concepito:

l'iper-romanzo a cui lavoro o cerco di lavorare da un anno (*ma il primo progetto è di tre anni fa*) è nella vena mistificatoria e affabulatoria, ma montato in un modo molto complicato per cui sono continuamente fermo e in crisi [...] Si chiama *Incipit*, il protagonista è il lettore in seconda persona [...] il libro contiene anche N inizi di romanzo (forse 12 o 10) che rappresentano altrettanti tipi di scrittura romanzesca o meglio di *modi di farsi leggere*¹⁹

Queste righe forniscono delle prime coordinate essenziali per individuare alcune importanti tappe della genesi del testo.

Il «primo progetto», secondo le stesse parole di Calvino, è del 1975, e si intreccia parzialmente con la breve introduzione al volume *Idem* di Giulio Paolini, pubblicato da Einaudi nel corso di quello stesso anno²⁰. Lo scritto, dal titolo *La squadratura*, presenta due versioni, una edita, l'altra scartata: come vedremo, è soprattutto quest'ultima, conservata tra le carte dell'autore, a formulare un'ipotesi già articolata del futuro libro, che «non si discosta di molto dall'opera effettivamente compiuta»²¹.

La chiusura della lettera a Neri fa riferimento anche a un altro progetto:

Ci sarà di mezzo anche le riflessioni sulla lettura che facevamo dieci anni fa con te e Gianni, ma qui sarà tutto più sul piano del lettore medio.

Insomma ancora una volta cerco di montare una macchina che non sta in piedi e per farla funzionare la complico sempre di più e questa ormai dal tempo dei tarocchi è diventata la mia nevrosi²²

¹⁸ «Signori, vi imbroglia per amor di verità», intervista di Bernardo Valli, «la Repubblica», 19 giugno 1979.

¹⁹ Lettera a Guido Neri, 31 gennaio 1978; in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1360 (corsivi miei).

²⁰ Italo Calvino, *La squadratura*, in Giulio Paolini, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975, pp. V-XIV; poi in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 242-251. Da qui in poi, si farà riferimento, in nota, a quest'ultima edizione.

²¹ *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1383.

²² Lettera a Guido Neri, in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1360 (corsivo mio).

Le «riflessioni sulla lettura» cui Calvino accenna si ascrivono ad un progetto di rivista, intrapreso sul finire degli anni Sessanta insieme a Guido Neri e Gianni Celati (seguiti più tardi da Enzo Melandri e Carlo Ginzburg)²³. Nonostante i contributi appassionati e la novità delle proposte messe in campo, il progetto sarà abbandonato nel 1972.

Tra queste due date – il 1968, che segna l'avvio del lavoro sulla rivista, e il 1975, anno della *Squadratura* – troviamo inoltre il progetto di un volume mai realizzato: il *Motel dei destini incrociati*.

Calvino ne invia un «appunto» ad Antonio Faeti, proprio perché, incerto sull'esito del lavoro, vuole che almeno «resti traccia dell'operazione»²⁴. Come già nel *Castello* e nella *Taverna*, il meccanismo generativo del testo doveva situarsi nel mondo delle illustrazioni: la narrazione, vedremo meglio, doveva infatti trarre spunto da una combinazione di immagini, e più precisamente dalle *strips* dei fumetti. Siamo nell'agosto del 1973: il progetto di rivista è stato abbandonato da meno di un anno, e di lì a poco l'autore avrebbe redatto la *Prefazione* al volume di Paolini, che condensa in un breve giro di pagine un'articolata riflessione sui quadri dell'artista, instaurando un confronto tra la figura del pittore e quella dello scrittore.

Il *Motel*, o meglio il suo schema di partenza, sembra appunto rappresentare uno snodo di passaggio tra due momenti. L'interesse per la letteratura illustrata era già emerso durante il lavoro sulla rivista, quando, anche grazie al fascino esercitato da Dickens e dalle sue collaborazioni con i disegnatori, Celati e Calvino avevano iniziato a immaginare una sorta di «Linus dei racconti»: una pubblicazione, cioè, che dando adeguato spazio alle immagini e recuperando una letteratura di tipo *romanzesco*, potesse destare l'interesse di un pubblico ampio. Il connubio tra letteratura e fumetto trova nel *Motel* un primo tentativo di strutturazione all'interno di un'opera letteraria; parallelamente, la particolare attenzione per l'illustrazione sottesa al testo sembra preludere ai ragionamenti esposti nella *Squadratura*, centrati sul più concettuale mondo della storia dell'arte.

La squadratura, a sua volta, costituisce un primo, importantissimo momento dell'ideazione del *Viaggiatore*, dato che, per ammissione dello stesso Calvino, contiene al suo interno il primo progetto del futuro romanzo.

Sporadici indizi di altri aspetti della ricerca calviniana che confluiscono, in varia misura, nelle pagine di *Se una notte* si trovano infine negli anni immediatamente successivi, tra il 1976 e il 1977, quando prende avvio la scrittura vera e propria.

²³ Per avere conto del progetto si veda «*Ali Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, numero monografico di «*Riga*», a cura di Mario Barenghi e Marco Belpoliti, 1998, 14. Il numero ricostruisce la storia editoriale del progetto, presentandone la relativa documentazione (scritti, lettere, protocolli).

²⁴ Lettera ad Antonio Faeti, in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1211.

Durante la redazione del testo Calvino abita stabilmente a Parigi da ormai dieci anni: questo gli consente di osservare da vicino gli studi e le ricerche proposte da una delle realtà culturali più vive del secondo Novecento. Dal 1972, come è noto, l'autore partecipa attivamente ai lavori di uno dei gruppi parigini più estrosi e funambolici, divenendo parte integrante – in qualità di *membre étranger* – dell'OuLiPo, l'«opificio» di letteratura potenziale fondato da François Le Lionnais e Raymond Queneau. Grazie soprattutto alla prossimità geografica, Calvino prende parte alle riunioni mensili del gruppo, con inedita frequenza proprio nel periodo in cui è impegnato nell'ideazione e nella stesura del suo iper-romanzo. I verbali degli incontri testimoniano di una serie di occasioni in cui l'autore prende la parola, dando il suo contributo ai progetti in corso, e lasciando trapelare l'interesse per alcuni intellettuali della Francia di quegli anni, le cui teorie, rielaborate, orientano la composizione del romanzo.

Il 1976 è anche l'anno in cui, in Italia, ha luogo il convegno dal titolo sintomatico *Scrittura/Lettura*, cui prendono parte i grandi nomi del panorama culturale italiano ed estero, tra cui lo stesso Calvino. Nello stesso anno, il «Corriere della sera» pubblica altri scritti sul signor Palomar, tra cui alcuni, anche tra quelli che non confluiscono nell'omonimo volume, sembrano mostrare delle anticipazioni rispetto alle ambientazioni degli Incipit di *Se una notte*.

Secondo tempi e modalità differenti, dunque, una vasta gamma di elementi trasmigra da un progetto all'altro, fino ad approdare, secondo forme nuove e una diversa profondità d'indagine, nelle pagine del *Viaggiatore*.

Ripercorrere il vasto itinerario di proposte, letture e suggestioni sviluppate a partire dal 1968 equivale, dunque, a risalire almeno in parte all'origine di quelle prime formulazioni teoriche poi ampiamente tematizzate e *narrativizzate*, anni dopo, nell'iper-romanzo calviniano.

1.1.1 «Alì Babà» (1968-1972). L'eredità di una rivista mancata

Il 1968 è l'anno che dà il via ad un appassionato cantiere di lavoro: Calvino, Celati e Neri cominciano a dedicarsi a un nuovo progetto editoriale, innovativo e di ampio respiro: la rivista «Alì Babà»²⁵.

I lavori, avviati tra l'estate e l'autunno, si traducono in numerosi incontri e discussioni, raccolte in lettere e protocolli stilati nel corso dei quattro anni successivi²⁶; fino al 1972, appunto, quando per una serie di divergenze a una mancata coesione tra i redattori il progetto viene definitivamente abbandonato. Tuttavia, molti degli spunti teorici anticipati dalle ricerche intorno alla (mancata) rivista sembrano farsi spazio nella poetica di Calvino, per confluire nelle opere di quel periodo e, dieci anni più tardi, nelle pagine del suo iper-romanzo.

Lo stesso Celati, rievocando il progetto di rivista, afferma che «c'era qualcosa in ballo [...] qualcosa che poi è sfociato nei libri ulteriori di Calvino, i quali adesso mi sembrano impensabili senza questo lungo dibattito»²⁷. In questo senso, la lettera a Guido Neri stabilisce, seppur *en passant*, un legame diretto tra il romanzo *in fieri* e le questioni emerse nel corso di quei vecchi incontri.

I titoli proposti per la rivista costituiscono una prima, significativa spia degli interessi dei redattori. Si registrano tre possibili soluzioni: «Insiemi mobili», perentoriamente rifiutato da Calvino; «Apocripha»; infine, «Alì Babà», titolo proposto da Celati e mai formalmente scartato dai collaboratori, e per questo stesso motivo utilizzato per nominare la rivista²⁸. Quest'ultimo risponde effettivamente a un certo «gusto orientaleggiante e fantastico che all'autore delle *Città invisibili* non poteva dispiacere»,²⁹ tanto più se consideriamo che il lavoro sulle *Città* si situa in quello stesso torno di anni.

«Apocripha» appare, invece, in una lettera dell'agosto 1969 firmata da Celati e Calvino, e mostra evidenti assonanze col commento calviniano all'*Anatomia della critica* di Frye (edito, per altro, pochi giorni prima)³⁰.

²⁵ La rivista, in realtà, non ha nome. «Alì Babà», come si precisa più avanti, è un titolo provvisorio, usato in riferimento alla rivista in quanto «mai esplicitamente rifiutato» (Barenghi) dai suoi (possibili) redattori.

²⁶ Si veda Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, cit.

²⁷ *Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo. Lettera di Gianni Celati*, novembre 1997; Ivi, p. 313.

²⁸ Cfr. Mario Barenghi, *Congetture su un dissenso*, in Id. e Marco Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, cit, p. 17.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Italo Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye)*, in «Libri Nuovi», 5, agosto 1969; poi in Id., *Saggi 1945-1985*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 242-251. Da qui in poi, si farà riferimento, in nota, a quest'ultima edizione.

È interessante notare come nella lettera a Neri del 1978 le parole di Calvino si concentrino immediatamente sull'atto del *leggere*: le discussioni intorno alla rivista sono qualificate innanzitutto come «riflessioni sulla lettura»; e fin da subito è specificato il tipo di lettore cui, idealmente, si rivolge il libro in composizione, in parte corrispondente a quello che avrebbe dovuto essere il destinatario d'elezione di «Alì Babà»: il «lettore medio»³¹.

La tematica della lettura, la prima a informare il ricordo della rivista nella memoria di Calvino, costituisce in effetti il *fil rouge* che lega a stretto giro il romanzo *in fieri* agli albori del vecchio progetto; e rappresenta uno dei temi cardine della pubblicazione, su cui l'autore mette l'accento fin dai primissimi scambi epistolari.

Nel dicembre 1968, a poca distanza dal primo incontro con Celati e Neri, i propositi di Calvino sono infatti già molto chiari: «il nostro primo numero dovrebbe essere quello che avevamo segnato come 3°», scrive ai due amici e collaboratori, «cioè quello sulla *lettura*»³².

La rivista avrebbe dovuto comporsi di numeri monotematici: la volontà di proporre la lettura come tema-*pivot* di apertura acquista in sé un significato specifico, perché assegna all'argomento scelto un ruolo fondante e attribuisce alla pubblicazione una connotazione precisa nel momento stesso in cui la presenta al pubblico dei lettori.

Il tema è riproposto di lì a poco all'interno di un «protocollo» redatto da Gianni Celati³³, che organizza e struttura le riflessioni scambiate durante la prima riunione del gruppo, tenuta a Bologna nel dicembre del 1968.

Il documento contiene, in chiave embrionale, molti dei nodi teorici che saranno poi sviluppati nel corso dei quattro anni successivi, e che prenderanno corso autonomo nella poetica di Calvino, confluendo nelle sue opere narrative.

Vi emergono con chiarezza gli sterminati obiettivi e l'ambizione che sottendono il progetto, definito da un'ampiezza di riferimenti teorici e un'apertura di orizzonti davvero notevoli.

Il tema della lettura vi si inserisce portando con sé un intreccio di significati: si lega al desiderio di stabilire un nuovo rapporto col pubblico (sentito, negli anni, soprattutto da Calvino); alla volontà di restituire all'immaginario letterario un ruolo precipuo, in un contesto che rifiutava alla letteratura qualunque *forza d'attrito* con il «mondo non scritto» – o con la «prassi» in senso lato, per usare le parole di Celati³⁴ – ; alla necessità di sperimentare un insieme di forme stilistiche in grado di esprimere la non riducibilità del reale a un sistema unitario.

³¹ Lettera a Guido Neri, in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1360.

³² Lettera a Gianni Celati, 29 dicembre 1968, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1021.

³³ *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, in Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., pp. 57-71.

³⁴ Ivi, p. 57.

Una delle principali finalità della rivista coincide infatti con il tentativo di riassegnare una funzione all'immaginario letterario, in un quadro socio-politico che sembrava negarne ogni utilità fattuale, ogni incidenza sull'azione pratica.

Recuperare il senso antropologico della letteratura, intesa come sintesi delle funzioni primarie dell'uomo, voleva dire attribuirle un'universalità che toccava inevitabilmente ogni luogo dell'agire umano. La dimensione letteraria, grazie alla sua capacità mitopoietica, ridiventava uno strumento di conoscenza del contesto, in una dinamica di implicazione reciproca; per dirla con Celati, l'opera scritta, avvertendo dei fantasmi nascosti del presente, tornava a imporsi al lettore come unico «modello» in grado di riflettere «un qui inconoscibile per mezzo di un altrove arbitrariamente ordinato»³⁵.

La ricerca tende a stabilire una «poetica del discorso umano»³⁶: la fortissima impronta antropologica alla base del progetto è evidente, tanto che la rivista può considerarsi come «quanto di più vicino la cultura italiana [...] abbia prodotto a una concezione modernamente antropologica dell'immaginario letterario»³⁷.

Le potenzialità dialogiche – e, per così dire, “oracolari” – interne al testo, l'incontro tra pagina scritta e contesto, si attuano nel momento della *lettura*, che proprio per questo assume agli occhi dei redattori un ruolo centrale: il valore delle «strategie funzionali», atte a provocare «abreazioni» – quel «trauma» teso a rievocare nell'uomo qualcosa di sempre saputo ma non ancora detto – poteva misurarsi solo secondo l'effetto prodotto nel lettore, e più precisamente nella «spartizione di significato che avviene tra autore e lettore»³⁸.

L'idea della lettura come punto di partenza obbligato da cui muovere verso una pluralità di direzioni e ricerche è ribadita con forza pochi mesi più tardi, in una lettera dell'agosto 1969, firmata da Celati e Calvino e indirizzata a Guido Neri.

Si ribadisce che «la lettura rimane il tema ideale», e ai tanti possibili modi di leggere un testo risponde l'esigenza di scritti costruiti su un principio di plurilegibilità: non una «narrazione lineare», ma «una maggiore complessità», un «intrico a più livelli»³⁹.

Le parole di Calvino ribadiscono questa idea della lettura come essenzialmente *plurima* («la lettura è questa scelta di modi di lettura coatti»⁴⁰), come possibilità di esplorare il testo secondo una

³⁵ *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Ali Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 63.

³⁶ Ivi, p. 58.

³⁷ Mario Barengi, *Congetture su un dissenso*, in Id. e Marco Belpoliti (a cura di), *«Ali Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 19.

³⁸ *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, Ivi, p. 64.

³⁹ Lettera di Gianni Celati e Italo Calvino a Guido Neri, 14 agosto 1969, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Ali Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 120.

⁴⁰ Ivi, p. 121.

moltitudine di codici. Se ogni testo prevede diverse modalità di lettura, così uno specifico “modo di leggere” può portare, in un processo generativo, alla creazione di nuovi codici, applicabili a qualunque altro testo.

L'atto della lettura è considerato dunque, prima di tutto, come un processo essenzialmente *dinamico*, in continua evoluzione. Anche per questo, forse, per organizzare gli argomenti all'interno dei fascicoli, Calvino e Celati ipotizzano un «albero di temi», capace di generare «una specie di accumulazione enciclopedica di possibilità di far letteratura tale da sfuggire ad un ordine chiuso»⁴¹.

L'influenza delle teorie di Bachtin alla base dello schema è forte: le diramazioni della struttura ad albero prendono spunto, in una certa misura, dall'«opposizione bachtiana carnevale-quaresima»⁴², ripropongono cioè graficamente un sistema di opposizioni binarie che non si escludono l'un l'altra. La lettera si chiude con questo interrogativo, rivolto a Neri: «Credi tu che anche il tema della lettura si presti ad una dendrimorfizzazione di questo genere?»⁴³.

La risposta sembra arrivare dieci anni più tardi, nella lettera aperta ad Angelo Guglielmi con cui Calvino illustra lo «schema d'alternative binarie»⁴⁴ che, sul modello del *Sofista* di Platone, può applicarsi anche al suo libro.

Ad ogni alternativa scartata ne corrisponde un'altra, parallela e speculare, da cui si dipartono due nuovi “rami”: uno dei due destinato a portare verso una «via sbarrata», l'altro a biforcarsi in una doppia alternativa; in una struttura potenzialmente illimitata che Calvino non esclude di saldare in una forma arbitrariamente circolare («lo schema potrebbe avere una circolarità, nel senso che l'ultimo segmento si può collegare col primo»⁴⁵).

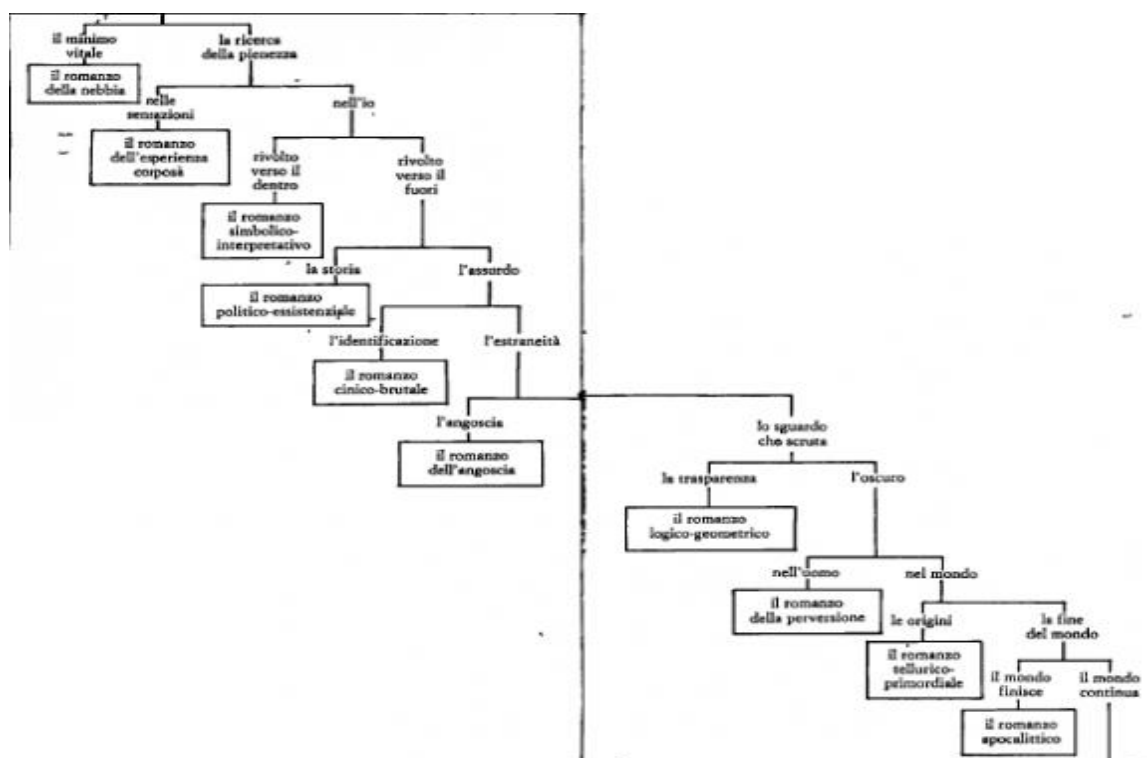
⁴¹ Lettera di Gianni Celati e Italo Calvino a Guido Neri, 14 agosto 1969, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit. p. 118.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Lettera di Gianni Celati e Italo Calvino a Guido Neri, 14 agosto 1969, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit. p. 118.

⁴⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in «Alfabeta», I, 8, dicembre 1979, pp. 4-5; lo scritto è poi riproposto interamente nelle *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1388-1397. A questa edizione si farà riferimento, in nota, da qui in poi. La frase citata si trova a p. 1396.

⁴⁵ *Ibidem*.



Lo schema così tracciato dall'autore si riferisce ai dieci Incipit di romanzo contenuti nel libro, contrassegnati ognuno da una precisa definizione («il romanzo della nebbia»; «il romanzo dell'esperienza corporea»; ecc.). Ogni micro-romanzo traduce su un piano letterario un particolare atteggiamento verso il mondo; allo stesso tempo, risponde ai desideri di lettura della Lettrice, che scarta ogni volta la via del romanzo interrotto per *tendere* verso un sempre nuovo «ideale di lettura»⁴⁶.

Una ricerca di *lettura*, e una serie di metamorfici e peculiari modi di *leggere* il mondo, sono dunque alla base di questa reiterata ramificazione. A ciò si aggiunga che gli inizi di romanzo non sono presentati in forma “canonica”: l'autore specifica, a più riprese, che il lettore non si trova di fronte a dei semplici testi, ma piuttosto ad una rappresentazione della loro *lettura*.

Calvino racconta un *modo di leggere*, o meglio un catalogo di modi di leggere: non «il testo che il Lettore protagonista legge, *ma la sua lettura e l'effetto della sua lettura*»⁴⁷.

La “mappa” concettuale alla base del progetto di rivista, il tentativo di «dendrimorfizzare» il tema della lettura, sembra dunque trovare nello schema proposto a Guglielmi il suo risultato ultimo. L'atto di lettura vi si rifrange ad ogni livello, attraverso tutti i “rami” dell'albero, determinando le sue diramazioni ininterrotte. La tematica, del resto, non sottende solo lo schema arboreo alla base

⁴⁶ «Signori, vi imbroglio per amor di verità», intervista di Bernardo Valli, cit., p. 15.

⁴⁷ *La force narrative* (Calvino), colloquio con Jean-Baptiste Para, «Révolution», 6 marzo 1981, pp. 36-38; poi, in traduzione italiana, in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 418. (In corsivo nel testo)

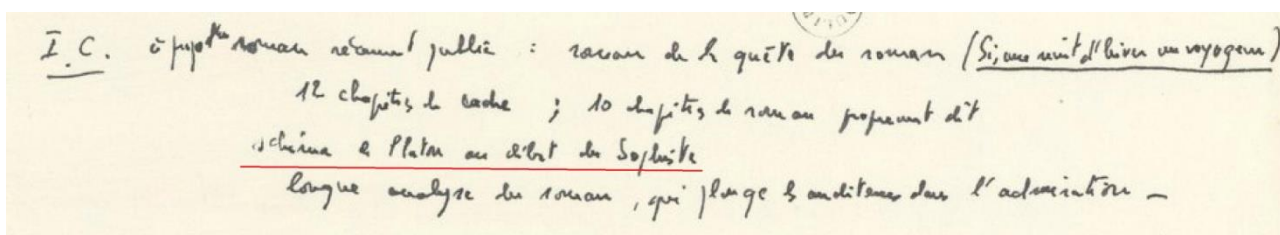
degli Incipit, ma determina il processo genetico del libro stesso, e rappresenta l'oggetto attorno cui gravita e trova senso il farsi della narrazione: «tutto il libro riguarda la lettura» afferma Calvino; e aggiunge: «la lettura, voglio precisare, e non la letteratura»⁴⁸.

Sappiamo però che quello presentato a Guglielmi è uno schema *a posteriori*; uno dei tanti con cui l'autore riflette sulla logica strutturale dei suoi testi, in un ininterrotto tentativo di “far quadrare i conti”.

La datazione è confermata da uno dei numerosi verbali delle riunioni parigine dell'Ou.Li.Po⁴⁹.

Il documento è redatto durante l'incontro del 14 giugno 1979: il *Viaggiatore* è stato pubblicato, in Italia, da appena due settimane, e Calvino presenta agli amici oulipiani una «longue analyse du roman»⁵⁰ (che purtroppo il verbale non riporta nella sua interezza).

Nelle poche frasi registrate, in cui si descrivono i tratti essenziali del libro, figura immediatamente l'indicazione dello «schéma de Platon»:



Source gallica.intramuros.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département de l'Arsenal. DM-4 (26)

[I.C. à propos du roman récemment publié: roman de la quête du roman (*Si une nuit d'hiver un voyageur*)
12 chapitres de cadre; 10 chapitres de roman proprement dit
schéma de Platon ou débat du Sophiste
longue analyse du roman, qui plonge les auditeurs dans l'admiration]⁵¹

Il verbale conferma sostanzialmente i termini temporali indicati da Calvino nella lettera a Guglielmi, e aumenta le probabilità che lo schema “arboreo” sia effettivamente tracciato a romanzo ultimato, e «dettato» esclusivamente da «un inquieto bisogno di chiarimento»⁵².

⁴⁸ Constance Markey, *Italo Calvino: The Contemporary Fabulist*, «Italian Quarterly», XXIII, 88, primavera 1982, pp. 77-85; poi, in traduzione italiana, Ivi, p. 460.

⁴⁹ Tutti i verbali riportati sono conservati nei *Dossiers mensuels de réunion* del Fonds Oulipo, presso la Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi.

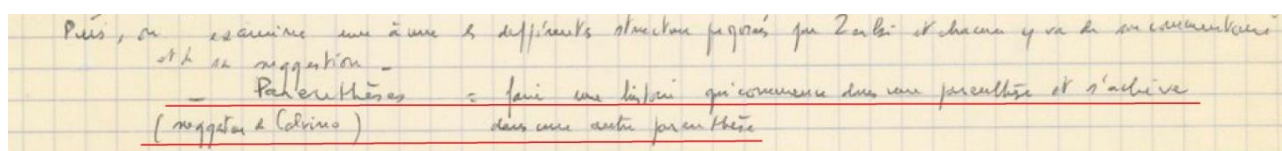
⁵⁰ [«Lunga analisi del romanzo»]. Traduzione mia, come tutte quelle dal francese da qui in poi (salvo indicazione contraria).

⁵¹ [«I.C. a proposito del romanzo recentemente pubblicato: romanzo della ricerca del romanzo (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) / 12 capitoli di cornice; 10 capitolo di romanzo propriamente detto / schema di Platone o dibattito del Sofista / lunga analisi del romanzo, che sprofonda gli uditori nell'ammirazione»].

⁵² *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1388.

Eppure, anche su un piano meramente visivo, il legame con quella prima ipotesi di rendere il tema della lettura un sistema dendriforme è forte; e non sarà inutile sottolineare come la stessa ricerca di una forma narrativa “ad albero” ricorra, negli anni Settanta, anche tra le fila dell’OuLiPo, come testimoniano altri verbali dello stesso periodo in cui Calvino è impegnato nella stesura del suo libro. In una riunione del dicembre del 1978, ad esempio, si discute di una possibile applicazione della struttura “ad albero” a delle *pièces* teatrali: si registrano interventi di Jacques Bens, Jacques Roubaud e George Perec, oltre che dello stesso Calvino, impegnati a proporre varie soluzioni attorno ad una possibile «réalisation» di un cosiddetto «projet de l’arbre»⁵³.

Calvino suggerisce, nel corso dell’incontro, un sistema di parentesi che orientino l’incastonarsi di diverse «histoires»⁵⁴:



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département de l'Arsenal. DM-4 (20)

[Puis, on examine une à une les différentes structures proposées par Zerki et chacun y va de son commentaire et de sa suggestion.

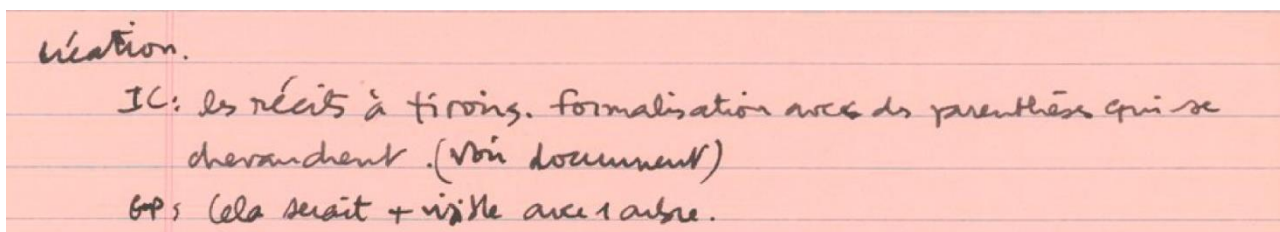
- **Parentèses : faire une histoire qui commence dans une parenthèse et s’achève dans une autre parenthèse (suggestion de Calvino)**]⁵⁵

La stessa questione – la possibile organizzazione di una moltitudine di storie – è al centro di una riunione precedente (2 maggio 1978): in questo caso, però, il discorso verte più esplicitamente sui «récits à tiroirs», e il tema, non a caso, sembra essere assegnato a Calvino. Nella rubrica «Création», dedicata alla registrazione di nuove *contraintes*, si legge un breve scambio sull’argomento tra lui e George Perec:

⁵³ [«realizzazione [...] progetto dell’albero»].

⁵⁴ Il metodo ricorda quello utilizzato da Raymond Roussel per la costruzione dei suoi poemi: cfr., a questo proposito, Claude Berge, *Per un’analisi potenziale della letteratura combinatoria*, in Ruggero Campagnoli e Yves Hersant (a cura di), *La letteratura potenziale (Creazioni Riconcreazioni Ri-creazioni)*, Clueb, Bologna, 1985, pp. 49-65.

⁵⁵ [«Poi si analizzano una a una le differenti strutture proposte da Zerky e ciascuno va col suo commento e la sua impressione. Parentesi: fare una storia che inizia in una parentesi e si conclude in un’altra parentesi (suggerimento di Calvino)»].



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

[IC: les récits à tiroirs. Formalisation avec des parenthèses qui se chevauchent. (voir document)
GP: Cela serait plus visible avec un arbre.]⁵⁶

Alla proposta calviniana, centrata anche in questo caso sulla «formalizzazione» dei racconti a incastro attraverso l'uso di parentesi che si accavallano, Perec risponde che il procedimento sarebbe più «visibile» utilizzando «un albero».

Se dunque la documentazione complessiva avvalora le dichiarazioni di Calvino, confermando che le suggestioni fin qui elencate non possono considerarsi antecedenti diretti dello schema dendriforme sotteso agli Incipit, si può tuttavia supporre una sorta di “recupero”, sia pur sotterraneo, di alcune ricerche, provenienti da contesti diversi ma ugualmente finalizzate ad una stilizzazione funzionale e coerente di un sistema “arboreo”.

Inoltre, se la successione di opposizioni binarie deriva dall'immagine del «pescatore alla lenza» dell'opera di Platone, allo stesso tempo risponde perfettamente alla speciale logica binaria propria dell'immaginario calviniano, espressa dalla sua scrittura che «notoriamente predilige [...] l'indicazione di coppie antinomiche»⁵⁷. Anche su un piano propriamente stilistico l'opera di Calvino è definita da una sostanziale scissione, riconosciuta e commentata dallo stesso autore nelle pagine di *Esattezza*:

In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti [...] l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole [...] Tra queste due strade io oscillo continuamente⁵⁸

⁵⁶ [Creazioni. / IC: i racconti a incastro. Formalizzazione con parentesi che si / accavallano. (vedere documento) / GP: Sarebbe più visibile con un albero].

⁵⁷ Mario Barenghi, *Preliminari sull'identità di un Norton Lecturer*, in «Chroniques Italiennes», 2005, 75-76, p. 35.

⁵⁸ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988; poi in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 691. Da qui in poi, le note faranno riferimento a quest'ultima edizione.

Per quanto riguarda la *mise en oeuvre* della rivista, la forma ad albero, nel suo «procedere per biforcazioni successive», ben si prestava a soddisfare un'altra esigenza, vagliata dal protocollo di Celati e dalla lettera a quattro mani: eludere qualsiasi «ordine chiuso»⁵⁹ per aprirsi a una pluralità di argomenti.

Il modello dell'enciclopedia *aperta*, in grado di accumulare nuovi temi in un movimento potenzialmente inesauribile, è proposto con costanza negli scambi epistolari e nei protocolli del primo periodo; più in generale, è parte integrante dell'orizzonte concettuale alla base del progetto, teso ad un nuovo approccio al sapere, che non distingua lo scibile in compartimenti stagni ma piuttosto li affianchi in un sistema dove «una cosa un tema un argomento si accosta ad un altro nel modo più arbitrario», per dar vita a «uno schema aperto dove trovan posto le cose più disparate, contaminandosi senza problemi di competenze»⁶⁰. «Al fondo di tutto c'è un'idea enciclopedica», riassume Celati; «il tema-pivot di Italo sul libro come enciclopedia [...] è la metafora che lega tutti gli altri discorsi»⁶¹.

Va da sé che il termine «enciclopedia» non rimanda, nelle intenzioni degli autori, al suo significato etimologico: non una conoscenza «circolare» (e quindi compiuta), ma il suo esatto opposto. Ancora Calvino, molti anni dopo, ribadirà che «ogni volta questa pretesa di unificare i saperi plurimi si rivelerà un'illusione», perché la conoscenza, per sua natura plurale e aperta, non ammette totalità, «non si lascia inserire in un disegno circolare quale quello che il nome stesso di enciclopedia suggerisce»⁶².

La volontà di assumere uno «sguardo enciclopedico» è inoltre dettata dalla consapevolezza della reciproca influenza tra testo, contesto e modalità di lettura. Se l'opera e la lettura sono, inevitabilmente, prodotte dal contesto in cui si attuano, la rivista deve tener conto di questa dinamica, organizzandosi in sezioni definite da «capacità d'adattamento [...] in alcun modo saturabili»⁶³. In questo senso, il valore che controbilancia la molteplicità, la sintesi o meglio la «riduzione», non è negativo *in sé*: ad esserlo sono le «semplificazioni di comodo», evitabili appunto attraverso i «modelli incolmabili»⁶⁴.

L'«adattamento» al contesto implica dunque la realizzazione di una pubblicazione metamorfica, un luogo di proliferazione di temi: questa apertura è ben rappresentata, appunto, dal modello

⁵⁹ Lettera di Gianni Celati e Italo Calvino a Guido Neri, 14 agosto 1969, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Ali Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 118.

⁶⁰ Lettera di Gianni Celati a Guido Neri e Italo Calvino, [s.d.], Ivi, p. 109.

⁶¹ Ivi, p. 107.

⁶² Italo Calvino, *Il libro, i libri*, in «Nuovi quaderni italiani», 10, Istituto italiano di cultura, Buenos Aires 1984; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1851.

⁶³ *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Ali Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 61.

⁶⁴ Lettera di Italo Calvino a Gianni Celati, 16 gennaio 1969, Ivi., p. 73.

enciclopedico, tradotto sul piano letterario dall'immagine della biblioteca – altro termine chiave di matrice calviniana, che costituirà, insieme al primo, uno dei nodi imprescindibili della futura poetica del nostro.

Con questo significato “plurale” deve leggersi il significato che Calvino attribuisce al termine «biblioteca», con cui chiude il suo commento all'*Anatomia della critica* di Northrop Frye⁶⁵, la cui parte finale può considerarsi come un antecedente diretto di quelle tematiche che, adeguatamente sviluppate, costituiranno uno dei centri nevralgici del *Viaggiatore*:

La biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri «apocrifi», nel senso etimologico della parola, cioè i libri «nascosti». La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare⁶⁶

Il tema enciclopedico e la nozione di «biblioteca» trovano il loro punto d'incontro nell'idea di una molteplicità per definizione inesauribile: la conoscenza, ogni discorso umano e ancor più il rapporto autore-lettore si nutre di una dialogo che cambia costantemente il valore dei termini in gioco, in una «coimplicazione reciproca», generata dalla tensione tra «un io in sé plurimo e un testo internamente dialogico»⁶⁷.

La «biblioteca» è appunto in questo senso il corrispettivo letterario del modello enciclopedico, ed è secondo questo significato di *pluralità* che confluisce in *Se una notte*, «biblioteca d'apocrifi»⁶⁸ potenzialmente senza fine, proiettati oltre la soglia stessa del testo; insieme di libri connessi tra loro, e con una cornice che «li determina e ne è determinata»⁶⁹; spazi testuali tesi a «rappresentare il piacere della lettura»⁷⁰; ma soprattutto tentativi di «dare evidenza al fatto che ogni libro nasce in presenza d'altri libri, in rapporto e confronto con altri libri»⁷¹.

Nonostante la diversa qualità delle ricerche intraprese dalla rivista col passare del tempo, alcune costanti permangono: tra queste, appunto, la volontà di fondare una «pubblicazione-biblioteca»⁷², e l'idea stessa di biblioteca, postulata da Calvino, non vengono mai meno, se pensiamo che ancora in

⁶⁵ Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.

⁶⁶ Italo Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 251.

⁶⁷ Marco Sironi, *La questione Frye (Calvino, Celati e l'«Anatomia della critica»)*, in Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 101.

⁶⁸ Italo Calvino, *La squadratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, p. 1990.

⁶⁹ Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Ivi, p. 730.

⁷⁰ Italo Calvino, *Il libro, i libri*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1851.

⁷¹ *Ibidem* (corsivi miei).

⁷² Lettera di Gianni Celati a Italo Calvino, 23 febbraio 1972, in Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 157.

una lettera del 1972 l'autore, rispondendo a Celati, afferma: «E giustamente proponi che io riprenda in mano quell'idea sulla biblioteca data l'efficacia genetica che essa ha avuto»⁷³.

Apriamo qui una parentesi per sottolineare come l'attenzione alla pluralità costituisce, in fondo, il punto d'incontro tra questi spunti teorici e le direzioni che orientano successivamente il progetto di rivista. Gli anni 1971-1972 vedono i redattori sempre più attenti ai temi delle «tracce», dello «scarto», dell'«oggetto archeologico»; complici, in questo, le ricerche di Lino Gabellone e in particolare di Carlo Ginzburg, che prende parte all'iniziativa durante gli ultimi due anni. Anche in questo caso si tratta di temi di assoluto interesse per la narrativa calviniana di quegli anni, se pensiamo al peso che discussioni del genere devono avere avuto nella genesi delle *Città invisibili* e di *Palomar* – i cui pezzi giornalistici che comporranno il libro, ricordiamo, saranno editi di lì a poco, a partire dal 1975.

La tematica archeologica contiene anch'essa, in fondo, quella volontà plurale che è, in sé, sguardo enciclopedico: l'archeologia è infatti intesa come alternativa alla *sintesi* storica, come «postulazione di sempre nuove aperture del possibile»⁷⁴, come momento di una storia che si compone, prima di tutto, di una «non numerabile serie di diramazioni»⁷⁵.

Il 1970 è l'anno che segna un primo punto d'arrivo «operativo», grazie a un protocollo stilato da Calvino, che descrive una prima bozza delle singole parti di cui la pubblicazione avrebbe dovuto comporsi⁷⁶.

Due rubriche richiamano immediatamente la nostra attenzione, per l'affinità evidente con le future tematiche del *Viaggiatore*.

La rubrica «Temi» convoglia molti dei nodi teorici fin qui esposti, dividendosi in più voci: la prima, «le grandi funzioni», elenca un certo numero di azioni e impulsi propri dell'essere umano, ipotizzando una loro possibile resa sul piano narrativo («il riso»; «il terrore»; «l'iniziazione»; «l'eros»; ecc.). A seguire, la «strategia narrativa», che vaglia quegli aspetti della narrazione suscettibili di instaurare un rapporto diretto col lettore. Inclusa nella stessa sezione dei «Temi» è anche la rubrica dal titolo, emblematico, «come leggere».

Tra le «strategie narrative» si susseguono «il cominciare», «il finire», la «suspense», «il tempo»: tutte «strategie» che entrano a far parte, a diverso titolo, nella stesura del *Viaggiatore*.

⁷³ Lettera di Italo Calvino a Gianni Celati, 12 marzo 1972, Ivi, p. 166.

⁷⁴ Lettera di Gianni Celati a Italo Calvino, 23 febbraio 1972, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*». Progetto di una rivista 1968-1972, cit., p. 159.

⁷⁵ Ivi, p. 157.

⁷⁶ Italo Calvino, *Protocollo del progetto*, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*». Progetto di una rivista 1968-1972, cit., pp. 125-130; col titolo *Un progetto di rivista* in *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1710-1717.

Come è noto, *Cominciare e finire* doveva essere il titolo di una delle Norton Lectures; la stessa che, per lungo tempo nelle intenzioni di Calvino, avrebbe dovuto aprire il ciclo di lezioni, solo successivamente sostituita da *Leggerezza*.

Il discorso sulle soglie testuali rappresenta il cuore teorico del *Viaggiatore*: la scrittura di Calvino rappresenta e scandaglia questo confine, interrogandosi sulla natura stessa della narrazione, che proprio attraverso la presenza convenzionale di due poli – l’inizio, la fine – può esistere, distinguendosi dal «mondo non scritto». L’arte del racconto non ha altra origine: è il prodotto di una cernita e di una cesura, dell’ «operazione per cui tra i dati innumerevoli che formano il tessuto continuo delle vite umane, se ne sceglie una serie in cui si suppone un senso e un disegno: indizi e tracce appunto di una storia con un principio e una fine [...]»⁷⁷.

L’iper-romanzo sonda proprio questa sottile zona liminare, prendendo apparentemente le parti del «cominciare»; se non altro, in nome di una sua intrinseca apertura a tutti i possibili. Non per niente, si tratta del romanzo degli Incipit; e «Incipit», appunto, doveva essere il suo stesso titolo, nelle prime intenzioni dell’autore.

La voce relativa al «tempo», oltre a rimandare sotterraneamente all’universo della fiaba popolare – «lu cuntun nun metti tempu», recita un celebre proverbio siciliano, citato altrove da Calvino⁷⁸ –, struttura uno degli schemi con cui l’autore tenta di stabilire un ordine interno agli Incipit, suddividendoli in tre serie, declinate appunto sulla base di «una sorta di riflessione narrativa sul tempo»⁷⁹. I micro-romanzi (alla data dello schema, ancora dodici) vi sono definiti secondo le differenti modalità con cui, di volta in volta, il tempo passato, presente o futuro informa la narrazione.

Sempre in rapporto alla futura stesura degli Incipit, si segnala che tra i «Temi» sono elencati anche alcuni «luoghi simbolici»: una particolare attenzione è riservata alla «casa», osservata secondo numerose angolazioni: «casa da fuori», «casa da dentro», «casa familiare», «casa nemica», «casa fam. che diventa nemica». L’attenzione verso questo spazio chiuso, oltre a suggerire degli echi col racconto, pressoché coevo, dell’ *Incendio della casa abominevole*⁸⁰, sembra essere ripresa dalle pagine del VI Incipit, *In una rete di linee che s’allacciano*, la cui ambientazione angosciata si condensa negli intermittenti squilli di telefono provenienti da una casa sconosciuta. Uno dei titoli inizialmente pensati per l’Incipit doveva essere proprio, e forse non a caso, *Una finestra aperta in una casa deserta*.

⁷⁷ Italo Calvino, *L’orecchio, il cacciatore, il pettegolo*, «la Repubblica», 20-21 gennaio 1980; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, p. 2034.

⁷⁸ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 660.

⁷⁹ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1386.

⁸⁰ Italo Calvino, *L’incendio della casa abominevole*, in «Playboy», febbraio-marzo 1973; ora in Id., *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 319-332.

L'ultima voce della sezione, «suspense», è altrettanto ricca di suggestioni: rimanda immediatamente alla tecnica messa in atto nelle pagine del *Viaggiatore*, e coincide con la ricerca di un nuovo rapporto col pubblico, che proprio in questi anni sembra occupare sempre più spazio nelle riflessioni di Calvino; tanto da rimodulare, almeno in parte, il progetto di rivista, e tanto da determinare, forse, le sue stesse sorti.

Le interruzioni narrative previste dalla «suspense» determinano una relazione del tutto peculiare tra autore, lettore e testo: stabiliscono infatti il ritmo della lettura, che smette così di essere di esclusivo dominio del lettore, e si carica di attesa e di desiderio. È ciò che avviene nel *Viaggiatore*, in cui è appunto «l'attesa della lettura che deve dare ritmo al libro»⁸¹, e dove è il desiderio a muovere l'intera «macchina» del romanzo.

La rubrica successiva, «come leggere», comincia a esplicitare l'avvicinamento al romanzo tradizionale, e in particolar modo, come vedremo, alla dimensione del *roman feuilleton*.

Più in generale, convoglia gran parte delle discussioni tra Calvino e Celati, attribuendo al momento della fruizione del testo un'importanza centrale (e ribadendo, già dal titolo, l'esistenza di una pluralità di possibili letture). Come per la sezione precedente, gli argomenti proposti sintetizzano una serie di ragionamenti su cui gli ideatori della rivista dibattevano da anni, ma rappresentano in egual misura un importante punto di intersezione: le stesse voci, infatti, hanno un significato tutt'altro che secondario nella poetica dell'autore, e in alcuni casi sembrano trovare uno sviluppo autonomo nelle pagine del *Viaggiatore*.

La rubrica prevede un campionario di casi: «come leggere», che cosa? Tra gli altri: «un mito primitivo/classico»; «una fiaba»; un «caso clinico»; «un romanzo d'appendice '800».

L'appunto sul «caso clinico» sembra anticipare la vicenda di uno degli Incipit di *Se una notte, Sporgendosi da una costa scoscesa*: protagonista del micro-romanzo è proprio quello che può definirsi un «caso clinico»; della cui vicenda, in un certo senso, si propone una *lettura*.

La voce relativa al «mito primitivo/classico» rappresenta invece la naturale conseguenza delle riflessioni tra Calvino e Celati sul ruolo della letteratura, sulla sua capacità mitopoietica come parte integrante delle sue «grandi funzioni»; in senso lato, sul significato della narrativa stessa, considerata al pari di un inesauribile bacino di miti. Il punto suggerisce delle risonanze con una delle figure intermittenti, solo nominate, del *Viaggiatore*: il «Padre dei Racconti», descritto nel testo come «fonte universale della materia narrativa [...] magma primordiale»⁸², che altro non sembra

⁸¹ Id., *Se una notte d'estate un narratore*, intervista video del 1979, Teche Rai.

⁸² Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 117.

essere che l'incarnazione del mito, del mistero della fabulazione, delle potenzialità «regressive» e «proiettive» dell'archetipo⁸³.

Il discorso sul mito e sulla narrativa orale si incontra con la questione della «fiaba», al centro degli interessi dello Strutturalismo francese di questi anni, ma già da molto tempo determinante nella poetica di Calvino. Proprio nello stesso periodo l'autore, parlando delle narrazioni primitive, afferma di considerarle come «strutture minime [...] in grado di spiegare quel tanto di mitico, di favola che c'è in qualsiasi narrazione, *anche nelle narrazioni letterarie*»⁸⁴.

L'appunto sul «romanzo d'appendice '800», infine, apre alla dimensione dei grandi romanzieri del XIX secolo, e approfondisce l'interesse – principalmente calviniano – per la figura di Charles Dickens. Gli espedienti romanzeschi che lo interessano sono quelli utilizzati, si è detto, dalla letteratura seriale del *roman feuilleton*, in grado di provocare un immediato coinvolgimento nel lettore.

L'attenzione per la letteratura «a puntate» torna in primo piano all'interno di molte delle sezioni in cui si articola il protocollo, e viene associata a testi diversi: si vuole, infatti, presentare i «vari temi» attraverso esempi narrativi, per riscoprire attraverso la rivista il piacere della fabulazione, senza ricadute in speculazioni teoriche.

Tra le proposte, il «romanzo nuovo italiano (a puntate?)», il «romanzo recente straniero (a puntate?)», il «classico poco noto o vecchio romanzo popolare ecc.», il «classico riraccontato da scrittore contempor. (commissionato)». Dunque, la «letteratura popolare», i rifacimenti letterari (commissionati), i romanzi a dispense (italiani ed esteri), combinati in ogni fascicolo, e concertati di volta in volta con un tema del tutto discordante, in grado di «aprire un orizzonte di lettura tutto diverso»⁸⁵.

La ricerca della «suspense», concretizzata nell'ipotesi di romanzi e racconti *a puntate*, sembra mutuata, dunque, da Dickens.

Proprio nel 1970, Calvino assiste alla mostra per il centenario dell'autore, organizzata dal Victoria and Albert Museum di Londra. La relativa riscoperta dickensiana, evidentemente, costituisce materia di grande nutrimento per molti dei ragionamenti di quel periodo: Calvino riprende lo studio del romanziere inglese, e una serie di suggestioni, di domande e di ricerche relative alla propria stessa scrittura sembrano, se non avviarsi, trovare uno sviluppo e uno spazio maggiori.

⁸³ Sulla questione dell'archetipo «fondamentalmente regressivo» e «proiettivo» cfr. Gianni Celati, *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, in Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., pp. 57-71.

⁸⁴ Italo Calvino, *Gli scrittori raccontano...* [Calvino e le narrazioni primitive], intervista video rilasciata in occasione di un Simposio tenuto a Palermo, 1970. Ringrazio Giulio Ciancamerla per la segnalazione e la generosa condivisione di questo materiale.

⁸⁵ Id., *Un progetto di rivista*, in *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1717.

La rilettura dei testi dickensiani avviene non solo a seguito della mostra, ma anche grazie ai gusti letterati di Chichita, come dimostra una lettera dell'estate del 1970, indirizzata a Pietro Citati. Oltre a informare l'amico dell'inizio di un nuovo libro, le *Città invisibili*, la cui stesura è avviata durante quella stessa estate, Calvino allude alle letture di quel periodo. Vale la pena riportare la lettera almeno in parte:

[...] Ho letto anche lo scritto sul romanzo inglese, molto esatto, e la polemica cassoliana, che *entrambi rientrano nelle riflessioni che vado facendo negli ultimi tempi sul «romanzesco»* forse per un desiderio (per ora vago) di tornare ad affermare la *necessità* del «romanzesco» (*Chichita durante l'estate non faceva che leggere il suo favorito Dickens, e anch'io sia pur a strappi e domandandomi se perdeva tempo, ma anche comprendendo di più il modo della costruzione dickensiana, dopo che alla mostra che c'è a Londra ho visto i giornalini che lui per tutta la sua vita pubblicava con le dispense dei suoi romanzi e le illustrazioni di cui curava la «regia»*). Forse in questo c'è una mia reazione e insoddisfazione per quel che mi sono messo a scrivere quest'estate, spingendomi come non mai verso il preziosismo l'alessandrinismo il poemetto in prosa: un rifacimento del *Milione* di Marco Polo tutto di brevi descrizioni di città immaginarie. Finora non so se mi riesce [...] ⁸⁶

La tecnica dickensiana colpisce Calvino, che comincia a tenerne sempre più conto, secondando due diverse esigenze: approfondire, coerentemente con le ricerche della rivista, lo studio dell'*effetto* provocato dalla lettura, per misurare quanto le potenzialità insite nel linguaggio letterario siano effettivamente "operate" («ci è rimasta la convinzione che i linguaggi letterari valgano soprattutto per il loro effetto, per le risposte che provocano», dirà Celati⁸⁷); ma anche soddisfare una necessità più attinente alla propria ricerca poetica.

Con le *Città invisibili* l'autore si sta cimentando in una scrittura colta, rarefatta, raffinatissima: specularmente, però, sembra avvertire la spinta verso una letteratura divergente, che recuperi una comunicazione più diretta col pubblico dei lettori, e che secondi il gusto della pura *affabulazione*, garanzia di immediato coinvolgimento.

All'esposizione londinese, e quindi alla figura dickensiana, Calvino dedica un articolo apparso sul «Giorno» in quello stesso anno: *Il romanzo come spettacolo*⁸⁸. Il paragone proposto dal titolo condensa il senso che l'autore attribuisce all'arte di Dickens, capace di catalizzare immediatamente

⁸⁶ Lettera a Pietro Citati, 12 settembre 1970, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1089.

⁸⁷ Lettera di Gianni Celati a Oreste Del Buono, 2 ottobre 1970, in Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), «*Ali Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 131.

⁸⁸ Italo Calvino, *Il romanzo come spettacolo*, in «Il Giorno», 14 ottobre 1970; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 269-273.

l'attenzione dei lettori, di giostrarne e orientarne le emozioni più profonde – «paura, pianto, riso», recita l'articolo, in una singolare eco con le parole che nel protocollo descrivono le «grandi funzioni».

Il carattere “spettacolare” delle letture recitate di Dickens non perdeva incidenza all'interno dei suoi testi, nella lettura solitaria: il lettore rimaneva comunque implicato nel meccanismo fabulatorio, ansioso di ascoltare il seguito delle storie a puntate. Anche lontano dai palchi teatrali, dunque, il racconto continuava a possedere lo stesso fascino magnetico della narrazione orale, dando vita a un legame tra scrittore e pubblico che manteneva la sua forza nonostante la distanza.

Il finale dell'articolo è particolarmente suggestivo: Calvino vi immagina un possibile romanzo messo a nudo nei suoi meccanismi, ma allo stesso tempo attento all'aspetto *ludico* della narrazione: un romanzo giocato «come si gioca a scacchi», in cui il lettore, informato delle mosse dell'avversario-autore, resta alle prese con un testo che non perde la sua qualità di *gioco*. Un gioco solo in apparenza manovrato e controllato dallo scrittore; perché, come vuole la natura della narrazione, ogni opera attraversata svela aspetti ignoti al lettore *e* al suo autore, comporta una reciproca compromissione, cui nessuna delle parti esce immune.

Le ultime righe dell'articolo, è evidente, suggeriscono in modo pressoché diretto la futura struttura, essenzialmente binaria, del *Viaggiatore*; e alcuni suoi nodi, condensati in termini quali, appunto, “spettacolo”, tornano a riproporsi identici in una lettera dello stesso anno, tesa a investigare le possibilità del connubio tra narrazione, serialità, disegno.

Il 2 ottobre Celati scrive a Oreste Del Buono, allora direttore della rivista «Linus», descrivendo le finalità del progetto di rivista, e chiedendo alcuni consigli su una loro possibile applicazione: «l'unica certezza» – spiega Celati presentando la pubblicazione – è che «questa debba equivalere in tutto a uno *spettacolo*»⁸⁹.

La rivista vuole rivolgersi a dei lettori-spettatori, realizzare su carta il principio di una comunicazione immediata: come sarebbe, appunto, una messa in scena teatrale, ma anche qualsiasi narrazione orale, di ogni epoca (il pezzo calviniano su Dickens ricorda i «favoleggiatori e i cantastorie», il «carattere di spettacolo collettivo» della loro arte, poi a lungo fatto proprio dalla letteratura scritta).

La lettera di Celati presenta con particolare urgenza il desiderio di realizzare una pubblicazione *coinvolgente*, alla portata di un pubblico relativamente vasto, e quindi necessariamente definita da una «leggibilità media».

⁸⁹ Lettera di Gianni Celati a Oreste Del Buono, 2 ottobre 1970, in Mario Barengi e Marco Belpoliti (a cura di), «*Ali Babà*». Progetto di una rivista 1968-1972, cit., p. 131.

Anche questa lettera, come già parte del protocollo calviniano, potrebbe essere letta come sintesi *ante litteram* di tanti degli aspetti del futuro libro: dalla «vena recitativa» alla ricerca di materiale narrativo avventuroso (e quindi, ancora, coinvolgente), all'interesse per il rifacimento di pezzi letterari («questo dell'imitazione o trascrizione [...] rimane una nostra idea fissa»).

Basti leggere una delle frasi di chiusura della lettera, particolarmente emblematica in questo senso: «narrativa pubblicata a puntate, che trasformi la discontinuità dei diversi numeri in continuo coinvolgimento».

Alla fine del 1970, Celati e Calvino stanno davvero immaginando un «Linus dei racconti»: la ricerca tende risolutamente verso la pura fabulazione, e verso una letteratura di stampo popolare – non per niente, i due cercano il sostegno di Del Buono, guardando al fumetto come a una forma di letteratura ad ampia diffusione.

Questi determinati aspetti della ricerca, in realtà, sembrano interessare soprattutto Calvino, che inizia a vagliare un nuovo tipo di letteratura (in qualche modo contrapposta, si è detto, alla tipologia delle *Città invisibili*), esplorandone sempre di più limiti e confini. Ricordando l'ultima fase dei lavori, poco prima del definitivo abbandono del progetto, Celati dirà infatti: «Adesso l'idea di Calvino era di tornare in pieno alla narrativa, cioè di non fare più una rivista culturale ma *qualcosa in cui c'entrassero anche i fumetti* [...] la caverna dei tesori dell'intellettualismo era diventata una caverna favolistica»⁹⁰.

1.1.2 Il teatro dello sguardo: dal *Motel* alla *Squadratura* (1973-1975)

In un'intervista del 1973 Calvino torna a parlare del progetto di «Alì Babà», tramontato da pochi mesi. In un (fittizio) confronto con Camon, oltre a tracciare una sintesi del suo modo di intendere un'ipotetica rivista – o meglio, dei desideri che lo spingono verso un certo tipo di pubblicazione, piuttosto che un altro – l'autore allude, sia pur sotterraneamente, al divario di fondo tra le sue ricerche e quelle di Celati:

Gianni Celati, soprattutto [...] è una specie di vulcano di idee, l'amico con cui ho lo scambio d'idee più nutrito. *Però si finisce sempre per tendere a una rivista di studi, di teorica*, siamo in un'epoca più speculativa che creativa [...] Si finirebbe sempre per fare una cosa che la leggono quattro gatti [...] lo però sogno anche una rivista tutta

⁹⁰ Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo. Lettera di Gianni Celati, novembre 1997, in Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), «Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972, cit., p. 320 (corsivi miei).

diversa, diversa come pubblico innanzitutto: una rivista di romanzi a puntate come quelle che facevano Dickens, Balzac [...] e attraverso questa rivista ritrovare le funzioni vere d'un rapporto col pubblico: il piangere, il ridere, la paura, l'avventura, l'enigma ... Perché dovrebbe essere una rivista a larga tiratura [...] una specie di «Linus» ma non a fumetti, romanzi a puntate con molte illustrazioni [...] E molte rubriche che esemplificano strategie narrative, tipi di personaggi, modi di lettura, istituzioni stilistiche, funzioni poetico-antropologiche, ma tutto attraverso cose divertenti da leggere. Insomma un tipo di ricerca fatto con gli strumenti della divulgazione [...] a me piacerebbe un rapporto così con un pubblico nuovo che non ha ancora pensato al posto che può avere la letteratura nei bisogni quotidiani»⁹¹

Le parole di Calvino compendiano il senso assunto, per lui, dai lavori sulla rivista, ma possono riferirsi in egual misura alla direzione che, evidentemente, orienta la sua poetica in quel torno di anni; e ancora più che nei casi già descritti, colpisce la pertinenza dei temi trattati con i motivi del futuro iper-romanzo.

Dal desiderio di sperimentare la formula del racconto «a puntate», all'attenzione verso i «modi di lettura», molte delle idee che presiedono al testo sono infatti già contenute, *in nuce*, in queste poche righe. In particolare, emerge l'urgenza di stabilire un nuovo rapporto col pubblico, risultato diretto di uno degli obiettivi che, fin dagli albori, aveva informato il progetto di «Alì Babà»: quello di restituire alla letteratura il suo valore antropologico, e con esso il suo non essere prescindibile dall'orizzonte esistenziale collettivo.

Al di là del mancato esito della rivista, le discussioni attorno alla sua realizzazione rimangono, si è detto, una vera e propria miniera per la poetica calviniana, arricchita soprattutto dal confronto con Celati. Quest'ultimo, evidentemente, vagheggiava una pubblicazione più improntata alla speculazione teorica; ritenendo anche che la via che Calvino aveva intenzione di portare avanti – tesa alla realizzazione di una rivista in massima parte divulgativa – avesse una sotterranea vocazione pedagogica che non divideva.

Non è da escludere che Celati avesse, in parte, ragione: se spesso Calvino nega di voler «fare la lezione» a qualcuno⁹², è vero che un certo intento pedagogico sembra talvolta serpeggiare nei suoi progetti, e in alcune occasioni questa “vocazione” emerge in maniera tale da lasciare poco spazio alle congetture: «il faut former le lecteur» si legge per esempio in un verbale dell'OuLiPo del 1978, «il faut encourager une certaine type de lecture».

⁹¹ *Italo Calvino*, in Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, pp. 2785-6; e in *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 192.

⁹² È quanto afferma l'autore nel corso della stessa intervista, facendo riferimento al rimprovero di Celati.

Sia nell'intervista a Camon che nella lettera a Del Buono un ruolo prioritario è assegnato alle immagini. Non stupisce che una rivista a larga tiratura, in cerca di un dialogo con un pubblico ampio, volesse accordare uno spazio di rilievo all'illustrazione, che Calvino in particolare avrebbe voluto reintrodurre a fianco della scrittura – secondo un modulo di impianto fumettistico, e grazie alla suggestione esercitata dal metodo dickensiano.

Nella lettera a Del Buono, Celati aveva fatto derivare l'attenzione per le immagini direttamente da Dickens: «Calvino era reduce dalla mostra londinese dedicata a Dickens e ci ha emozionato l'idea che il detto Dickens lavorasse in stretta collaborazione con gli illustratori»⁹³.

Nell'immaginario degli autori le illustrazioni partecipano dunque al carattere *spettacolare* della rivista, e attuano un'interazione tra diverse operazioni stilistiche: «lo spazio dell'illustrazione» diventa «decisivo» anche perché realizza questa convergenza, il cui fine è appunto «l'idea di uno spettacolo completo»⁹⁴.

Alcune importanti riflessioni interne alla genesi del *Viaggiatore* orbitano proprio attorno al mondo delle immagini: è un interesse declinato, nel corso degli anni, dalla dimensione fumettistica a quella dell'arte pittorica, che approda con *La squadratura* alla definizione del primo progetto dell'opera.

Sull'importanza dell'immagine e della visualità in Calvino si è scritto molto: si tratta di uno degli aspetti fondanti della sua poetica, alla base del processo generativo di molte delle sue opere. L'uso e la manipolazione di una serie di immagini come *input* al processo fabulatorio è particolarmente evidente proprio nei testi di questi anni: il *Castello*, del 1969, seguito dalla *Taverna* nel 1973.

Sappiamo da Calvino che ai due volumi avrebbe dovuto seguirne un terzo, a formare un trittico che ben si addice alla “logica ternaria” secondo cui l'autore dispone le sue opere o immagina il loro *farsi*, fin quasi dagli esordi della sua carriera: si pensi alla *Trilogia*, o all'altro mancato trittico, *Cronache degli anni Cinquanta*⁹⁵.

Voglio ancora informare che per un certo tempo nelle mie intenzioni questo volume avrebbe dovuto contenere non due ma tre testi [...] Sentii il bisogno di creare un brusco contrasto ripetendo un'operazione analoga con materiale visuale moderno. Ma qual è l'equivalente contemporaneo dei tarocchi come rappresentazione dell'inconscio

⁹³ Lettera di Gianni Celati a Oreste Del Buono, 2 ottobre 1970, in Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), «*Ali Babà*». Progetto di una rivista 1968-1972, cit., p. 131.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ In un'intervista a Maria Corti Calvino infatti racconta: «*La speculazione edilizia*, *La giornata d'uno scrutatore*, e un terzo racconto di cui ho scritto solo poche pagine, *Che spavento l'estate*, sono stati concepiti insieme verso il 1955 come un trittico, *Cronache degli anni Cinquanta*, basato sulla reazione dell'intellettuale alla negatività della realtà. Ma quando sono riuscito a portare a termine *La giornata d'uno scrutatore* era passato troppo tempo, eravamo entrati negli anni Sessanta, sentivo il bisogno di cercare delle forme nuove, e così quella serie restò incompiuta»; in «Autografo», II, 6, ottobre 1985, p. 49; anche nelle *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1339.

collettivo? Pensai ai fumetti [...] Pensai di affiancare alla *Taverna* e al *Castello*, entro una cornice analoga, *Il motel dei destini incrociati*⁹⁶

Il motel dei destini incrociati doveva dunque costruire i suoi racconti attingendo a un repertorio di immagini *contemporanee*: una serie di *strips* tratte direttamente dal mondo dei fumetti.

La dimensione delle illustrazioni su rivista, e del mondo fumettistico evocato da «Linus», viene così ripresa nell'ideazione di un testo: secondo lo stesso schema che presiedeva ai due volumi precedenti, una serie di personaggi «scampati a una catastrofe misteriosa» sarebbero approdati in un motel, appunto, e a causa della perdita della parola (secondo la già stabilita *contrainte* della «lipofonia»⁹⁷) avrebbero raccontato le loro storie attraverso la combinazione di una serie di vignette. Anche in questo caso, alcuni aspetti alla base del progetto sembrano tornare nella pagine del *Viaggiatore*, in una dinamica che conferma l'estrema «mobilità delle idee di racconto da un progetto narrativo a un altro»⁹⁸.

Un abbozzo di trama è presentato ad Antonio Faeti, cui Calvino aveva chiesto delle *strips* adatte alla realizzazione del volume, e che precedentemente si era ipotizzato di coinvolgere nel progetto di «Ali Babà», proprio in qualità di esperto di illustrazione e libri illustrati⁹⁹.

Nella lettera, datata agosto 1973, Calvino descrive in questo modo la tipologia di vignette di cui era in cerca per le storie del *Motel*:

[...] devono essere disegni molto suggestivi, anonimi e nello stesso tempo con quel tanto di misterioso e polisemico che hanno i tarocchi, ma non tipo super-eroi o fanta-mostri tipo Marvel Comics, perché allora si perde la «verosimiglianza» contemporanea, però sì *fantascienza tecnologica astronauti*, che potrebbe essere una delle storie; un'altra potrebbe essere *gangster rivoltelle automobili*, un'altra ancora *guerra mitragliamenti bombardieri*, una sentimentale tipo Tiffany Jones o tipo pubblicità di dentifricio, una di *erotismo donne nude magari sadismo*, forse anche una con una *casa dall'aspetto sinistro* tipo «Zio Tibia»¹⁰⁰

⁹⁶ Italo Calvino, *Nota*, in Id., *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973; ora in *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1281. A questa edizione si farà riferimento da qui in poi.

⁹⁷ Marcel Bénabou spiega questa *contrainte* definendola come «la soppressione pura e semplice della voce umana e di tutto ciò di cui essa è abitualmente veicolo: parola, linguaggio articolato»; Id., *L'Oulipo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino*, in Italo Calvino, *Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 28.

⁹⁸ *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1387.

⁹⁹ Cfr. Lettera di Gianni Celati a Italo Calvino, 25 dicembre 1971, in Mario Barenghi e Marco Belpoliti (a cura di), «Ali Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 141.

¹⁰⁰ Lettera ad Antonio Faeti, 20 agosto 1973, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1212 (corsivi miei).

La tipologia delle *strips* corrisponde alla sommaria descrizione data da Calvino pochi mesi più tardi, quando, tornando a parlare del progetto (ormai abbandonato), l'autore conferma che le sue preferenze si erano concentrate su fumetti «drammatici, avventurosi, paurosi: gangsters, donne terrorizzate, astronavi, vamps, *guerra aerea*, scienziati pazzi»¹⁰¹. In entrambe le occasioni emerge un «interesse verso «generi» narrativi popolari», che «prefigura la ben più complessa e impegnativa impresa di *Se una notte d'inverno*»¹⁰².

In effetti, è facile rilevare le numerose analogie tra il carattere delle *strips* richieste dall'autore, le storie – solo evocate – del *Motel*, e i racconti che confluiranno pochi anni più tardi in *Se una notte*. La stessa materia narrativa sembra essere infatti recuperata e sviluppata negli Incipit, disseminandosi in modo più discontinuo all'interno della cornice¹⁰³.

Più precisamente, la «fantascienza tecnologica» e gli «astronauti» possono far pensare ai marchingegni pieni di fili che costringono una delle tante “Ludmille”, e al gruppo di ragazzi che aspetta una rivelazione extraterrestre nei dintorni della vallata dove si trova Silas Flannery; in maniera ancora più esplicita, la storia di «gangster rivoltelle automobili» rimanda al quarto Incipit, il *noir* *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*. Il racconto di «guerre mitraglianti e bombardieri» richiama al clima bellico che fa da sfondo all'Incipit «russo-rivoluzionario», *Senza temere il vento e la vertigine*; in questo senso, tra l'altro, significative sono le specifiche riguardo i «bombardieri» e la «guerra aerea», se consideriamo che l'incontro tra i protagonisti del micro-romanzo avviene all'insegna di un dialogo sull' «interde[rsene] di guardare il cielo» e le «giornate sotto i bombardamenti»¹⁰⁴.

A seguire, la formula «erotismo donne nude magari sadismo» può riferirsi all'Incipit giapponese, tanto più considerando i suoi retroscena torbidi; e la «casa dall'aspetto sinistro», ancora una volta, sembra preludere all'immagine delle villette a schiera da cui proviene il suono del telefono che ossessiona il protagonista di *In una rete di linee che s'allacciano*, accordandosi, anche in questo caso, con uno dei titoli precedenti dell'Incipit (*Una finestra aperta in una casa deserta*). Si è visto che lo studio dello spazio collegato alla «casa», familiare ma soprattutto nemica, era già stato proposto da Calvino all'interno del protocollo del 1970: si tratta, evidentemente, di un luogo attorno cui il suo immaginario continua a orbitare.

¹⁰¹ Italo Calvino, *Nota*, in *Note e notizie sui testi*, Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1281.

¹⁰² *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1379.

¹⁰³ Cfr., a questo proposito, Rossana Avanzi, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 17-18.

¹⁰⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 83.

La storia «sentimentale tipo Tiffany Jones», infine, può collegarsi all'impianto stesso della cornice, appositamente costruita per concludersi col «lieto fine più tradizionale – le nozze dell'eroe e dell'eroina»¹⁰⁵, nient'altro che un moderno “e vissero per sempre felici e contenti”.

Più in generale, un tratto marcatamente fumettistico, inverosimile, quasi caricaturale, definisce il procedere complessivo degli avvenimenti della cornice, organizzata dall'autore in modo tale da «diventare piatta, buttata giù, «quasi» *fumettistica*, accentuando il contrasto con la materia molto «densa» e dettagliata dei romanzi [...]»¹⁰⁶.

Ancora dal mondo dei fumetti proviene il poster di Snoopy che, dalle pareti dello studio parigino di Calvino, si affaccia nelle pagine del capitolo VIII, dando inizio alla riflessione di Silas Flannery sul tema dell'incipit. La traslazione è evidente, e stabilisce una perfetta coincidenza tra la persona dell'autore e quella di Flannery, determinando una prima e già potenzialmente vertiginosa *mise en abyme*. Il poster di Snoopy non solo riafferma il nesso con la dimensione fumettistica, ma richiama apertamente la rivista «Linus»: «tenevo appeso accanto alla mia scrivania un poster di quelli di «Linus» col cane Snoopy che scrive a macchina e la frase: *Era una notte buia e tempestosa ...*»¹⁰⁷ scrive Calvino a Daniele Ponchioli nel 1978. Nel capitolo VIII, il monologo di Flannery ricalca quasi fedelmente queste parole: «Sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster [...] C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: “Era una notte buia e tempestosa ...”»¹⁰⁸.

L'incipit acquista per Flannery, *alias* Italo Calvino, il valore di *soglia*: le prime righe di un romanzo sono già *altro* rispetto al «mondo non scritto», ma non ancora del tutto interne alla finzione. Il loro fascino e la loro irripetibilità risiedono proprio in questa natura *liminare*, garanzia di apertura a tutti i narrabili, luogo di un' «attesa ancora senza oggetto»¹⁰⁹.

Le riflessioni sull'incipit, così come appaiono nel capitolo VIII, sono parzialmente rielaborate a partire da uno scritto precedente, *La squadratura*. Si è visto che di questo testo esistono due versioni: una edita – che introduce il volume *Idem* di Giulio Paolini, pubblicato nel 1975 da Einaudi¹¹⁰ – ; l'altra inedita, conservata nell'archivio Calvino (in tutto, 14 fogli dattiloscritti).

Il testo edito presenta una serie di riflessioni che vertono sulla ricerca di un'impersonalità («Annullare l'io individuale per identificarsi con [...] la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore»)¹¹¹, sull'identificazione dell'arte con i suoi stessi mezzi («In un'epoca in cui l'arte è continuamente tentata d'implicare qualcos'altro oppure il tutto, a

¹⁰⁵ *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1390.

¹⁰⁶ Lettera a Cesare Segre, 6 novembre 1980, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1440.

¹⁰⁷ Lettera a Daniele Ponchioli, 3 luglio 1978, Ivi, pp. 1374-5.

¹⁰⁸ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 176.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Italo Calvino, *La squadratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, pp. 1981-1990.

¹¹¹ Ivi, p. 1985.

lui un quadro fa venire in mente solo la tela, il telaio, il cavalletto, eccetera...»)¹¹², sull'idea potenziale dell'autore dell'opera (artistica, letteraria) come personaggio interno all'opera stessa («L'autore non come soggetto – attenzione! – ma come elemento dell'opera»)¹¹³: tutti temi che preludono alle riflessioni ampiamente sviluppate nell'iper-romanzo.

La versione edita ripercorre dunque alcune tappe essenziali delle riflessioni di Calvino; *La squadratura* scartata, tuttavia, assume rispetto a quest'ultima maggior rilievo, perché si identifica – come indicato dall'autore stesso – col vero e proprio progetto preliminare dell'iper-romanzo¹¹⁴.

Si tratta infatti di «pagine in cui si riconosce senza fatica la cellula germinale del diario di Silas Flannery, ottavo capitolo della cornice di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e in certa misura centro strutturale del libro»¹¹⁵. Inoltre, sappiamo da Calvino che proprio il capitolo VIII era destinato, inizialmente, a «far parte dello scritto *La squadratura* [...] seguito da abbozzi di romanzo che sarebbero stati appunto abbozzi di *Se una notte ...*»¹¹⁶.

Le cartelle dattiloscritte formulano un primo disegno piuttosto articolato di quello che sarà l'effettivo intreccio del libro: a ben vedere, l'unica differenza sostanziale riguarda il ruolo del personaggio femminile, presente fin dall'inizio nelle pagine del *Viaggiatore* (dove diviene il motore della narrazione), qui destinato a entrare in scena molto più tardi. Nella *Squadratura* scartata, infatti, il personaggio appare solo dopo il viaggio aereo del Lettore e i primi sette Incipit (otto, nella versione definitiva), ed è più esplicitamente collegato con le figure di donna che si susseguono nei vari micro-romanzi, in un processo che sottolinea ed esalta l'espedito della *mise en abyme*: «la giovane donna assomiglia a un personaggio femminile che faceva la sua apparizione in B, C, D, E, F, e i cui lineamenti figurano sulla copertina di A: una riproduzione della Flora di Poussin ripetuta in modo che sembri porgere essa stessa la propria immagine...»¹¹⁷.

Il passaggio stabilisce una perfetta equivalenza tra la *mise en abyme* testuale e quella figurativa: il gioco di specchi tra la donna e i micro-romanzi coinvolge anche le loro copertine, che aprono alla dimensione dell'immagine riproducendo, appunto, la Flora di Poussin nell'atto di «porgere l'immagine di se stessa» innumerevoli volte...

Si è detto che il testo della *Squadratura* – di entrambe le “Squadrature” – è interamente costruito a partire dal confronto tra arte e scrittura, e implica una serie di corrispondenze tra il linguaggio

¹¹² Italo Calvino, *La squadratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, p. 1988.

¹¹³ Ivi, p. 1984.

¹¹⁴ Parte del testo dattiloscritto della *Squadratura* scartata, conservato nell'archivio Calvino, si può leggere nelle *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1382-1385.

¹¹⁵ Ivi, p. 1382.

¹¹⁶ Così riferisce Cesare Segre, in *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 169.

¹¹⁷ *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1385.

dell'una e dell'altra. L'allusione alla Flora di Poussin rappresenta, in particolare, un tramite diretto con i quadri di Giulio Paolini, l'autore attorno cui si muove il raffronto messo in atto da Calvino. L'autore stesso, nella *Squadratura* edita, descrive l'opera paoliniana *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, del 1968: «Ecco che il pittore, un anno dopo, prende un altro quadro tra i suoi prediletti e ne riproduce un particolare raddoppiato, di modo che una Flora danzante (di Poussin) porga il quadro di se stessa». Le analogie tra le ricerche di Paolini e la poetica calviniana sono molteplici, e forse non è un caso che, proprio osservando i quadri dell'amico pittore, Calvino articoli un primo, ampio ragionamento sul tema dell'incipit.

Occorre tuttavia precisare che l'idea di operare un confronto tra le figure dell'artista e dello scrittore non sembra essere del tutto inedita: già il protocollo del 1970 prospettava, tra le possibili rubriche di «Ali Babà», una sezione intitolata «Illustrazione», che avrebbe dovuto presentare i «grandi illustratori (dall'Ottocento) stranieri e italiani», e soprattutto esplorare il rapporto tra arte e scrittura. Tra le voci comprese nella rubrica, una recita, appunto: «i pittori contemporanei e il racconto: intervista con un pittore o scultore [...] per *vedere il rapporto del mondo figurativo con la scrittura, la narrazione, ecc*»¹¹⁸: sono motivi che preannunciano l'analisi dei rapporti tra illustrazione e scrittura affrontata nella *Squadratura*. Per inciso, la rubrica presentata nel protocollo sembra essere l'ennesima sezione ispirata dalle riflessioni su Dickens, e sulla parte assegnata all'universo figurativo all'interno delle sue opere.

Il titolo *La squadratura* fa riferimento a *Disegno geometrico*, quadro di Paolini del 1960 che riproduce appunto una semplice squadratura. L'artista attribuisce a quest'opera un «valore fondativo»¹¹⁹, considerandola, al tempo stesso, principio e fine della sua ricerca: la squadratura della tela è infatti, in sé, «preliminare a qualsiasi disegno»¹²⁰; «nel bianco – somma di tutti i colori [...] si concentra la molteplicità dei possibili»¹²¹.

Nella parabola artistica di Paolini, *Disegno geometrico* rappresenta effettivamente l'elemento cardine di una costellazione di rimandi “intertestuali” che intessono l'intera opera. Le analogie con Calvino, e in particolare con il procedimento messo in atto in *Se una notte*, emergono in tutta la loro evidenza se consideriamo l'opera paoliniana *Un quadro* (1970): quattordici tele identiche propongono, fotografata, la squadratura di *Disegno geometrico*, presentata ogni volta con un titolo

¹¹⁸ Italo Calvino, *Un progetto di rivista*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1717.

¹¹⁹ Maria Francesca Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, in «Italianistica», XXXVIII (2009), 3, p. 146.

¹²⁰ Germano Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, Fondazione Prada, 29 ottobre-18 dicembre 2003, Milano, Progetto Prada Arte, p. 74.

¹²¹ Maria Francesca Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, cit., p. 146.

diverso e il nome d'un autore immaginario; come «immaginario», potenziale e sempre diverso è anche «il nostro rapporto con la tela splendidamente vuota»¹²².

La stessa opera, dunque, proposta col nome di un autore immaginario, presentata da titoli diversi, nell'atto di sottintendere una diversa modalità di *sguardo* nell'istante esatto in cui incontra l'occhio del pubblico: una somma di operazioni concettuali e stilistiche che, traslate sul piano letterario, informano il *Viaggiatore*. Lo stesso impianto modulare definisce la struttura dell'iper-romanzo¹²³, i cui Incipit – oltre a presentare titoli sempre diversi, e nomi d'autori immaginari – propongono, di fatto, la medesima storia: il nucleo di fondo è uno, raccontato – ma anche osservato: e cioè, *letto* – secondo una pluralità di modi differenti.

La squadratura edita termina con queste parole:

Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere. Lo scrittore *guardandole* già riesce a *leggere* gli incipit d'innunerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere¹²⁴

In queste righe Calvino non si limita a esporre il progetto del futuro romanzo, ma attua nello spazio di una frase una perfetta corrispondenza tra il guardare e il leggere¹²⁵; ribadita, peraltro, nella versione inedita: «Il pittore ha scelto come suo vero tema l'atto del vedere: vedere i quadri. Così lo scrittore potrebbe prendere l'atto del leggere – leggere i libri – come materia fondamentale dello scrivere»¹²⁶.

L'osservazione e la lettura si equivalgono: in questo senso, lo *sguardo* cui allude Calvino è davvero «uno sguardo [...] mentale: questo è per lui *vedere*»¹²⁷.

¹²² Tommaso Trini, *Giulio Paolini, un decennio*, in «Data», Milano, autunno 1973, 9, pp. 38-41.

¹²³ Vedi anche Ilaria Splendorini, *Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. Se una notte d'inverno un viaggiatore et l'œuvre de Giulio Paolini*, in «Italies», 2012, 16, pp. 325-347.

¹²⁴ Italo Calvino, *La squadratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, p. 1990.

¹²⁵ Cfr. Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 161: «Prima che interpretazione, quella che Calvino compie è dunque una *traduzione*, un trasferimento da comunicazione a comunicazione».

¹²⁶ *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1383.

¹²⁷ Ivi, p. 163.

Il discorso apre a uno dei centri focali che l'arte di Paolini e la poetica calviniana condividono (e cela, tra le righe, anche il punto di maggiore divergenza delle loro ricerche): la rappresentazione scorporata e assoluta di un linguaggio che si auto-osserva, presentando se stesso.

In entrambi i casi, il fine dell'operazione è il dar vita a un processo demistificatorio. Venuta meno la prospettiva di una «letteratura storicista» che «mistifica tanto la letteratura quanto la storia» – afferma Calvino, già nel 1969 – diventa necessario «cercare modi di leggere la letteratura *più interni al loro oggetto*, e [...] perciò [...] *non-mistificatori*»¹²⁸.

Ugualmente, in Paolini, la duplicazione – il riutilizzo – di un'arte destinata a un'eterna ripetizione di se stessa, trova il suo punto di scarto (o meglio, di forza) nella manipolazione consapevole dei suoi stessi mezzi, in un processo di “autodenuncia” che risponde, in parte, ad una volontà demistificatrice:

ogni quadro è in realtà reduplicazione del quadro come tale, della storia della pittura come *mimesis*. La differenza consiste nel reduplicare la *mimesis* come *mimesis* [...] attraverso un processo ascetico di demistificazione dell'apparenza a favore del reale¹²⁹

«Con *Un quadro*», spiega Paolini, «ho voluto attribuire alla mia prima opera una certa universalità, fare affluire cioè a quel momento non solo tutto il mio lavoro successivo, ma anche una sorta di valore inconfutabile della stessa immagine»¹³⁰.

Forse, è proprio quell'aggettivo («inconfutabile») che segna il punto di distanza col pensiero di Calvino. Paolini dà forma ad un'arte che, nella sua astrazione adamantina, è perentoriamente *materica*: come avverte lo stesso Calvino, «la «metafisica» del pittore e il suo «cosismo» coincidono: gli oggetti, gli strumenti del mestiere, gli atti del dipingere (a cominciare dal *vedere*) sono per lui gli unici *assoluti*». I quadri di Paolini hanno il valore di pure asserzioni: affermano il loro *esserci*, «indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo»¹³¹.

È il meccanismo, «inconfutabile» appunto, della tautologia: perfettamente rappresentato, nel *Viaggiatore*, da un personaggio che sembra essere ispirato proprio a Paolini: Innerio. Il non-lettore per eccellenza non cerca un significato nel libro, ma il libro in sé: l'opera è l'*oggetto-libro*, che «chiuso», «aperto» o «sculpito» rimane per lui «una bella *materia* [...] per lavorarci». Il

¹²⁸ Italo Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 243 (corsivi miei).

¹²⁹ Gianni Vattimo, *La (s)quadratura o la destituzione della presenza*, in Giulio Paolini, *Atto unico in tre quadri*, Milano, Mazzotta-Studio Marconi, 1979, p. 13.

¹³⁰ L'artista in Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 91 (poi in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura dello stesso autore, Fondazione Prada, Milano 2003, p. 294).

¹³¹ Italo Calvino, *La quadratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, p. 1981.

personaggio, come Paolini, si muove tra la tautologia e la *mise en abyme*¹³²: «Adesso mi mettono tutte le opere in un libro [...] Un libro con le fotografie di tutti i miei libri. Quando questo libro sarà stampato lo userò per farne un'opera [...] Poi me le metteranno in un altro libro, e così via». Un rimando più sottile a Paolini è contenuto nel riferimento fotografico, se consideriamo l'importanza della fotografia nella sua arte, pienamente evidenziata dallo stesso scritto calviniano.

Nel confronto col pittore, la centralità assoluta è assegnata alla lettura: la genesi del *Viaggiatore* è interamente contenuta in questa tematica, che il confronto con Paolini non fa che articolare e informare.

Per dar vita al suo iper-romanzo, Calvino non vuole soltanto esplorare questo tema in ogni sua sfaccettatura, esaurendone tutti i possibili aspetti; ma si pone, in prima persona, nei panni di un lettore, scrivendo quei testi che, *da lettore*, avrebbe voluto leggere. Molto chiara, in questo senso, è la risposta a un'inchiesta di qualche anno dopo: il principio che orienta *Se una notte* è individuato appunto nella riproposizione di una serie di ideali di lettura, che tendono verso libri inesistenti perché *ogni* lettura rimane «approssimativa», si avvicina soltanto al nostro ideale, aprendo ininterrottamente verso la ricerca di un libro *altro*:

[...] se ci si chiede di scegliere tra le nostre letture recenti tre libri che rappresentino le nostre predilezioni, il nostro criterio selettivo si esprime per approssimazione: indichiamo i libri che s'avvicinano di più all'ideale di ciò che vorremmo leggere e che stiamo ancora cercando. Estremizzando questa tendenza Forattini è arrivato a proporre [...] tre libri che avrebbe voluto poter leggere ma che non c'erano. È proprio con questo spirito che io ho voluto scrivere il *Viaggiatore*¹³³

Il concetto di desiderio implica una tensione, una sfida reiterata: è continua ricerca di un'*altra* lettura, ma è anche tentativo inesausto di superare le difficoltà insite nella scrittura. È precisamente questo il caso del *Viaggiatore*, che affonda le sue radici in una difficoltà *a priori*: quella di cimentarsi in generi letterari nuovi, diversi dalle tipologie di scrittura fino a quel momento praticate. Il concetto stesso di «sfida» è fondamentale nella poetica calviniana, e si lega in egual misura ad una (presunta o meno) impossibilità, a un forte senso del limite, cui corrisponde il desiderio di sondare e confrontarsi col limite stesso, pur nella consapevolezza della sua invalicabilità.

¹³² «La stessa figura di Imerio, che compare in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, figura di artista che opera con i libri producendo tautologie [...] ricorda proprio il *modus operandi* di Giulio Paolini» – Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. [38-39].

¹³³ Italo Calvino, *Risposta all'inchiesta su Il libro dell'anno*, in «Paese sera», 8 dicembre 1979, p. 3.

L'impossibilità, o la semplice difficoltà, diventa dunque principio di un moto tensivo, desiderante. In senso lato, è l'atto stesso dello scrivere che può leggersi come un continuo *sfidare* la pagina bianca: il poster di Snoopy, nel capitolo VIII, contiene anche questo significato, imponendosi allo sguardo di Flannery come «un ammonimento» della sua condizione, «una *sfida*»¹³⁴.

Il primo *input* alla scrittura è ulteriormente chiarito dall'autore:

[...] ho cominciato immaginandomi tutti i tipi di romanzo che non scriverò mai; poi ho tentato di scriverli, di evocare all'interno di me stesso l'energia creativa di dieci diversi romanzieri immaginari¹³⁵

In un certo senso, il procedimento di Calvino è speculare a quello che lui stesso riconosce in Borges¹³⁶. Se lo scrittore argentino, per superare l'*impasse* che gli impediva il passaggio dalla scrittura saggistica alla narrativa, si era reinventato nel ruolo di recensore di libri inesistenti¹³⁷, Calvino si immagina, appunto, nella veste di *fruitore* di libri *immaginari*: in questo preciso senso, l'intero volume si presenta effettivamente come risultato di una serie di desideri di lettura, in una dinamica rispecchiata, sul piano narrativo, dai *desiderata* di Ludmilla.

«Letteratura», dunque, «come proiezione del desiderio», continuamente tesa oltre ogni confine, «linea a perdersi in cui ogni punto tuttavia partecipa del carattere infinito dell'insieme»¹³⁸...

Il discorso ricalca l'idea di una letteratura come biblioteca *aperta*, in continua «espansione», essenzialmente *proiettiva*: «Lo scrittore [...] vede la letteratura universale rifrangersi indefinitamente, moltiplicarsi, dilatarsi. La letteratura non gli appare [...] un edificio stabile [...] ma un campo di vibrazioni, una galassia in espansione perpetua [...]»¹³⁹.

Tutta la tradizione letteraria consiste insomma in un incessante movimento centrifugo, in cui la materia letteraria si «addensa», si «genera», è «cancellata», secondo le rifrazioni caleidoscopiche di un pulviscolo di volumi, già esistenti o da inventare; come nella prefazione freyana, è «biblioteca che gravita verso il *fuori*».

¹³⁴ Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. [177].

¹³⁵ Italo Calvino, *The Written and the Unwritten World*, in «The New York Review of Books», 1983, pp. 38-39; poi, in traduzione italiana, in «Lettera internazionale», (II) 4-5, primavera-estate 1985, pp. 16-18. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1874; e in *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2002, p. 126.

¹³⁶ A questo proposito, anche per avere una panoramica dei punti di contatto tra Calvino e l'autore argentino, cfr. Martin McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh university press, 1998; soprattutto, il capitolo intitolato *A Borgesian Summa: If on a Winter's Night a Traveller*, pp. 116-128 (e in particolare, in riferimento al discorso di cui sopra, p. 124).

¹³⁷ Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 1294-1295.

¹³⁸ Angelo Guglielmi, *Domande per Italo Calvino*, in «Alfabeta», ottobre 1979, 6, [pp. 12-13]

¹³⁹ Dattiloscritto inedito della *Squadratura*, *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1383.

Se il pittore tende, attraverso la tautologia, a «ricondere il molteplice all'uno»¹⁴⁰, lo scrittore, dalla vena essenzialmente anfibologica, riafferma il suo procedere in direzione contraria: «la letteratura è [...] ambigua»¹⁴¹, l'opera è dialogica – e quindi metamorfica –, la biblioteca rimane aperta; e, gravitando «verso il *fuori*», riformula se stessa senza sosta, in un movimento in cui necessariamente «la prima pagina è già l'ultima, l'ultima è ancora la prima»¹⁴².

1.1.3 Tra Parigi e l'Italia, verso la scrittura

In un'intervista alla Bbc del 1985 l'autore torna a parlare del processo genetico di *Se una notte*, mostrando all'intervistatore parte del materiale preparatorio¹⁴³: in particolare, dei fogli manoscritti (contenenti dei frammenti del capitolo VIII), e alcuni schemi che riproducono una serie di quadrati, affiancati da file di numeri.

Entrambi questi elementi si ascrivono, con ogni probabilità, alla fitta serie di *contraintes* che presiede il testo, solo in parte rivelate dall'autore. È Calvino ad avvertirci, in più occasioni, che le «regole del gioco» alla base della narrazione sono numerose; e soprattutto, a ricordare le difficoltà comportate dalla stesura del testo, definito in maniera pressoché sistematica una «macchina» molto «complicata»¹⁴⁴.

I quadrati che si succedono componendo forme geometriche più e meno regolari sono riadattamenti dei *carrés sémiotiques* di Algirdas Julien Greimas, come confermano alcuni schizzi ai margini dei fogli manoscritti, in cui gli stessi quadrati appaiono modulati secondo le teorie del semiologo.

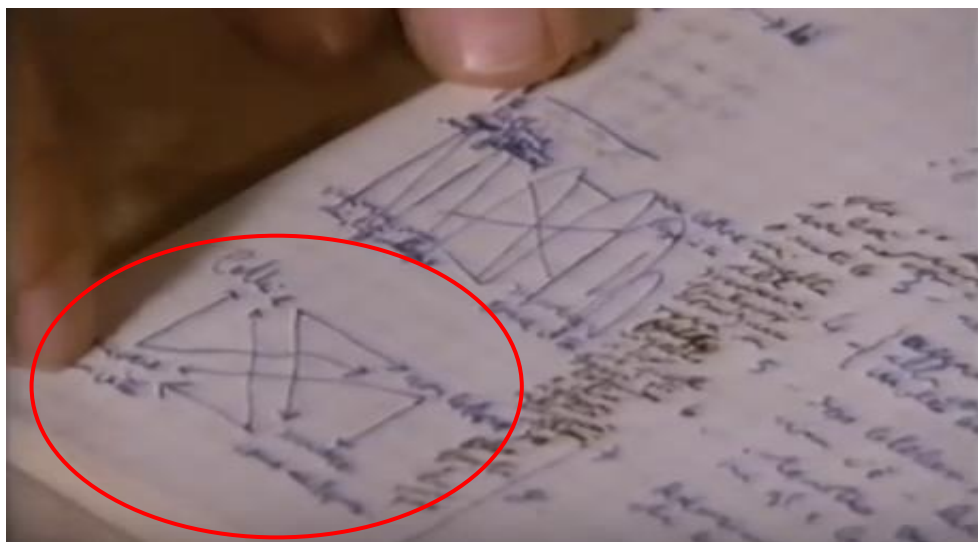
¹⁴⁰ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., [p. 122].

¹⁴¹ Ivi, p. 165.

¹⁴² [Giulio Paolini, in *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1979, p. 107]

¹⁴³ «Calvino Bookmark Interview 1985», intervista televisiva a Italo Calvino trasmessa dalla BBC, 1985.

¹⁴⁴ È quanto si legge in numerose lettere e interviste; la definizione riportata, nello specifico, si trova in *Un mago chiamato Calvino*, intervista di Luciano Caprile, «Il Lavoro», 24 marzo 1981, p. 3; ora in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 425.



Intervista Bbc (frame)¹⁴⁵. Fogli manoscritti (capitolo VIII). Calvino indica un quadrato, alla cui destra si trova una colonna di numeri.
 Ai poli del quadrato, procedendo in senso orario, si legge: (in altro a sinistra) lettrice → non lettore
 → scrittura come mistificazione → scrittura come [vita]

Calvino pubblica successivamente, per uno dei fascicoli della Bibliothèque Oulipienne¹⁴⁶, un resoconto delle *contraintes* che sottendono la cornice, basate su uno schema interamente costruito a partire dalle relazioni instaurate tra i diversi poli di un certo numero di quadrati (e tra i quadrati stessi, da leggersi in successione da sinistra a destra).

¹⁴⁵ Cfr. Natalie Berkman, *Comment j'ai écrit un de mes livres. La double genèse de Si par une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino*, in «Genesis», 45, 2017, pp. 181-192. Il frame è ripreso da questo stesso articolo, p. 191.

¹⁴⁶ Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un des mes livres*, in *La Bibliothèque Oulipienne*, n. 20, Paris, 1982, pp. 25-44; poi, in «Actes sémiotiques - Documents», VI, 51, 1984, pp. 1-23. Tra le due edizioni, vedremo, corre qualche piccola differenza. La seconda sarà integralmente ripresa sulle pagine di «Nuova Corrente», XXXIV (1987), 99, pp. 9-28; alla prima si rifà invece la traduzione italiana, edita col titolo *Come ho scritto uno dei miei libri* in *Oulipiana*, a cura di Ruggero Campagnoli, Napoli, Guida, 1995, pp. 153-170.

TABLES DE MATIERES	
CHAP. I	$\begin{array}{ c } \hline L - \ell \\ \hline \ell - L \\ \hline \end{array}$
CHAP. II	$\begin{array}{ c } \hline L - \ell^{\circ} \\ \hline \ell^{\circ} - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - \ell \Rightarrow \\ \hline \ell \Leftarrow L \\ \hline \end{array}$
CHAP. III	$\begin{array}{ c } \hline L - \ell^* \\ \hline \ell^* - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - \ell_x \\ \hline \ell_x - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L^+ - S^+ \\ \hline S^+ - L^+ \\ \hline \end{array}$
CHAP. IV	$\begin{array}{ c } \hline L - L^+ \\ \hline L^+ - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L^+ \\ \hline L^+ - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline L - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline L - L \\ \hline \end{array}$
CHAP. V	$\begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline A - A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline A - A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline A - A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline A - A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline A - A \\ \hline \end{array}$
CHAP. VI	$\begin{array}{ c } \hline A - \beta \\ \hline \alpha - A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - A \\ \hline \alpha - \beta \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - A^+ \\ \hline A^+ - A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - A^{\epsilon} \\ \hline N - A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - A \\ \hline N - \beta \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - \beta \\ \hline \alpha - A \\ \hline \end{array}$
CHAP. VII	$\begin{array}{ c } \hline L - \ell \\ \hline M - \ell \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - \ell \\ \hline \ell - M \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline x - \ell \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - L \\ \hline x - \ell \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - \ell \\ \hline L - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - \ell \\ \hline \ell - L \\ \hline \end{array}$
CHAP. VIII	$\begin{array}{ c } \hline A - L \\ \hline \epsilon - \ell \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - \ell \\ \hline \ell - A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - n \\ \hline \beta - B \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - L \\ \hline A - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - \ell \\ \hline \ell \Rightarrow L \\ \hline \end{array}$
CHAP. IX	$\begin{array}{ c } \hline L - M \\ \hline \beta - \alpha \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline P - \beta \\ \hline \alpha - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline A - F \\ \hline \alpha - \beta \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - P \\ \hline \alpha - L \\ \hline \end{array}$
CHAP. X	$\begin{array}{ c } \hline L - \beta \\ \hline \alpha - C \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline C - A \\ \hline \beta - L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline C - \alpha \\ \hline L - \beta \\ \hline \end{array}$
CHAP. XI	$\begin{array}{ c } \hline L - L' \\ \hline \ell - \ell' \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline L - \ell \\ \hline L' - \ell' \\ \hline \end{array}$
CHAP. XII	$\begin{array}{ c } \hline L - \ell \\ \hline n - L \\ \hline \end{array}$

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Le lettere agli angoli dei quadrati rappresentano gli attanti (animati o meno) della narrazione, secondo il metodo stabilito, appunto, da Greimas¹⁴⁷.

In un breve giro di pagine, attraverso delle quartine esplicative, l'autore illustra il significato di ogni lettera, i rapporti che intercorrono tra i diversi poli, gli spostamenti da un estremo all'altro (e da un quadrato all'altro) secondo il procedere della storia.

La «Note» finale precisa che lo schema è da riferirsi ai soli capitoli numerati (quelli che formano la cornice), e che i «romanzi» intercalati nel testo seguono altre *contraintes*. È ancora la «Nota» a confermare che «le modèle carré est une adaptation personnelle des formulations de sémiologie structurale de A.J.Greimas»¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹⁴⁸ Ivi, p. 44 [«il modello quadrato è un adattamento personale delle formulazioni di semiologia strutturale di A.J. Greimas»].

Lo schema è edito, successivamente, nella rivista «Actes sémiotique», e commentato dallo stesso Greimas: quest'ultimo avverte della necessità di non prendere troppo sul serio il testo calviniano, sottolineando la vena ironica che sembra sottenderlo¹⁴⁹.

La struttura risponde, oltre che a un'esigenza di ordine, anche al gusto calviniano per le forme geometriche: come l'indice delle *Città* riproduceva una sorta di «scacchiera sghemba e digradante [...] di losanga o [...] di diamante irregolare»¹⁵⁰, così questo semi-indice – riferito a una sola delle metà del libro – sembra tracciare il perimetro di un semi-quadrato¹⁵¹.

Lo schema fonde le teorie greimassiane con le *contraintes* elaborate in seno all' OuLiPo, tra cui una delle principali era la cosiddetta *boule de neige*, spiegata così dagli oulipiani stessi: «Une boule de neige de longueur *n* est un poème dont le premier vers est fait d'un mot d'une lettre, le second d'un mot de deux lettres, etc....»¹⁵². Un procedimento che ricorda quello dei cosiddetti versi ropalici, in cui ogni nuova parola presenta una sillaba in più rispetto a quella che la precede.

Calvino sceglie una declinazione particolare di questa *contrainte*, la cosiddetta *boule de neige fondante*: arrivata a metà, la composizione poetica – o la struttura, come in questo caso – cresciuta su se stessa attraverso l'aggiunta sistematica di un'unità, seguiva il procedimento inverso, eliminando una parte fino a tornare al punto di partenza, componendo così una forma perfettamente speculare.

La *contrainte*, normalmente utilizzata per la stesura di brevi componimenti, è qui adattata ai quadrati semantici (parafrasando, alle relazioni tra gli attanti e alla loro evoluzione all'interno del racconto). Come di consueto, Calvino rielabora in modo assolutamente originale aspetti del contesto culturale che lo circondano, e a cui in una certa misura prende parte, sempre mantenendo però un largo margine di sperimentazione individuale.

In generale, sappiamo che tutto il testo del *Viaggiatore* è costruito su una fitta rete di costrizioni: lo svela Calvino, facendo esplicito riferimento ad una «una griglia di percorsi obbligati che è la vera macchina generativa del libro, sul tipo delle allitterazioni che Raymond Roussel si proponeva come punto di partenza e punto d'arrivo delle sue operazioni romanzesche»¹⁵³ – e non è un caso che il

¹⁴⁹ Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Avis au lecteur*, in *Come ho scritto uno dei miei libri*, cit., p. 10.

¹⁵⁰ Mario Barenghi, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 83.

¹⁵¹ Emblematico, a questo proposito, quanto afferma l'autore stesso parlando del *Castello dei destini incrociati*: «Così passavo giornate a scomporre e ricomporre il mio puzzle, escogitavo nuove regole del gioco, tracciavo centinaia di schemi, a quadrato, a rombo, a stella, ma sempre c'erano carte essenziali che restavano fuori e carte superflue che finivano in mezzo, e gli schemi diventavano così complicati (acquistando talora anche una terza dimensione, diventando cubici, poliedrici) che mi ci perdevo io stesso» (Italo Calvino, *Nota*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1278-9).

¹⁵² La definizione è tratta dalla sezione «Contraintes» della pagina web ufficiale del gruppo: Oulipo.net. Una *summa* delle principali *contraintes* oulipiane si può trovare nel volume di Michele Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Bern, Peter Lang, 2014, pp. 213-218. [«Una palla di neve di lunghezza *n* è una poesia in cui il primo verso è composto di una parola di una lettera, il secondo di una parola di due lettere, ecc...»].

¹⁵³ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in *Note e notizie sui testi*, Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1393.

titolo dello scritto destinato alla Bibliothèque Oulipienne, *Comment j'ai écrit un des mes livres*, sia un palese omaggio a Roussel¹⁵⁴ – ; e ne danno conferma gli amici oulipiani, con cui Calvino, presumibilmente, più si era confrontato rispetto al libro in composizione.

Paul Fournel, in particolare, nella *Prefazione* alla traduzione francese di *Se una notte*, parla di «roman [...] qui puise ses forces dans la contrainte»¹⁵⁵, e ricorda come l'autore abbia scelto di tacerne la struttura profonda, «senza dubbio per non intellettualizzare troppo l'immagine del suo romanzo»¹⁵⁶.

La «vera macchina generativa del testo», la stessa che fa sì che l'opera sia salutata, nel gruppo di Queneau, come un «chefs-d'œuvre oulipien»¹⁵⁷, resta dunque accuratamente nascosta ai suoi lettori: sappiamo che la scrittura risponde a un fitto intrico di regole, molto complesse, ma non sappiamo *quali* esse siano.

Che i quadrati di Greimas abbiano effettivamente giocato un ruolo nella costruzione del romanzo, seppur diverso da quello presentato da Calvino nel suo breve scritto «oulipo-greimassien», sembra essere confermato, ancora una volta, da alcuni verbali dell'OuLiPo.

La traduzione francese di *Se una notte*, curata da Danièle Sallenave e François Wahl, è edita da Seuil nel febbraio del 1981: il 27 marzo gli oulipiani si ritrovano a casa di Paul Fournel per il consueto appuntamento mensile. È in questa occasione che l'autore illustra altre *contraintes* del libro appena pubblicato in Francia (che nel verbale, non a caso, sono definite «secrets»).

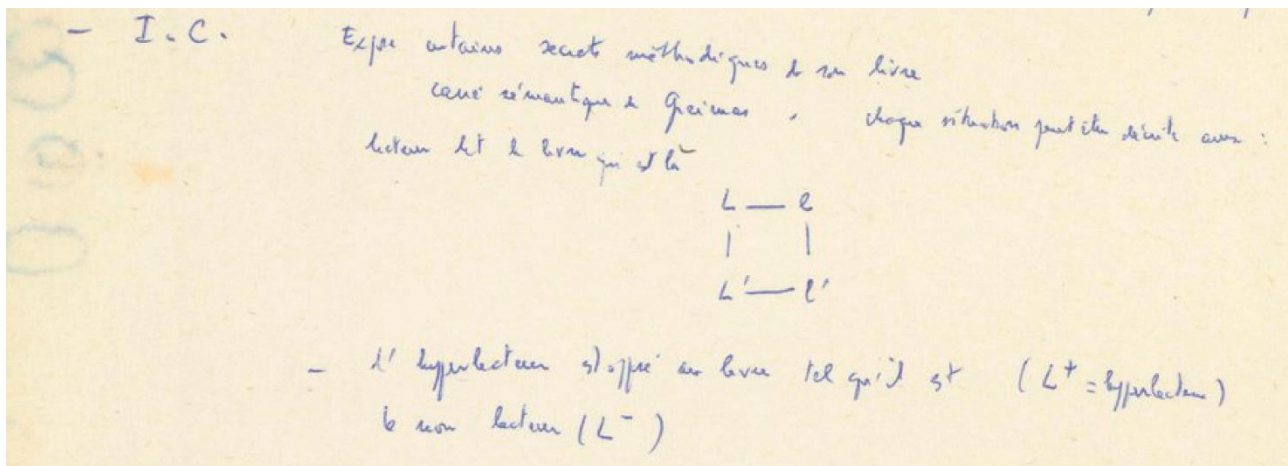
Il documento riporta una serie di quadrati, che si rifanno esplicitamente ai «carrés sémantiques» di Greimas.

¹⁵⁴ Il titolo allude infatti al volume di Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains des mes livres*, Paris, Lemerre, 1935.

¹⁵⁵ Paul Fournel, *Préface*, in Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. [I-VI]. [«romanzo [...] che trae forza dalla *contrainte*»].

¹⁵⁶ Valérie Beaudouin, *Incontro tra due iper-romanzi: Se una notte d'inverno e i Voyages d'hiver*, in Italo Calvino. *Percorsi potenziali*, cit., p. 71.

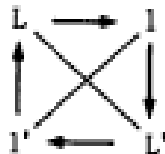
¹⁵⁷ [«capolavoro oulipiano»].



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

- [- I.C. Expose certains secrets méthodiques de son livre
carré sémantique de Greimas, chaque situation peut être décrit ainsi: le
lecteur lit le livre qui est là
...
- l'hyperlecteur est [opposé] au livre tel qu'il est (L^+ = hyperlecteur)
le non lecteur (L^-)]¹⁵⁸

Il quadrato ricalca almeno in parte il primo di quelli che andranno a formare lo schema edito nei volumi della *Bibliothèque Oulipienne*:



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

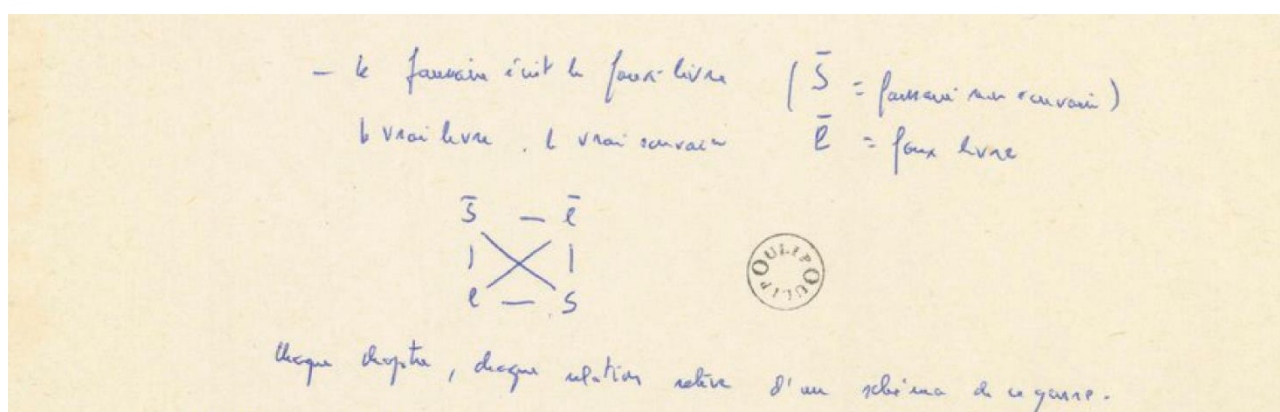
Questo primo quadrato è seguito, nel fascicolo, da una prima quartina, che assegna alle lettere un significato parzialmente diverso:

le lecteur qui est là (**L**) lit le livre qui est là (**l**)
le livre qui est là conte l'histoire du lecteur qui est dans le livre (**L'**)
le lecteur qui est dans le livre n'arrive pas à lire le livre qui est dans le
livre (**l'**)

¹⁵⁸ [I.C. presenta alcuni segreti metodologici del suo libro / quadrato semantico di Greimas, ogni situazione può essere descritta così: il / lettore legge il libro che è lì / ... / l'iperlettore è [contrapposto] al libro così com'è (L^+ = iperlettore) / il non lettore (L^-)].

le livre qui est dans le livre ne conte pas l'histoire du lecteur qui est là
 le lecteur qui est dans le livre prétend être le lecteur qui est là
 le livre qui est là voudrait être le livre qui est dans le livre¹⁵⁹

Il verbale procede mostrando un altro quadrato, i cui poli si riferiscono alla dimensione mistificatoria del libro: il falsario (non-scrittore) ($\bar{S}$), il falso libro ($\bar{L}$):



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

[- le faussaire écrit le faux livre (S = faussaire non écrivain)
 l = faux livre

...
 Chaque chapitre, chaque relation relève d'un schéma de ce genre.]¹⁶⁰

Anche in questo caso, la contrapposizione è ripresa nello scritto del 1983, con una modifica rispetto al significato delle lettere utilizzate per simboleggiare gli attanti: $\bar{S}$ andrà ad indicare non più il falsario, ma rispettivamente il sublime (S^+) e il silenzio ($\bar{S}$); mentre il falsario sarà rappresentato da una $\bar{A}$, che va a contrapporsi in maniera più esplicita alla A dell'autore, costituendone il corrispettivo negativo: la sua negazione (il non-scrittore, appunto)¹⁶¹.

¹⁵⁹ [«Il lettore che è lì (L) legge il libro che è lì (l) / il libro che è lì racconta la storia del lettore che è nel libro (L') / il lettore che è nel libro non riesce a leggere il libro che è nel libro (l') / il libro che è nel libro non racconta la storia del lettore che è lì / Il lettore che è nel libro pretende di essere il lettore che è lì / Il libro che è lì vorrebbe essere il libro che è nel libro»]. Traduzione tratta da *Oulipiana*, cit., p. 154.

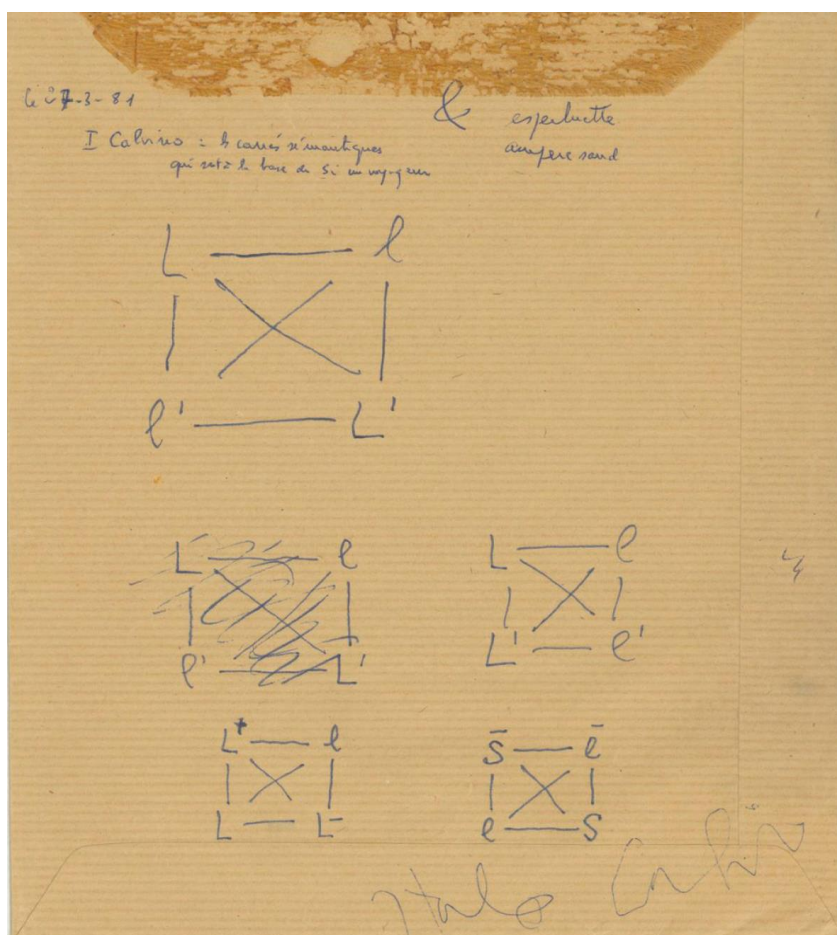
¹⁶⁰ [«Il falsario scrive il falso libro (S = falsario non scrittore) / l = falso libro / ... / Ogni capitolo, ogni relazione rientra in uno schema di questo genere.»].

¹⁶¹ Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un des mes livres*, in *La Bibliothèque Oulipienne*, cit., pp. 29, 31.

Tutta la costruzione del testo, insomma, sembra basarsi su estremi che creano una dicotomia di fondo, un doppio livello continuamente riproposto tra libro e lettura, verità e menzogna.

Il verbale esplicita infatti che *tutti* i capitoli sono costruiti a partire da questa rete di doppie relazioni. È assai probabile, dunque, che se lo scritto del 1983 deve essere letto, nella sua interezza e nella sua astrusa complessità, con «sérénité et un soupçon de sourire»¹⁶², i suoi elementi costitutivi, cioè appunto i quadrati greimassiani, siano davvero la base strutturale della cornice.

Altri quadrati sono riprodotti su una busta conservata nello stesso *dossier*, abbozzati probabilmente da Calvino per aiutarsi durante la spiegazione del suo metodo agli amici oulipiani¹⁶³.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

[le 27-3-81

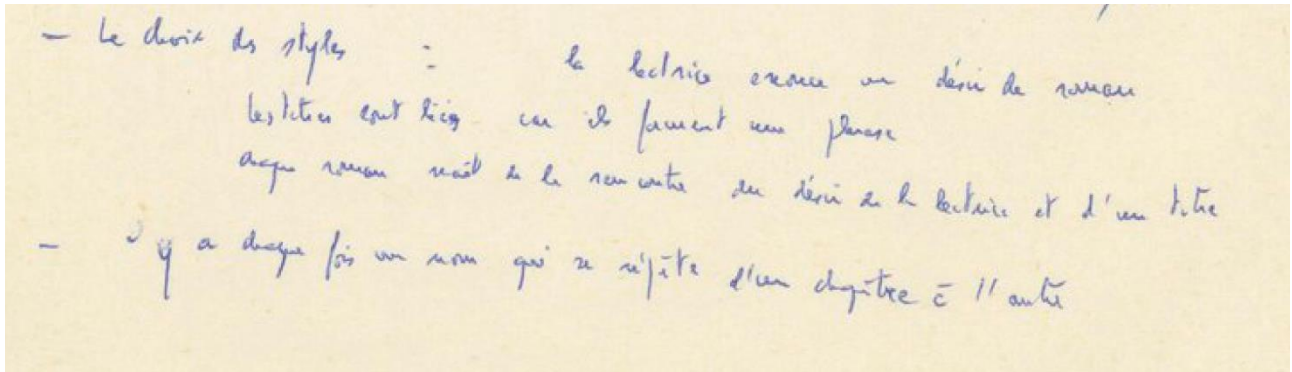
I Calvino: les carrés sémantiques

¹⁶² [«serenità e un accenno di sorriso»]. Algirdas Julien Greimas, *Avis au lecteur*, in *Come ho scritto uno dei miei libri*, cit., p. 10.

¹⁶³ Di questo parla Marcel Bénabou in un'intervista: «[Calvino] spiegò di essersi ispirato ai quadrati semiotici di Greimas. Io allora gli chiesi di mostrarmi come, avevo solo una busta, lo fece lì sopra». Si tratta appunto della busta conservata nei *dossiers*, e riprodotta nella pagina seguente. Cfr. *Calvino, il gioco della letteratura*, in «Tuttolibri», maggio 1991.

qui [sont] à la base de *Si un voyageur*]¹⁶⁴

Lo stesso verbale del 1981 prosegue con un brevissimo elenco di altre *contraintes*, riguardanti gli Incipit:



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

- [- Le choix des styles : la lectrice énonce [sic] un désir de roman
les titres sont liés car ils forment une phrase
chaque roman naît de la rencontre du désir de la lectrice et d'un titre
- Il y a chaque fois un nom qui se répète d'un chapitre à l'autre]¹⁶⁵

Le indicazioni fornite da Calvino corrispondono, in parte, a quelle che troviamo nella risposta a Guglielmi: «in ogni capitolo della «cornice» il tipo di romanzo che seguirà viene enunciato sempre per bocca della Lettrice»; «tutti i titoli di seguito costituiranno anche loro un *incipit*»; «ogni «romanzo» risulterà dall'incontro del titolo con l'attesa della Lettrice»¹⁶⁶.

Il particolare del «nome che si ripete da un capitolo all'altro» è confermato da alcune correzioni nelle pagine del dattiloscritto: come vedremo nel capitolo seguente, queste varianti onomastiche lasciano trasparire la reiterazione dei nomi di alcuni personaggi secondari, che sembrano creare una sorta di rete nascosta, collegando apparentemente alcuni episodi in una serie di micro-storie potenziali.

In ogni caso, il ripetersi di una serie di nomi amplifica e sottolinea la specularità degli Incipit, che, come sappiamo, ripropongono una stessa storia raccontata secondo uno stile e delle ambientazioni diverse, *à la manière de* Raymond Queneau, e dei suoi *Exercices de style*¹⁶⁷; uno dei pochi modelli,

¹⁶⁴ [«il 27-3-81 / I Calvino: i quadrati semantici / che [sono] alla base di *Se un viaggiatore*»].

¹⁶⁵ [«La scelta degli stili : la lettrice enuncia un desiderio di romanzo / i titoli sono legati perché formino una frase / ogni romanzo nasce dall'incontro del desiderio della lettrice e di un titolo / c'è ogni volta un nome che si ripete da un capitolo all'altro»].

¹⁶⁶ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in *Note e notizie sui testi*, Id., *Romanzi e racconti*, II, p. 1392.

¹⁶⁷ Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947.

se non l'unico, esplicitamente riconosciuti da Calvino¹⁶⁸. I nomi dei personaggi concorrono ad accentuare questa rifrazione, e il metamorfico procedere della stessa «unità tematica di fondo»¹⁶⁹.

Calvino sottolinea il legame tra gli Incipit anche in una lettera scritta a romanzo ultimato, e indirizzata all'editore e amico François Wahl, in cui il lavoro sugli inizi di romanzo è definito come «un type d'exercice [sic] nouveau», consistente appunto nell'«extension ou amplification d'un texte donné»¹⁷⁰.

Rimane difficile stabilire se questa particolare *contrainte* sia ideata da Calvino, o se fosse già utilizzata tra gli oulipiani; e soprattutto stabilirne il meccanismo esatto e le sue ragioni.

Altre possibili sollecitazioni ricevute dall'autore, difficili da individuare con esattezza per mancanza di documentazione, riguardano invece un congresso tenuto nel 1976. Dall'area francese ci spostiamo a quella italiana: al teatro Mancinelli di Orvieto, tra l'1 e il 4 aprile, hanno luogo una serie di incontri organizzati dalla Cooperativa Scrittori. Vi prendono parte importanti esponenti dell'avanguardia italiana – Luigi Malerba, Umberto Eco, Arbasino e Guglielmi, per citarne solo alcuni – e altri importanti nomi del panorama culturale italiano ed estero: Maria Corti, Alberto Moravia, lo stesso Calvino; ma anche François Wahl, Philippe Sollers, Hans Magnus Henzesberger.

Il tema del Convegno è *Scrittura/Lettura, prospettive della ricerca letteraria*: le discussioni gravitano attorno a molte questioni, ma in linea generale le riflessioni estemporanee che il convegno sollecita sembrano muovere dall'idea di fondo che «non è dello scrittore che conviene parlare [...] ma del lettore [...] nuovo protagonista della letteratura promosso ormai da destinatario ad attore»¹⁷¹.

L'attenzione al lettore coincide e comprende inevitabilmente anche degli interrogativi sulla figura dello scrittore, sul suo ruolo nella società, sul rapporto che intende instaurare (o meno) col pubblico; e le domande poste dagli organizzatori, in generale, non nascondono una certa carica provocatoria.

Esistono solo sporadici documenti a testimonianza degli interventi di quei giorni: trattandosi in massima parte di dibattiti aperti e di *querelles* improvvisate, la natura stessa degli incontri avrebbe reso difficile una loro trascrizione. In ogni caso, è importante segnalare il fatto che, proprio a ridosso della scrittura del *Viaggiatore*, abbia avuto luogo un convegno interamente centrato sui due temi esplorati dal libro, e che l'autore stesso ne abbia preso parte.

Degli articoli editi nel corso dello stesso anno, infine, sembrano anticipare alcune delle ambientazioni descritte dagli Incipit. È il caso, ad esempio, dell'articolo *Palomar nel*

¹⁶⁸ Calvino ammette il debito nei confronti di quest'opera di Queneau in diverse interviste, come anche nella già citata risposta a Guglielmi del 1979, *Se una notte d'inverno un narratore*, ora in *Note e notizie sui testi*, Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1392.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ [«un tipo di esercizio nuovo», consistente nell'«estensione o amplificazione di un testo dato»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 5 luglio 1979, conservata presso gli Archivi delle Éditions du Seuil.

¹⁷¹ Luigi Malerba, *Ora il potere è in mano al lettore*, in «Tuttolibri», 3 aprile 1976, p. 5.

*Massachussets*¹⁷², uno dei pezzi giornalistici che vedono come protagonisti il signor Palomar, e che *non* sono selezionati da Calvino per il volume omonimo, edito nel 1983.

Lo sfondo su cui si sviluppa il racconto mostra singolari analogie col futuro Incipit dei telefoni: il signor Palomar si trova in «un piccolo centro universitario» degli Stati Uniti, si allontana dal centro abitato fino ai boschi confinanti, osserva lungamente le case tutte uguali che «fiancheggiano la strada sui due lati». Di tanto in tanto, è sorpassato da qualche «podista in allenamento [...] apparizione frequente intorno alle università americane», ognuno dei quali appare come «separato, incomunicabile, incapsulato nel suo esercizio solitario»¹⁷³. Il protagonista di *Se in una rete di linee che s'allacciano, visiting professor* in un *college* nonché podista, è ugualmente «isolato» in un suo «tempo interiore»¹⁷⁴, abita interamente uno spazio (mentale) che lo squillo del telefono continuamente minaccia.

I due testi potrebbero essere stati scritti a distanza molto ravvicinata, tanto più tenendo presente che Calvino scrive a François Wahl di non aver operato modifiche nell'Incipit «dei telefoni», rimasto (a suo dire) pressoché identico dalla prima stesura alla pubblicazione in volume.

I tanti viaggi di Calvino, inoltre, lasciano un'impronta sul suo immaginario, che si rivela in altre parti di *Se una notte*. Per esempio, il micro-romanzo giapponese *Su un tappeto di foglie illuminate dalla luna* è sottilmente venato di immagini e descrizioni che ugualmente punteggiano il resoconto del viaggio in Giappone dell'autore. Anche in questo caso, c'è una concomitanza di date: invitato dalla Japan Foundation, Calvino trascorre alcune settimane tra Tokyo, Kyoto e altre città nell'autunno del 1976. L'Incipit condivide col *reportage* calviniano immagini e suggestioni sensoriali: un'atmosfera eterea e contemplativa, dalle foglie di ginko «che cadono in pioggia dagli altissimi rami»¹⁷⁵ – motivo che intesse tutto l'Incipit *Su un tappeto di foglie illuminate dalla luna*, entrando a far parte del suo stesso titolo – fino ai laghetti, ai giardini, al riflesso della luna negli specchi d'acqua. In generale, l'impressione del Giappone che emana da queste pagine trasmette l'idea di un approccio al «mondo non scritto» estremamente riflessivo e analitico, lo stesso che caratterizza anche lo sguardo del protagonista del micro-romanzo.

La rete di influenze e suggestioni che intessono l'ideazione del *Viaggiatore* è dunque varia e sottile, e risale il corso del tempo. Oltre alle ipotesi e alle congetture, rimane evidente l'ampiezza di interessi teorici e la ricchezza di immagini che preparano la composizione del testo, destinato a impegnare Calvino per i successivi due anni e quattro mesi.

¹⁷² Italo Calvino, *Nei boschi degli indiani. Case viventi. Coloni puritani* (Taccuino del SP), in «Corriere della sera», 18 aprile 1976, p. 3; col titolo *Palomar nel Massachusetts*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2695-99.

¹⁷³ Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 134.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Italo Calvino, *L'amara ricchezza delle ville di Kyoto*, in «Corriere della sera», 19 dicembre 1976, p. 3; poi, con il titolo *Il rovescio del sublime*, in Id., *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 165-70; e in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 573-79 [573].

1.2 Il dattiloscritto

Il dattiloscritto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è conservato presso l'Archivio Storico della città di Torino, nel Fondo Giulio Einaudi (Serie Originali e bozze, Cartella 315, Fascicolo 921).

Nello stesso Fondo si trovano anche le bozze di stampa dell'opera (Cartella 316, Fascicolo 922); il testo e la paginazione di queste ultime corrispondono perfettamente a quelle del testo edito.

Il confronto tra le redazioni può operarsi soltanto tra tre testimoni: il dattiloscritto, le bozze di stampa e la *princeps*. Il manoscritto dell'opera, infatti, non è stato ritrovato tra le carte dell'autore, né altrove.

Dal momento che le bozze e la *princeps* si equivalgono, le differenze che intercorrono tra le bozze e il dattiloscritto sono le stesse che si riscontrano tra il dattiloscritto e l'edizione a stampa¹⁷⁶.

Nelle bozze troviamo, solo saltuariamente, alcuni numeri di pagina manoscritti, oltre alle indicazioni tipografiche per la stampa. Nei fogli sfusi che accompagnano le bozze, in verde è indicata la data "17 MAGGIO 1979". Il «finito di stampare», tuttavia, è quello riportato anche nella *princeps*: 2 giugno 1979.

Sia nelle bozze di stampa che all'interno del testo edito l'ultima pagina è numerata 263.

Il dattiloscritto si compone invece di 250 carte. La differenza nel numero di pagine tra il documento e le bozze è da attribuirsi, in parte, al diverso formato di queste ultime, e al fatto che la paginazione, nel dattiloscritto, inizia dal f. 1, mentre nelle bozze prende avvio da pag. 3.

Oltre a questi motivi di carattere puramente tipografico, esistono delle differenze effettive: vedremo, ad esempio, che le bozze (e quindi la *princeps*) presentano, rispetto al dattiloscritto, quattro pagine aggiunte, all'interno delle quali Calvino riformula parte della narrazione. Stabilire in che momento della redazione l'autore attui questa modifica rimane estremamente problematico.

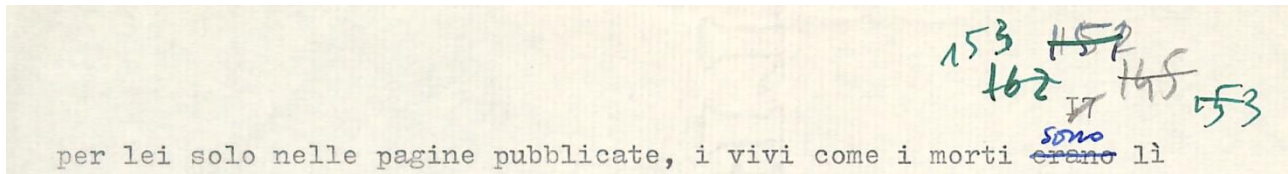
Avanzare altre ipotesi sulla differenza del numero di pagine tra i testimoni è pressoché impossibile, perché impossibile è risalire al quantitativo esatto di fogli che Calvino aggiunge o elimina nel corso della stesura.

Un primo elemento che determina questa difficoltà dipende dai numeri di pagina, su cui l'autore interviene ripetutamente. La paginazione è infatti modificata fino a sette volte, e mostra in alcuni casi successioni numeriche del tutto incongrue: non riconducibili, cioè, ad alcun ordine precedente

¹⁷⁶ L'unica differenza trovata tra il testo delle bozze e la *princeps* riguarda il termine "cinnamomo", riportato nelle bozze nella variante, errata, "cinnamono" (p. 34). Il termine appare nella forma errata anche nel dattiloscritto (f. 32, ex 33).

o successivo. Alle successioni numeriche si alternano spesso, tra l'altro, delle successioni alfabetiche, che complicano ulteriormente la situazione complessiva.

Un esempio è rappresentato dall'immagine seguente, che mostra una delle numerazioni più ostiche presenti nel documento. Si succedono sette diversi numeri di pagina:



F. ex 17 (→ ... 153)

Fortunatamente non tutte le carte mostrano questa “stratificazione”, e anzi alcuni punti danno modo di identificare, senza che vi siano particolari criticità, la presenza di un certo numero di brani aggiunti, eliminati o spostati.

Per rintracciare gli interventi sul testo si è rivelata particolarmente utile l'individuazione di cinque diverse macchine da scrivere, spesso alternate all'interno di uno stesso capitolo. La maggior parte delle volte l'utilizzo di macchine diverse facilita, infatti, il riconoscimento dei fogli aggiunti; tanto più che nel dattiloscritto non si verifica solo l'aggiunta o l'eliminazione sporadica di singoli fogli, ma anche l'inserzione di interi capitoli, che Calvino introduce nel testo direttamente nella loro forma definitiva, in una fase presumibilmente già avanzata della redazione.

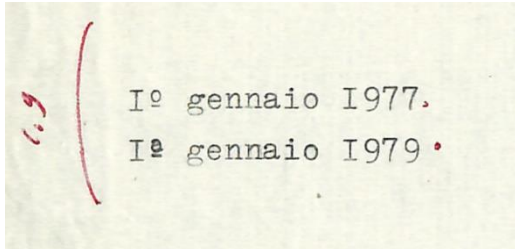
In questo quadro, la numerazione apposta sull'ultima pagina del dattiloscritto perde ogni significato. Il numero dattiloscritto dell'ultimo foglio, e le successive correzioni manoscritte, segnalano una discrepanza di 8 fogli, prima (258 – 250), che sale a 9 in un secondo momento (259):



F. ex 258 (→ 259 → 250)

Questa differenza, però, non ha un reale riscontro nel documento, perché per i motivi appena vagliati la quantità esatta di fogli eliminati e aggiunti nel corso della stesura non è ricostruibile. In breve, siamo di fronte a un vero e proprio *collage* di fogli e capitoli.

In calce all'ultimo foglio si trova un'indicazione rispetto alle date di composizione del testo: I gennaio 1977 - I gennaio 1979.



F. 250

Si tratta, come vedremo, di un'indicazione temporale molto approssimativa: possiamo forse supporre che, a quest'altezza temporale (cioè nel gennaio del '79), Calvino fosse riuscito ad assemblare le varie parti del romanzo in una struttura compiuta, ma sicuramente *non* ancora definitiva; come confermano, tra l'altro, una serie di lettere e interviste posteriori.

La testimonianza dell'autore più significativa, in questo senso, descrive un tempo di composizione complessivo di «due anni e quattro mesi»¹⁷⁷: dunque, dal gennaio 1977 all'aprile 1979.

Si può quindi facilmente ipotizzare che le bozze siano redatte *dopo* il mese di aprile, in vista della pubblicazione del testo che, si è detto, è dato alle stampe il 2 giugno.

Le carte sono precedute da un indice, che fa riferimento alla paginazione definitiva del dattiloscritto.

Solo in due casi (cerchiati in rosso) i numeri delle pagine iniziali di Incipit e capitoli (nello specifico, il IX Capitolo, e il relativo Incipit) sono corretti o integrati a penna:

¹⁷⁷ *Cercavo un libro da leggere, ne ho scritti dieci*, in «L'Europeo», XXXV, 5 luglio 1979, p. 128; e in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 309.

SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE	
Capitolo primo	1
Se una notte d'inverno un viaggiatore	8
Capitolo secondo	23
Fuori dell'abitato di Malbork	31
Capitolo terzo	39
Sporgendosi dalla costa scoscesa	50
Capitolo quarto	63
Senza temere il vento e la vertigine	74
Capitolo quinto	86
Guarda in basso dove l'ombra s'addensa	99
Capitolo sesto	111
In una rete di linee che s'allacciano	127
Capitolo settimo	134
Ina una rete di linee che s'intersecano	155
Capitolo ottavo	162
Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna	195
Capitolo nono	204
Intorno a una fossa vuota	215
Capitolo decimo	227
Quale storia laggiù attende la fine?	235
Capitolo undecimo	243
Capitolo dodicesimo	250

Archivio Storico Einaudi

copra buona già smista
in composizione

L'esame del dattiloscritto permette di individuare le numerose modifiche attraverso cui Calvino rielabora e ridefinisce molte delle sue parti. Se nella sua forma definitiva il testo è pressoché corrispondente a quello della futura *princeps*, sono proprio i tagli, le aggiunte e gli spostamenti che esso mette in mostra a permetterci di risalire a quello che doveva essere, in molti casi, un impianto testuale significativamente diverso.

In altre parole, il documento rende possibile un itinerario attraverso le diverse tappe della stesura del *Viaggiatore*, permettendoci di tracciare le modalità con cui Calvino trasforma una materia narrativa in continuo movimento.

Non a caso, parlando del *Viaggiatore*, l'autore stesso non fa mistero delle difficoltà che accompagnano la sua stesura, parlando a più riprese dell'insoddisfazione data dalle «tante parti [...] riscritte moltissime volte»¹⁷⁸; e l'esame del dattiloscritto conferma che la composizione del romanzo rappresenta davvero, per Calvino, «una lunga fatica»¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 317.

¹⁷⁹ Ivi, p. 287.

1.2.1 La scrivania di Italo Calvino: inchiostri e macchine da scrivere

Una rapida scorsa al dattiloscritto rivela immediatamente la sua natura di documento composito. I suoi fogli, infatti, appartengono a momenti molto diversi del lavoro redazionale; nel complesso, il testo nasce appunto dall'assemblaggio di questo materiale eterogeneo.

A renderlo evidente fin da subito è la presenza delle diverse macchine da scrivere, e dei numerosi inchiostri attraverso cui, come si è detto, Calvino opera correzioni più e meno consistenti all'interno dell'impianto testuale.

Lo studio filologico del testo ha permesso di avanzare alcune ipotesi sulla cronologia secondo cui questi strumenti sono utilizzati nella redazione del testo e nel lavoro di *mise en page*. Avere un quadro chiaro delle modalità e dei tempi con cui Calvino utilizza i diversi inchiostri e le macchine da scrivere presenti sul suo tavolo di lavoro – o meglio, sui tanti tavoli di lavoro – equivale a decifrare, almeno in parte, le fasi di elaborazione e di revisione di molte parti del tessuto narrativo, e permette di seguire da vicino i cambiamenti cui il testo va incontro nel corso della scrittura.

La descrizione degli strumenti proposta in questa sede ha un duplice scopo: rendere più agevole la lettura dell'analisi filologica del dattiloscritto presentata nel paragrafo successivo, e presentare i risultati che l'analisi stessa ha lasciato emergere.

Il dato che si impone con maggiore evidenza fin dalla prima lettura riguarda la compresenza, lungo tutto il corso del dattiloscritto, di diverse macchine da scrivere. Calvino le alterna con maggiore o minore frequenza all'interno di quasi tutti i capitoli: insieme alle modifiche sulla numerazione dattiloscritta delle pagine, e agli interventi manoscritti in corrispondenza di alcuni passaggi testuali, le macchine costituiscono una spia evidente della presenza di alcuni fogli aggiunti (o espunti) nel corso della riorganizzazione della materia narrata.

Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, anche l'utilizzo di un'unica macchina per la redazione di uno stesso turno di pagine non segnala necessariamente l'assenza di interventi sul testo, ma può, al contrario, indicare importanti modifiche, come mostra uno sguardo più ampio alla macrostruttura del documento. Se infatti tra due capitoli si interpongono pagine che mostrano uno stesso font, non è da escludere che esse siano la copia "in bella" di tutta una serie di stesure precedenti, e che siano state introdotte nel documento in una fase anche molto avanzata della sua composizione.

È il caso, ad esempio, del capitolo VI, che nonostante appaia lineare nella successione dei fogli – tutti redatti con la stessa macchina – costituisce, in realtà, uno dei punti più lavorati dell'intero romanzo.

Lo studio delle carte ha permesso di individuare cinque diversi tipi di caratteri tipografici, corrispondenti ad altrettante macchine da scrivere. Perché l'autore si serve di tante macchine, nei due anni e quattro mesi in cui l'iper-romanzo del *Viaggiatore* nasce e prende forma?

Sappiamo che alla fine degli anni Settanta Calvino risiede ancora a Parigi; tuttavia, gli impegni di lavoro (soprattutto quelli che lo legano alla casa editrice Einaudi) gli rendono necessari frequenti viaggi in Italia.

Per tracciare alcune tappe della geografia calviniana di questi anni, può essere utile operare un confronto tra le informazioni contenute nelle lettere inviate dall'autore, e la frequenza con cui partecipa alle riunioni mensili organizzate dal gruppo dell'OuLiPo. Le lettere, infatti, riportano sempre, oltre alla datazione, l'indicazione del luogo di invio; più raramente, è l'autore stesso a dare ai suoi interlocutori informazioni sui suoi spostamenti al di qua e al di là delle Alpi, e sulla durata dei soggiorni in Italia. I verbali stilati durante le riunioni, invece, registrano di volta in volta i nomi dei presenti.

Il confronto tra queste fonti dà atto dell'estrema mobilità che caratterizza la vita di Calvino in quegli anni: quasi un riflesso, pur dettato da ragioni diverse, di quella «nevrosi geografica»¹⁸⁰ di cui si riconosceva «vittima» solo pochi anni prima.

In effetti, l'autore sembra costretto a dividere la sua quotidianità tra «la vita familiare di Parigi» e «tutti i problemi pratici che sono in Italia»¹⁸¹; primo tra tutti, evidentemente, proprio l'impegno editoriale, a cominciare dalla direzione della collana «Centopagine» («Ogni tanto passando tra queste scrivanie mi ricordano che dirigo una collana, e che c'è un elenco di libri che dovrei fare uscire»¹⁸², scrive a Ripellino nel settembre del '77).

«Io abito a Parigi, ma vengo a Torino ogni mese», si legge in un'altra lettera¹⁸³, del gennaio 1977: e in effetti, a parte i rari mesi di «stallo» che l'autore trascorre stabilmente in Francia, possiamo notare dei frequentissimi spostamenti tra le due città. Di fatto, Calvino è una sorta di «pendolare internazionale», che fa la spola tra le città di Torino e Parigi. Si spiega così la presenza, nel dattiloscritto, di almeno tre macchine da scrivere: quella dell'abitazione parigina; quella dell'ufficio della casa editrice Einaudi, che Calvino doveva presumibilmente utilizzare anche per la redazione del suo romanzo; e quella del *pied-à-terre* torinese in cui alloggiava durante le sue soste, lunghe o brevi che fossero.

¹⁸⁰ Lettera a Franco Maria Ricci, autunno 1969, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1060.

¹⁸¹ Lettera a Michele Rago, 30 novembre 1977, Ivi, p. 1356.

¹⁸² Lettera a Angelo Maria Ripellino, 15 settembre 1977, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1340.

¹⁸³ Lettera a Gaio Scilioni, 19 gennaio 1977, Ivi, p. 1327.

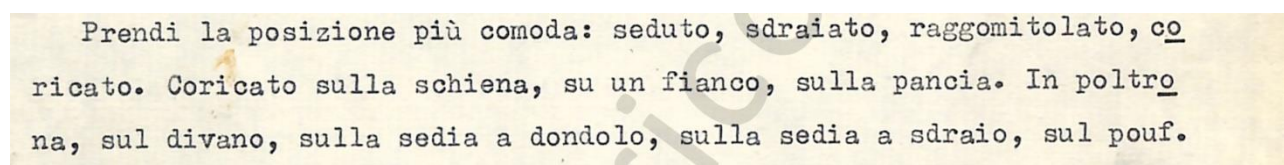
Nel 1977, l'autore precisa che quando è a Torino lo è «sempre solo per pochi giorni»¹⁸⁴, per poi asserire con convinzione, pochi mesi più tardi: «il 1977 l'ho passato molto più in Italia che a Parigi»¹⁸⁵. L'informazione è solo apparentemente contraddittoria: bisogna infatti considerare che i soggiorni in Italia includono i mesi estivi trascorsi a Castiglione della Pescaia.

È assolutamente probabile che Calvino avesse nella casa toscana una quarta macchina da scrivere, con cui avrebbe proceduto alla stesura, o quantomeno alla copiatura e alla revisione, di parti del romanzo.

Rispetto alla quinta macchina, invece, rimangono una serie di dubbi: è difficile non solo spiegare la sua presenza nel dattiloscritto, ma anche accertarne la presenza stessa, dal momento che il font potrebbe in realtà coincidere con quello di una delle altre macchine individuate (più precisamente, quella che chiameremo MdS2).

Vediamo quindi come si presentano e in cosa differiscono le cinque macchine, basandoci sulle caratteristiche relative all'intensità dell'inchiostrazione e alle peculiarità dei caratteri e dell'interlinea.

La prima macchina che incontriamo sfogliando il dattiloscritto (da qui in poi, MdS1) presenta un carattere tondo e piccolo, un'interlinea media, e un'inchiostrazione che potremmo definire “regolare”, ovvero né troppo carica né sbiadita.



Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, co
ricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltroo
na, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf.

(MdS1, esempio, f. 1)

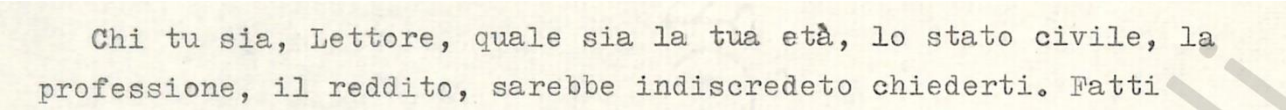
Con questa macchina Calvino scrive (o ricopia) i primi due capitoli e i relativi primi due Incipit (ff. 1-38); le pagine si succedono senza interruzioni, a eccezione di quattro fogli che si interpongono nella normale successione delle pagine: si tratta di due fogli “sfusi”, bianchi e non numerati, con segni manoscritti a penna rossa e pennarello verde; e di due pagine aggiunte, redatte con MdS2.

In tutto, i fogli stilati con MdS1 sono quindi 36, e circoscritti alla sola parte iniziale del testo¹⁸⁶.

In questo primo turno di pagine è facile notare alcuni fogli redatti con una macchina diversa da MdS1. Il font di MdS2 presenta infatti caratteristiche del tutto differenti: i caratteri sono più larghi e squadrati, l'inchiostro è meno marcato; soltanto l'interlinea rimane simile:

¹⁸⁴ Lettera a Giambattista Vicari, 14 febbraio 1977, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1329.

¹⁸⁵ Lettera a Guido Neri, 31 gennaio 1978, Ivi, p. 1359.



Chi tu sia, Lettore, quale sia la tua età, lo stato civile, la professione, il reddito, sarebbe indiscredito chiederti. Fatti

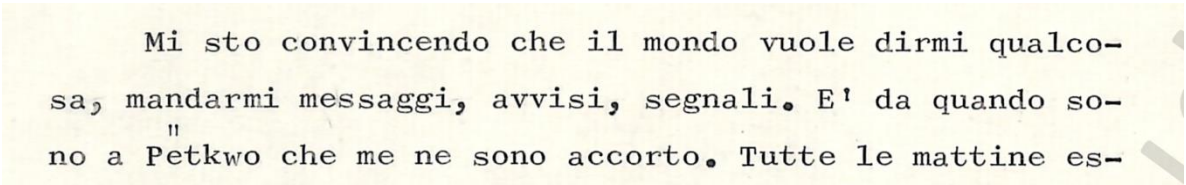
(MdS2, esempio, f. 30)

Questa macchina è usata per stilare, in totale, 132 fogli su 250: è dunque, di gran lunga, la macchina da scrivere che Calvino utilizza di più. L'analisi del documento ha messo in luce il fatto che, almeno nella parte iniziale del documento, quelli in MdS2 sono spesso fogli aggiunti: è il caso, appunto, delle due pagine che vanno a interporsi ai fogli in MdS1.

Questo dato, tuttavia, non deve portarci a pensare che MdS2 sia utilizzata solo durante la revisione del testo: come dimostra il fatto che altri capitoli, stilati con la stessa macchina, appartengono probabilmente alla fase *iniziale* della stesura. È il caso, ad esempio, del VI Incipit e del capitolo VIII, come si vedrà più avanti.

Per il momento, possiamo ipotizzare quindi che MdS2 sia utilizzata sia all'inizio della stesura a macchina, sia nel corso di una prima revisione complessiva del romanzo. Quel che è certo, è che è la macchina di cui l'autore si serve maggiormente: il che potrebbe farci ipotizzare che si tratti della macchina "parigina", supponendo che la capitale francese sia il luogo in cui Calvino trascorre più tempo nel corso del biennio '77-'79.

Anche MdS3 mostra peculiarità che consentono di identificarla immediatamente come macchina *altra*: se il font è simile a quello di MdS2 (largo, squadrato), alcuni caratteri tipografici appaiono diversi, e l'inchiostrazione è nettamente più definita. L'interlinea, invece, è pressoché identica.

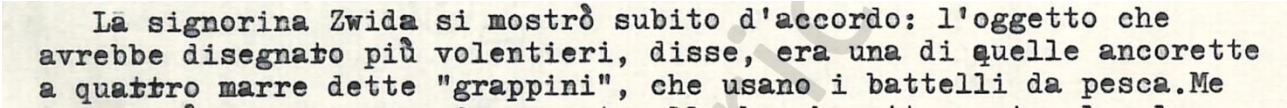


Mi sto convincendo che il mondo vuole dirmi qualcosa, mandarmi messaggi, avvisi, segnali. E' da quando sono a Petkwo che me ne sono accorto. Tutte le mattine es-

(MdS3, esempio, f. 50)

MdS3 appare per la prima volta nel III capitolo (f. ex 44) e prosegue, intervallata da MdS2 e molto più tardi da MdS4, fino al V Incipit (f. ex 92 B), per un totale di 40 fogli complessivi. A parte questi due Incipit, non compare in nessun altro punto del dattiloscritto: descrive dunque probabilmente un nucleo testuale "a sé", solo più tardi modificato da una serie di aggiunte, per la maggior parte in MdS2.

MdS4 è la macchina usata più raramente: in tutto, conta appena 7 pagine, tutte inserite in una fase del lavoro sul testo molto avanzata, se non finale. Se i caratteri sono simili a quelli di MdS2, cambia completamente l'inchiostrazione (molto scura) e l'interlinea (stretta):



La signorina Zwida si mostrò subito d'accordo: l'oggetto che avrebbe disegnato più volentieri, disse, era una di quelle ancorette a quattro marre dette "grappini", che usano i battelli da pesca. Me

(MdS4, esempio, f. 59)

Le inserzioni in MdS4 si trovano solo nei capitoli IV e V; il primo foglio aggiunto è preceduto da poche righe, sempre in MdS4, aggiunte sul finale della pagina precedente.

Anche la presunta MdS5 è utilizzata quasi esclusivamente per una serie di aggiunte, a partire dal f. 111. L'intero capitolo VI è redatto con questa macchina, come anche il VII Incipit: entrambi, vedremo, entrano a far parte del dattiloscritto in fase avanzata, e rappresentano probabilmente la versione finale di una serie di stesure precedenti. Possiamo solo supporre sia così nel caso del VII Incipit; ne abbiamo invece la certezza per quanto riguarda il capitolo VI.

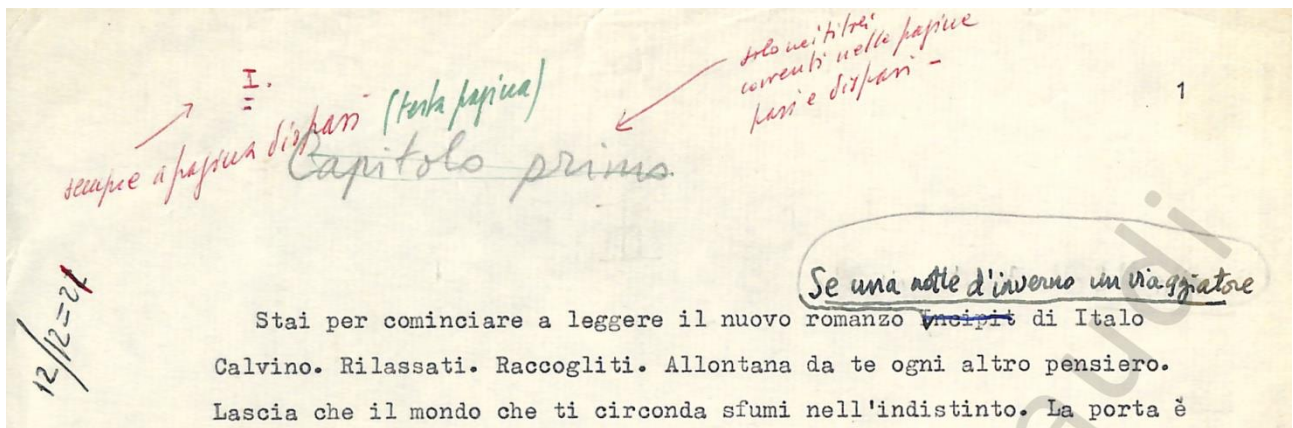
Gli altri fogli redatti con MdS5 costituiscono delle aggiunte sporadiche, inserite nei capitoli successivi; sono, in totale, 39.

Per seguire l'*iter* delle modifiche è ovviamente indispensabile analizzare le aggiunte testuali e le correzioni alla paginazione. Si tratta di interventi effettuati per mano dell'autore tramite una vasta gamma di inchiostri: il lapis, vari tipi di penne blu, nere, rosse, e due inchiostri verdi.

Anche in questo caso, è possibile individuare, almeno in parte, l'ordine temporale con cui Calvino si serve di questi strumenti.

In primo luogo, bisogna specificare che non tutti gli interventi sono imputabili all'autore, come si vedrà meglio nel capitolo successivo. Qui basti dire che alcuni di essi sono probabilmente effettuati da uno o più revisori interni alla casa editrice Einaudi, dato che registrano indicazioni "tecniche", relative alla futura impaginazione del volume.

È il caso di alcune precisazioni a penna rossa, nera e verde chiaro, presenti sulla prima pagina:

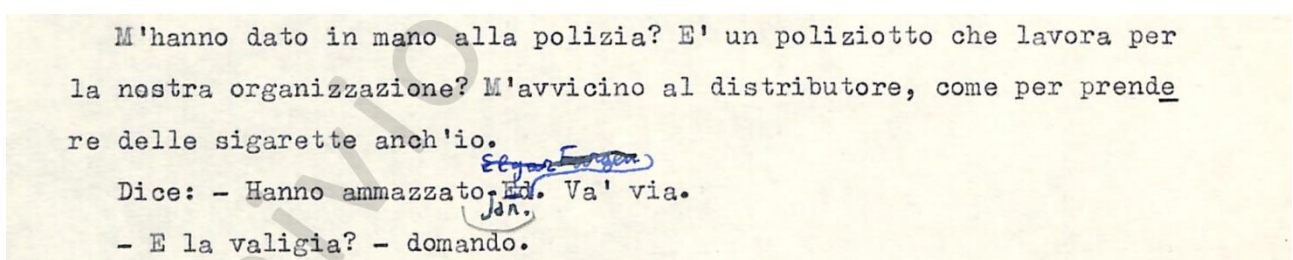


F. 1

Indicazioni pressoché identiche, o simili, introducono quasi tutti i capitoli e alcuni Incipit. La penna rossa segnala sempre indicazioni tipografiche, o è utilizzata per correggere refusi. Solo in un caso modifica parte di una frase (f. 25).

All'interno del f. 1 si possono osservare anche alcune correzioni d'autore, tra cui l'intestazione in lapis che indica "Capitolo primo". Per quel che riguarda le intestazioni e i titoli dei primi due Incipit, sono sempre scritti in lapis, e solo a volte ricopiati a penna nera.

Almeno per quel che riguarda i primi 38 fogli – che circoscrivono una parte del testo dattiloscritto in uno stesso momento –, si può affermare che le correzioni in blu precedono quelle in nero, come mostra l'ordine delle cassature ma anche alcune modifiche del testo. Consideriamo, ad esempio, i nomi propri di alcuni personaggi. Al f. 21 si legge:



F. 21

Il nome "Ed" è prima modificato in "Elgar Furgan", quindi in "Jan". Gli inchiostri sono usati per correggere lo stesso nome, nello stesso ordine, anche nell'Incipit successivo.

In blu scuro l'autore inserisce il nome di un altro personaggio, e aggiunge un aggettivo (rispettivamente ai ff. 32 e 37) in due spazi lasciati precedentemente vuoti; unico caso nel

dattiloscritto, se non consideriamo il f. 150, in cui l'interlinea è visibilmente aumentata per lasciar spazio ad un intero dialogo, aggiunto in seguito.

Nel corso di tutto il documento, Calvino utilizza pressoché sistematicamente le due penne blu per le modifiche più consistenti: dalle varianti di singoli termini, all'inserzione di parti di testo. Sono presenti anche alcune correzioni e aggiunte a penna nera, ma più sporadiche.

Gli inchiostri, in generale, sembrano confermare che alcuni capitoli e Incipit sono scritti a distanza quantomeno ravvicinata. Si è visto che l'uso di una stessa macchina può indicare, in alcuni casi, alcuni "nuclei" testuali, ovvero un certo numero di pagine presumibilmente dattiloscritte in uno stesso momento; allo stesso modo, la presenza di un medesimo inchiostro in quelle stesse parti del testo potrebbe confermare la cronologia delineata dalle macchine.

Così, ad esempio, sembra che la penna blu più chiara sia utilizzata maggiormente nelle pagine in MdS1 e MdS3, piuttosto che nei fogli (aggiunti) in MdS2 che si frappongono a queste ultime. Nelle pagine in MdS2 si nota invece un più frequente utilizzo dell'inchiostro blu scuro.

Distinguere i diversi inchiostri, tuttavia, non è sempre agevole; è quindi complesso stabilire con esattezza l'alternarsi delle penne in alcune parti del testo, e quindi la cronologia del loro utilizzo.

Diverso è il caso degli inchiostri che correggono a più riprese i numeri di pagina di capitoli e Incipit. Rintracciare l'ordine temporale con cui Calvino li utilizza risulta molto più semplice, e la loro analisi, unita alle lacune nella numerazione dattiloscritta e agli interventi manoscritti con cui l'autore interviene in epilogo o in apertura ai fogli, consente di delineare con più precisione le dinamiche di aggiunte ed eliminazioni di una serie di pagine.

Proprio la paginazione manoscritta, inoltre, molto più che gli interventi interni al testo, evidenzia la contiguità temporale di alcuni capitoli. Vediamo meglio attraverso alcuni esempi.

L'intervallo di fogli compreso tra f. ex 55 e f. ex -92 B comprende i capitoli IV e V, e gli Incipit III, IV e V. Molte delle pagine sono in MdS3, macchina con cui sono redatti i fogli appartenenti ad un primo assetto testuale. Alle pagine in MdS3, solo in seguito, si inframmezzano una serie di fogli aggiunti, come dimostra l'uso di altre macchine e la numerazione dattiloscritta, che mostra alcuni salti o, al contrario, dei numeri prima consecutivi, poi separati da uno o più fogli. *L'iter* è confermato dalla prima correzione dei numeri di pagina, manoscritta a penna blu chiaro.

Questa numerazione intermedia, presente fino al f. ex -92 B, conferma infatti una serie di aggiunte e modifiche operate *dopo* la prima revisione (segnalata, appunto, da questi numeri in blu).

La numerazione in verde, invece, descrive lungo tutto il corso del documento la paginazione definitiva (a eccezioni di poche pagine del capitolo VIII, in cui i numeri di pagina finali sono manoscritti a penna nera).

Altri capitoli e Incipit, invece, mostrano una prima modifica della numerazione dattiloscritta a penna nera: è il caso del VI e dell'VIII Incipit, e del VII e VIII capitolo. L'uso di questo stesso inchiostro per correggere la numerazione dattiloscritta potrebbe indicare che Calvino lavora a questi capitoli in uno stesso momento. In effetti, queste parti del testo sono accomunate da altre caratteristiche: ad esempio, i capitoli VII e VIII, come anche l'VIII Incipit, mostrano una prima numerazione dattiloscritta ad una e due cifre (unico caso nel documento).

Per concludere, l'ultima parte del documento (dal capitolo IX in poi) mostra un inchiostro blu scuro utilizzato per correggere, la maggior parte delle volte, solo l'ultima cifra dei numeri dattiloscritti. Alla penna blu si alterna solo una volta un nuovo inchiostro verde (dal tratto più sottile del precedente).

La correzione in blu scuro del IX capitolo segue quella in nero dei capitoli precedenti: ciò significa che i capitoli finali sono redatti *prima* di una serie di correzioni che intervengono nelle parti immediatamente precedenti.

Dopo questa breve ricognizione, andiamo ad analizzare più a fondo il documento.

1.2.2 Diacronia delle modifiche. Una lettura filologica

Il paragrafo vuole descrivere i cambiamenti cui il testo va incontro nel corso delle numerose revisioni, grazie all'esame di tre elementi: la numerazione dattiloscritta, e i successivi interventi manoscritti di riorganizzazione della sequenza delle pagine; gli spostamenti e gli incrementi di alcuni brani; le cassature. Il fine ultimo dell'analisi è quello di comprendere le modalità di composizione dell'opera.

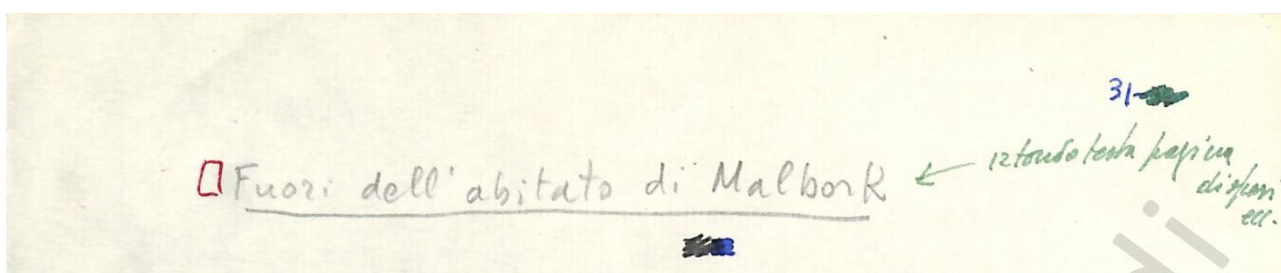
Le discrepanze tra la prima numerazione dattiloscritta e le successive, manoscritte, non saranno descritte per un semplice motivo: i numeri più alti spesso segnalati dalle aggiunte manoscritte *non* corrispondono, la maggior parte delle volte, ad effettivi incrementi testuali. Possono dipendere, per fare un solo esempio, dalla sostituzione di alcune serie alfabetiche con le rispettive numeriche. Per questo motivo, saranno analizzate solo le numerazioni utili a spiegare *reali* eliminazioni o aggiunte di fogli.

Per rendere quanto più chiaro possibile il quadro complessivo di queste trasformazioni, si è scelto di seguire fedelmente l'ordine di successione dei capitoli, secondo quella che è la *facies* definitiva del documento; nonostante quest'ultima, alla luce dei dati raccolti, non corrisponde all'effettiva cronologia di stesura.

I primi 38 fogli del dattiloscritto, che includono il I e il II capitolo e i relativi Incipit (“Se una notte d’inverno un viaggiatore”; “Fuori dell’abitato di Malbork”), sono probabilmente stilati nell’arco di uno stesso lasso temporale, come sembra dimostrare l’ordine regolare delle pagine, redatte per la maggior parte con la medesima macchina da scrivere (MdS1). Al corpo maggioritario delle carte si frappongono, abbiamo visto, alcuni fogli in MdS2, che ci avvertono di alcune aggiunte ed eliminazioni.

Il primo capitolo (ff. 1-7)¹⁸⁷ presenta una struttura regolare; lo stesso può dirsi per il primo Incipit (“Se una notte d’inverno un viaggiatore”, ff. 8-22).

All’interno del II capitolo il f. 30, in MdS2, interrompe l’ordinata successione delle pagine in MdS1, e segnala l’eliminazione di due fogli: gli ex ff. 30 e 31. Seguendo la numerazione dattiloscritta in MdS1, infatti, notiamo un primo salto: il foglio 29 è seguito dal f. 32, solo successivamente corretto in 31.



F. 31 (ex 32)

A livello narrativo, ci si limita a segnalare, per il momento, che questa prima inserzione occorre in uno dei punti chiave del meccanismo testuale: quello dell’espedito narrativo che determina, per la prima volta, la scoperta da parte del Lettore del suo trovarsi di fronte ad un nuovo incipit di romanzo, diverso dal precedente.

Nel II Incipit (“Fuori dell’abitato di Malbork”, ff. 31-38) lo scarto è compensato dall’aggiunta di un nuovo foglio, il secondo redatto in MdS2 (f. ex 37%A). Seguendo la prima numerazione dattiloscritta, vediamo che i ff. ex 36 e 37 erano precedentemente contigui (come dimostra anche la consequenzialità dei numeri di pagina). Successivamente, le prime righe di f. 37 sono cassate, e riprese parzialmente da un nuovo foglio, che si frappone ai due: f. 37%A, appunto.

¹⁸⁷ I numeri si riferiscono alla paginazione dattiloscritta.

36
~~37/A~~

da annettere al mio passato o al mio futuro.

La pagina che stai leggendo dovrebbe rendere questo contatto violento, di colpi sordi e dolorosi, di risposte ~~imfmr~~ feroci e lancinanti,

F. 36 (ex 37%A)

Dopo l'introduzione di questa pagina, l'ex f. 37 [ds] è modificato, con una correzione a penna blu, in 37/B:

~~37/B~~
37

~~da annettere al mio passato o al mio futuro.~~

~~M'alzai in fretta, volevo andare a cercare Brigd, non so cosa avessi in mente di dirle, di farle, mi dirigevo verso Brigd pensando a Zwida, quella che cercavo era per me in qualche modo una figura bifronte, una Brigd-Zwida, come ero bifronte anch'io che m'alzavo dal pavimento respingendo Ponko e cercando inutilmente di nettarmi~~

F. ex 37/B (ex 37 [ds])

L'Incipit si chiude col f. 38, l'ultimo redatto con MdS1.

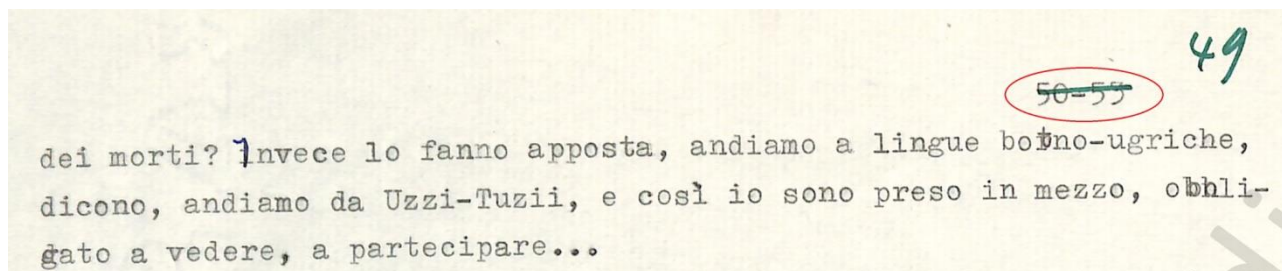
Il f. 39 apre il terzo capitolo, che mostra una riorganizzazione sul piano strutturale resa evidente dall'uso di più macchine da scrivere (MdS2 e MdS3), cui corrispondono alcuni salti presenti nella prima numerazione dattiloscritta.

Se seguiamo l'ordine dei fogli redatti con entrambe le macchine, così come appare nel dattiloscritto, avremo la seguente successione di numeri di pagina dattiloscritti: ff. 39 / 40 / 41 / 42 / -44 / 45 / -46 / -47 / -48 / -49 / 50-53. Sono stati indicati in rosso i numeri dei fogli in MdS2, e in blu le pagine in MdS3.

Considerando MdS3 come macchina utilizzata per la prima stesura, e le pagine redatte con MdS2 come aggiunte in fase successiva, ne consegue che gli "estremi" di questo capitolo, l'inizio e la fine, sono stati oggetto di importanti modifiche.

Seguendo la numerazione dattiloscritta, notiamo subito l'assenza del f. 43, oltre che l'anomalia costituita dal numero (doppio) 50-53, riportato sull'ultimo foglio.

Il primo (f. 43) è forse eliminato in via definitiva o, nella migliore delle ipotesi, alcune delle sue parti sono trascritte nelle pagine aggiunte; l'ultimo foglio (50-53), riassume o rielabora, probabilmente, il materiale testuale precedentemente contenuto nell'intervallo di fogli indicato.



F. 49 (ex 50-53)

A partire dal terzo Incipit (“Sporgendosi dalla costa scoscesa”), e per un buon numero di pagine, la cronologia secondo cui si susseguono le macchine da scrivere risulta più chiara, e con essa il meccanismo di aggiunte ed eliminazioni di molte parti del testo.

Risulta chiaro che inizialmente la successione delle pagine doveva essere la seguente:

a) Ff. -55 / -56 / -56 B / -57 / -58 / -59 / -60 / -61 / -62¹⁸⁸ [ds]

Il colore blu indica l'utilizzo di MdS3. Secondo le intenzioni iniziali dell'autore, dunque, l'Incipit avrebbe dovuto chiudersi col f -62 ed essere formato da un totale di 9 fogli.

Più tardi, Calvino sposta il f. ex -56 dopo il f. ex -62, e aggiunge quattro nuove pagine in sede finale. Ne risulta la successione seguente:

b) Ff. -55 / -56 B / -57 / -58 / -59 / -60 / -61 / -62 / -56/ 59/ 60/ 61/ 62

Il colore verde indica l'uso di MdS4 – macchina, si è detto, usata sporadicamente e solo per i fogli aggiunti. I ff. 59-62 presentano la numerazione definitiva, direttamente manoscritta dall'autore con pennarello verde.

Le due modifiche (lo spostamento del f. ex 56 e l'aggiunta dei fogli in epilogo) sono effettuate in uno stesso momento, come dimostrano alcune righe poste in calce al f. -62, che, utilizzate per

permettere il riposizionamento del f. ex -56, sono redatte con la stessa macchina da scrivere delle pagine aggiunte (MdS4, appunto):

questa luminosità diffusa, pallida, quasi senz'ombre, una
oscurità più densa che quella della notte.

mercoledì sera

Ogni sera trascorro le prime ore d'oscurità vergando queste pagine che non so se qualcuno leggerà mai . Il globo di pasta~~a~~^{di} vetro della mia stanza alla Pensione Kudgiwa illumina lo scorrere della mia scrittura forse troppo nervosa perchè un futuro lettore possa decifrarla. Forse questo diario tornerà alla luce mol-

F. ex -62 (→ 57: righe aggiunte in calce, con MdS4)

Specularmente, le frasi che aprivano inizialmente il f. ex -56 sono cassate fino al punto che riprende e prosegue le righe aggiunte sul finale del foglio precedente, f. ex 62:

~~Non so se mai qualcuno leggerà queste pagine che va-~~
~~do vergando ogni sera alla luce del globo in pasta^{di} vetro~~
~~nella mia stanza della pensione Kadgiwa. Forse il decifra-~~
~~re la mia calligrafia gli costerà uno sforzo, forse il ma-~~
~~noscritto dimenticato in una soffitta tornerà alla luce mol-~~
ti e molti anni dopo la mia morte, quando la nostra lin-

F. ex 56 (→ 58)

Per inserire il f. ex -56 nella nuova posizione, sono cassate anche le righe finali, successivamente manoscritte in apertura al f. ex -56 B.

□ Lunedì. □
 Oggi ho visto una nuova merenda da una finestra 51
 della prigione, verso mare. Camminando sull'antenna ~~56~~
 antemurale del porto, con l'abitudine, arrivando fin dietro la vecchia
 fortezza. La fortezza è tutta chiusa nelle sue mura obli-

F. ex -56 B (→ 51)

Alcuni dati relativi alla progressione numerica intermedia, in blu, risultano di non facile interpretazione.

In primo luogo, non è chiaro il motivo per cui Calvino abbia denominato come “-56 B” una pagina che sembra costituire il naturale proseguimento dell’originario f. 56, e non un’aggiunta successiva¹⁸⁹. Altrettanto inspiegabile è il motivo per cui l’autore corregge il numero -56 B in “56/57”. Se Calvino avesse, in un primo momento, deciso di eliminare il f. 56, e di riprenderne solo alcune righe all’inizio del f. -56 B, avrebbe dovuto limitarsi a correggere la numerazione in “56”, e non in “56/57”.

Nonostante lascino una serie di interrogativi aperti, i numeri a penna blu costituiscono comunque un chiaro indizio del fatto che l’Incipit prevedesse, in un primo momento, un minor numero di fogli e, di conseguenza, un diverso epilogo. Questa seconda numerazione, infatti, prosegue fino al f. ex -62, precedente finale dell’Incipit, e lì si ferma: delimitando in maniera inequivocabile il vecchio sviluppo testuale.

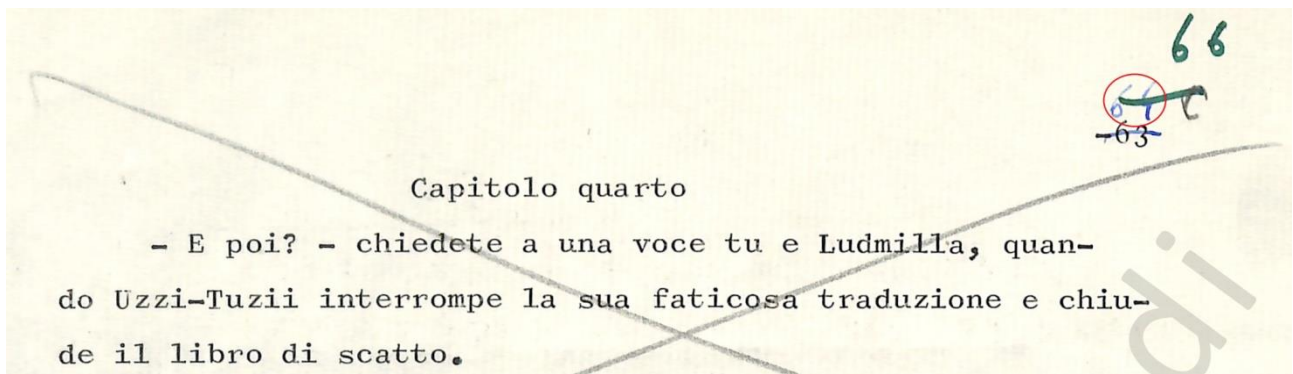
Quest’ultimo è facilmente ricostruibile anche attraverso i numeri dattiloscritti con MdS3: si nota infatti che il f. ex -62 e il primo foglio del capitolo quarto, f. ex -63, dovevano essere, in un primo tempo, successivi; e, solo più tardi, sono stati divisi da otto pagine intermedie: cinque inserite dopo il f. ex -62 (f. ex 56, 59, 60, 61, 62), e tre prima dell’ ex f. -63.

Sia la numerazione dattiloscritta che quella immediatamente successiva, manoscritta a penna blu chiaro, evidenziano dunque la precedente consequenzialità tra il f. ex 62 e il foglio che apriva il capitolo IV.

go per la signorina Zwida. Il portiere m'ha detto che è

(53) 57
 -62-

F. ex -62 (→ 63 → 57)



F. ex -63 (→ 64 → 66)

Anche in questo caso, quindi, sono oggetto di modifica le “soglie” testuali: la fine del terzo Incipit e l’incipit del quarto capitolo. Scrivendo a Wahl, peraltro, Calvino afferma che «le troisième roman [...] a six pages en plus»¹⁹⁰: il che conferma l’effettivo incremento testuale. Dal dattiloscritto, i nuovi fogli appaiono 5 (contando anche la pagina spostata, f. ex 56), non 6: non sappiamo, però, a quale versione del testo faccia riferimento l’autore nella lettera.

Il capitolo quarto, dunque, prevedeva inizialmente un altro attacco: doveva infatti aprirsi col f. ex 63. Non è l’unica modifica che Calvino vi apporta: il capitolo è infatti oggetto di due revisioni:

- a) Ff. -63 / -64 / -65 / -65 A / -65 B / -66 / -67 →
- b) Ff. 64 (A)¹⁹¹ / 64 B / -63 (→ 64 C) / ... →
- c) Ff. 64 (A)¹⁹² / 64 / 64 B / -63 (→ 64 C) / -64 / 68 / -65 / ...

In a) abbiamo quello che è stato identificato come primo assetto testuale, poi modificato; il colore blu indica che le pagine sono tutte redatte con MdS3. In b), il colore rosso segnala i fogli aggiunti in fase intermedia, in MdS2; in c), i numeri in verde indicano le pagine inserite durante l’ultima revisione testuale, redatte in MdS4.

Il passaggio da a) a b) mostra l’aggiunta di due pagine (ff. 64 A e 64 B) a introduzione del capitolo, confermata da una serie di interventi sul testo.

¹⁹⁰ [«il terzo romanzo [...] ha sei pagine in più»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 5 luglio 1979, conservata presso gli Archivi delle Éditions du Seuil.

¹⁹¹ Il carattere alfabetico è aggiunto in seguito, a matita.

¹⁹² Il carattere alfabetico è aggiunto in seguito, a matita.

La sequenza definitiva (c) mostra come ai fogli aggiunti, redatti in MdS2, si interpone un'ulteriore foglio, inserito in un terzo momento: si tratta del f. 64, in MdS4, che amplia – seppur di poco – la descrizione dell'episodio.

Un'ulteriore aggiunta è costituita dal f. 68 (anch'esso in MdS4): come nei casi precedenti, si tratta di mezza pagina, che arricchisce di alcuni particolari la scena narrata soffermandosi, in particolare, sulla figura di Ludmilla.

Il micro-romanzo successivo (“Senza temere il vento e la vertigine”) mostra un largo utilizzo di serie alfabetiche per “nominare” i fogli.

L'Incipit si apre con tre fogli redatti in MdS3 (ff. -68, -69, -70), i cui numeri di pagina dattiloscritti costituiscono la normale prosecuzione della prima successione numerica del capitolo precedente, ancora in MdS3.

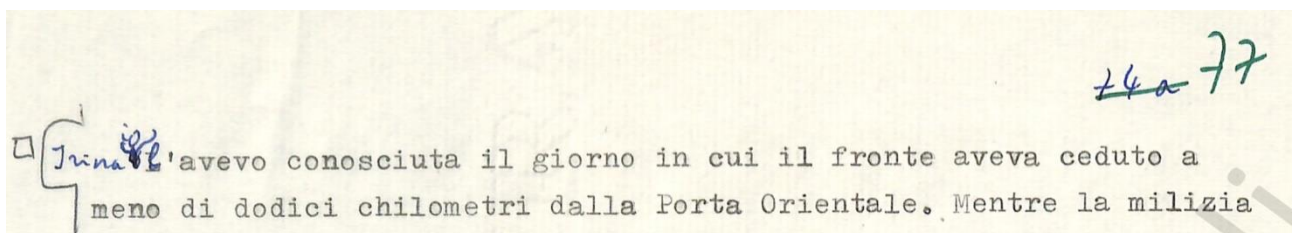
Vediamo in a) quel che rimane del primo assetto testuale, e in b) le modifiche cui il capitolo va incontro:

a) Ff. -68 / -69 / -70 / -72 / -73 →

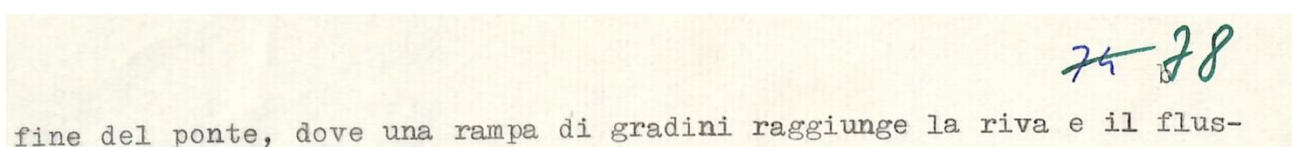
b) Ff. -68 / -69 / -70 / 74 (a) / 74 (b) / 74 C / 74 d / 74 e / 74 f / 74 g / -72 / -73

La successione dattiloscritta in MdS3 (a) evidenzia l'eliminazione di una pagina (l'ex f -71), sostituita più tardi da sette nuovi fogli (b), in MdS2, ordinati secondo la progressione alfabetica -a/-g. Alle lettere dattiloscritte (tutte, tranne la prima della serie) è anteposto a penna, in tutti i casi, il numero 74.

In un terzo momento, Calvino rinumera tutte le carte con la paginazione definitiva, in verde.



F. 74 (a) (→ 77; dà inizio alla serie di pagine aggiunte)



F. 74 b (→ 78; prosegue la serie dei fogli aggiunti, e la successione alfabetica- da qui in poi, direttamente dattilografata)

La successione delle pagine in ordine alfabetico rappresenta, potremmo dire, una sorta di ‘micro-nucleo’ a parte, ideato in uno stesso momento, e inserito, in seguito, a modificare l’Incipit; a confermarlo sembra essere, tra l’altro, l’uso di uno stesso numero per tutta la serie di fogli (‘74’).

Il numero ‘74’, inoltre, prosegue la correzione manoscritta in blu, dando atto di una coincidenza temporale tra l’inserzione dei fogli e la seconda numerazione manoscritta.

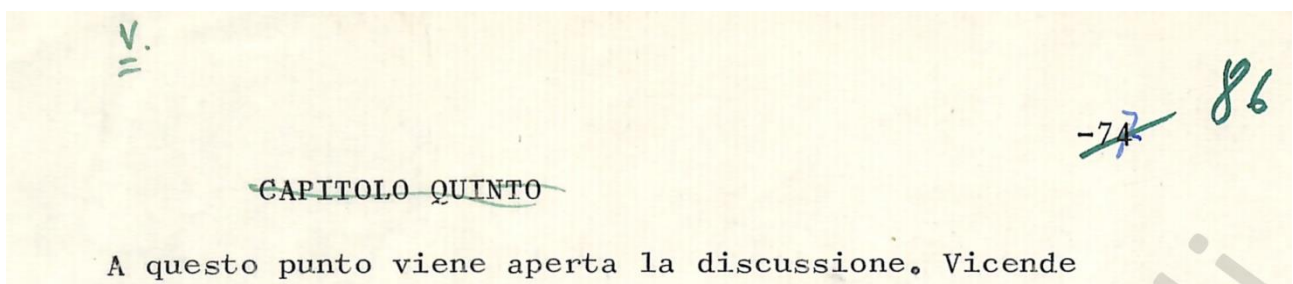
Un ultimo, importante intervento sul testo segnala che i fogli descritti costituiscono effettivamente delle aggiunte successive, e che probabilmente il loro inserimento all’interno del documento coincide, a livello temporale, con le correzioni manoscritte a penna blu.

Parliamo del nome della protagonista femminile: nei ff. ‘74 a’ – ‘74 g’ compare direttamente nella sua forma definitiva («Irina»), mentre, nelle pagine che dovevano costituire il primo assetto del capitolo, si trova ancora nella variante precedente («Zenaida»), solo successivamente cassata e corretta a penna blu; la stessa, forse, con cui Calvino ha numerato i fogli aggiunti.

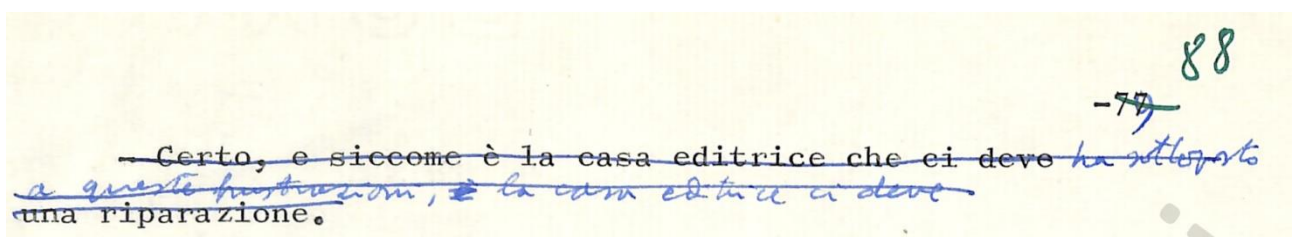
Per quel che riguarda il capitolo quinto, l’unica modifica da segnalare riguarda una lacuna tra le prime tre pagine, che ci avverte di alcuni fogli eliminati e, più tardi, sostituiti.

Seguendo la paginazione dattiloscritta, si nota infatti un salto. Il f. ex 74 è infatti seguito dal f. ex 77; indice del fatto che i ff. ex 75 e 76 sono stati eliminati.

La seconda numerazione, manoscritta in blu, corregge tuttavia il f. ex 74 in 77, e l’ex 77 in 79, segnalando così l’eliminazione di *un* solo foglio (ex 78), non due.



F. ex -74 (→ 77 → 86)



F. ex -77 (→ 79 → 88)

L'*iter* delle correzioni deve essere stato il seguente: Calvino ha, in un primo momento, eliminato due fogli (ff. ex 75 e 76), sostituendoli con un unico foglio (f. ex 78) nel momento in cui operava le prime modifiche sul capitolo, segnalate appunto dalla numerazione in blu.

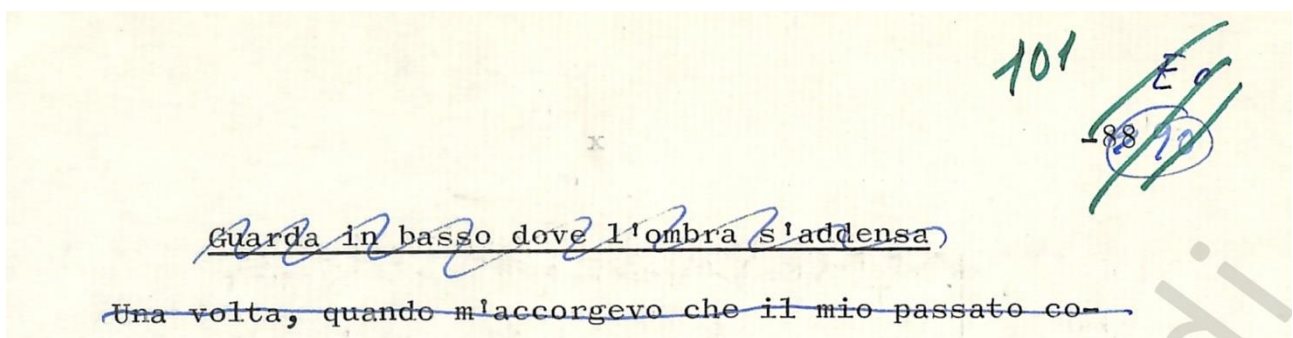
Molto più tardi, anche l'ex f. 78 viene eliminato, e sostituito con il f. 87 durante l'ultima revisione del testo (come dimostra il numero di pagina, dattilografato direttamente in forma definitiva). In generale, comunque, è certa una riduzione nella narrazione, perché un solo foglio va a sostituirla due.

Il nuovo foglio (f. 87), vedremo, costituisce un'aggiunta chiave del meccanismo sotteso alla costruzione del testo, dal momento che introduce il futuro desiderio di lettura di Ludmilla.

L'Incipit successivo ("Guarda in basso dove l'ombra si addensa"), come si è accennato, è l'ultimo in cui compaiono ancora dei fogli redatti in MdS3, che ci permettono ancora di seguire, per quanto in maniera frammentaria, le evoluzioni interne al testo.

Alle pagine in MdS3, segnalate in blu, si inframmezzano un certo numero di carte descritte da una doppia lettera. Ne risulta l'ordine: E a / E b / -88 / E d / E e / E [è] / E g / E h / E i / E j / 92 B / E m. È facile accorgersi di due fogli aggiunti in apertura: ff. ex E a ed E b, che danno avvio alla successione alfabetica.

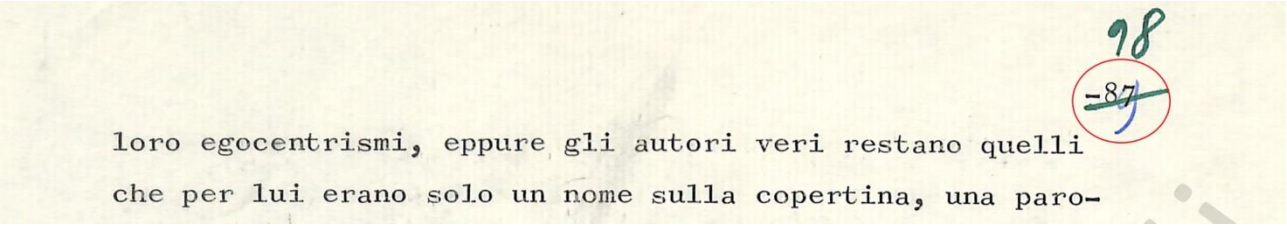
Il foglio di apertura del micro-romanzo era, inizialmente, f. ex -88, che proseguiva la successione numerica del capitolo precedente, chiuso appunto dal f. ex -87. A segnalare che l'Incipit prevedesse un diverso esordio è anche la presenza, in testa al foglio, del titolo, poi cassato insieme alla prima riga:



F. ex -88 (→ 90 → E c; (ex) apertura del V Incipit)

Lo spostamento è reso evidente anche dalla seconda numerazione manoscritta (a penna blu scuro), che prosegue la successione alfabetica delle pagine aggiunte, modificando il f. ex -88 in E c.

Come vediamo nell'immagine, la prima correzione dei numeri (a penna blu chiaro), invece, modifica il f. ex -88 in 90; e il f. precedente (f. ex -87) in 89:

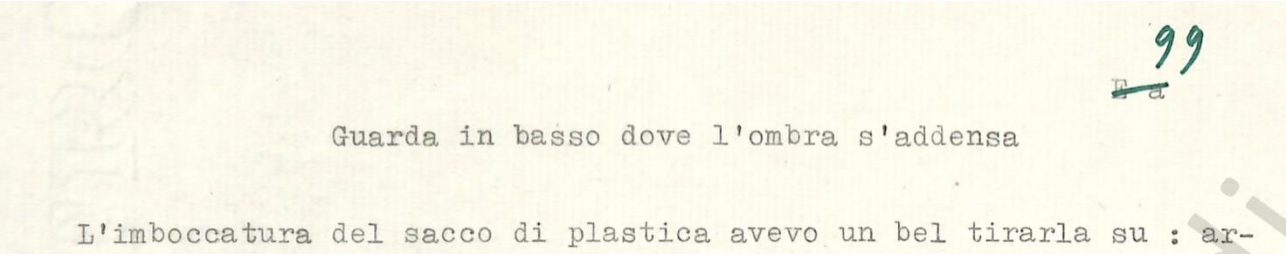


loro egocentrismi, eppure, gli autori veri restano quelli
che per lui erano solo un nome sulla copertina, una paro-

F. ex -87 (→ 89; ultima pagina del Capitolo V)

segno che, durante la prima revisione di questo punto, le due pagine continuassero ad essere consecutive, e l'Incipit presentasse ancora il precedente esordio. Solo in seguito, Calvino avrebbe aggiunto i due ff. E a ed E b.

Le cassature successive permettono a Calvino di posticipare il f. ex -88 in terza posizione, subito dopo le due pagine aggiunte; la prima delle quali riprende il titolo già scelto per l'Incipit:



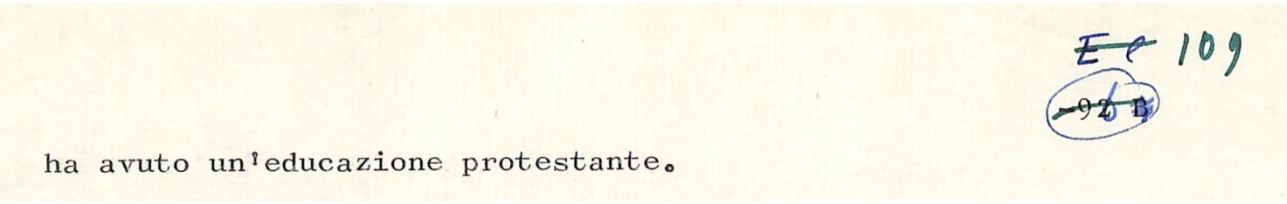
Guarda in basso dove l'ombra s'addensa

L'imboccatura del sacco di plastica avevo un bel tirarla su : ar-

F. E a (→ 99)

L'ultima pagina redatta in MdS3 è f. -92 B. La serie di fogli eliminata compresa tra gli estremi di questo intervallo (da f. ex 88 a f. ex -92 B) doveva essere pari a cinque (ex ff. -89, -90, -91, - 92, - 92 A), se escludiamo la presenza di ulteriori serie alfabetiche. Il numero di pagine mancanti è effettivamente confermato, ancora una volta, dalla prima correzione a penna blu chiaro.

Si è visto, infatti, che il f. ex -88 è, in un primo momento, corretto in f. 90. Se facciamo riferimento all'ultima pagina dattiloscritta in MdS3, f. ex -92 B, noteremo una prima correzione, con la stessa penna blu, in '96'.



ha avuto un'educazione protestante.

F. (ex) -92 B (→ 96)

L'intervallo di pagine tra il f. 90 (ex 88) e il f. 96 (ex 92 B) conferma, appunto, il numero di *cinque* fogli intermedi mancanti (ff. 91-95). Questi ultimi, con ogni probabilità interni alla prima struttura, sono più tardi sostituiti da sette nuove pagine, redatte con MdS2.

Un'ultima pagina aggiunta segue il f. ex -92 B, terminando la serie alfabetica e il capitolo stesso (f. E m).

Come spiegare la doppia serie alfabetica, piuttosto anomala, utilizzata dall'autore per le pagine aggiunte (ff. E a- E m)?

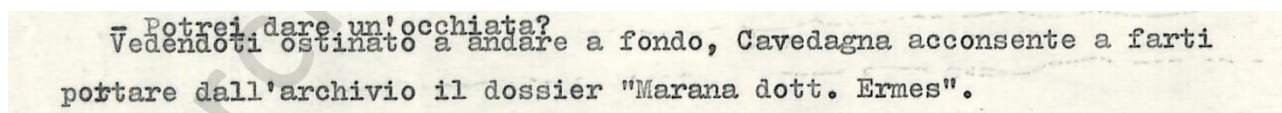
La lettera 'E' potrebbe rappresentare un semplice espediente per indicare che le pagine aggiunte si inseriscono nel V Incipit (essendo la "e" la *quinta* lettera dell'alfabeto). A suffragare questa ipotesi è il testo della *Squadratura* scartata, in cui l'autore, abbozzando il primo progetto del romanzo, indica i micro-romanzi utilizzando dei caratteri alfabetici¹⁹³: *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* è appunto indicato come il romanzo 'E'. Questa prima lettera indicherebbe dunque il "numero" dell'Incipit; la seconda, la successione dei fogli vera e propria.

Si potrebbe supporre che, in precedenza, fosse il f. ex -92 B a costituire il finale dell'Incipit: come dimostra sia il carattere potenzialmente conclusivo delle ultime righe, sia un'indicazione manoscritta in lapis ("continua senza intervallo"), posta in calce al foglio, in un punto rimasto, altrimenti, immotivatamente vuoto. La grafia sembra essere quella di Calvino.

L'analisi del sesto capitolo fa emergere, a più riprese, la sua natura di 'riscrittura', integrata nel testo in una fase molto avanzata della revisione.

Lo dimostrano, *in primis*, alcuni importanti elementi stilistici interni ai capitoli successivi; e, di nuovo, i numeri di pagina che, direttamente dattiloscritti in forma definitiva, continuano in maniera del tutto coerente l'ultima numerazione del capitolo precedente.

Un primo dato stilistico molto significativo riguarda il nome di uno dei personaggi, il traduttore-falsario Ermes Marana, che nel capitolo sesto ci appare sempre nella sua forma definitiva, senza correzioni successive:



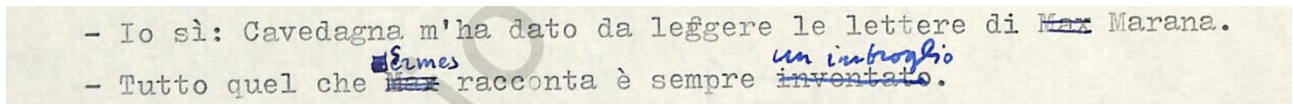
Potrei dare un'occhiata?
Vedendoti ostinato a andare a fondo, Cavedagna acconsente a farti
portare dall'archivio il dossier "Marana dott. Ermes".

F. 111 (Capitolo VI)

Se però consideriamo i capitoli seguenti, noteremo un'importante differenza.

¹⁹³Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1383-1385

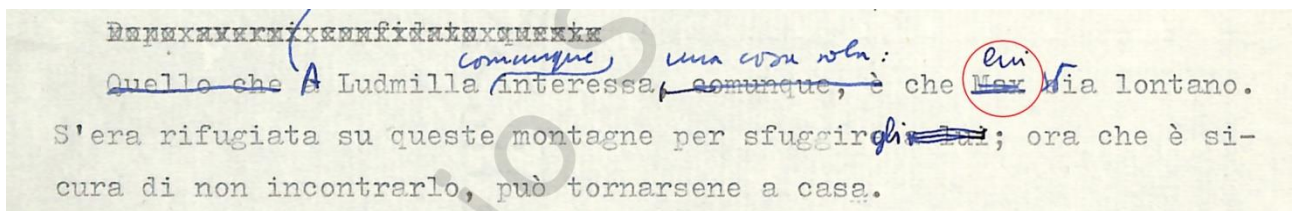
Le pagine appartenenti al primo tessuto del settimo capitolo, per esempio, mostrano che il falsario doveva inizialmente chiamarsi “Max” Marana: nome solo in seguito modificato in “Ermes”, tramite alcune correzioni manoscritte.



- Io sì: Cavedagna m'ha dato da leggere le lettere di ~~Max~~ ^{Ermes} Marana.
- Tutto quel che ~~Max~~ racconta è sempre ^{un imbroglio} inventato.

F. ex 16 (→ 152; Capitolo VII)

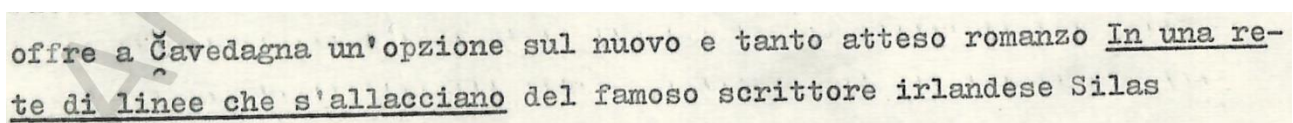
Uno stesso discorso può essere fatto per l’ottavo capitolo: all’interno dei fogli che dovevano costituirne la prima intelaiatura, infatti, il personaggio è ancora denominato “Max”:



~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
Quello che A Ludmilla ^{comunque} interessa, ^{una cosa sola:} ~~comunque~~, è che ~~Max~~ ^{lui} sia lontano.
S'era rifugiata su queste montagne per sfuggirgli ~~lui~~; ora che è sicura di non incontrarlo, può tornarsene a casa.

F. ex 22 (→ 190; Capitolo VIII)

Una modifica simile riguarda, tra l’altro, il titolo di uno degli Incipit. Nel capitolo sesto il futuro romanzo in cui il Lettore è destinato a imbattersi è titolato, da subito, “In una rete di linee che s’allacciano”; titolo speculare al successivo “In una rete di linee che s’intersecano”.



offre a Čavedagna un'opzione sul nuovo e tanto atteso romanzo In una rete di linee che s'allacciano del famoso scrittore irlandese Silas

F. 112 (Capitolo VI)

Se osserviamo la pagina di apertura dell’Incipit successivo (il sesto), però, noteremo che lo stesso titolo è modificato due volte: dall’originario “Un senso d’angoscia s’insinua in lui”, al successivo “Una finestra aperta in una casa deserta”; entrambi poi cassati a favore della versione definitiva:

In una rete di linee che s'allacciano 125 127
~~Una finestra aperta in una casa deserta~~ -98
~~Un senso d'angoscia s'insinua in lui~~
 La prima sensazione che dovrebbe trasmettere questo libro è ciò che io

F. ex -98 (→ 127; VI Incipit)

E anche l'Incipit "complementare" fornisce una serie di elementi chiave.

Facendo nuovamente riferimento alle pagine della prima struttura dei capitoli settimo e ottavo, troveremo infatti una differenza altrettanto indicativa: il titolo dell'Incipit appare ancora nella sua forma originaria, "Una finestra aperta in una casa deserta". In entrambi i casi il titolo è corretto *a posteriori*, insieme al 'doppio' "Una finestra aperta in una casa buia".

tolto. Basterebbe che tu la sollevassi per accorgerti che questo volume ~~xxxxxxxx~~ non s'intitola come l'altro Una finestra aperta in una casa deserta ma Una finestra aperta in una casa buia.) In una rete di linee che s'allacciano,
ma in una rete di linee che s'intersecano.))

F. ex 18 (→ 154; Capitolo VII)

non fosse tentato di sfogliarlo ~~mi~~ e di rendersi subito conto che non aveva nulla in comune con In una rete di linee che s'intersecano
Una finestra aperta in una casa buia
 nè con ~~nessuno~~ alcun altro mio romanzo, apocrifo o autentico.

F. ex 23 (→ 192; Capitolo VIII)

L'insieme dei dati riportati converge verso una stessa conclusione: il sesto capitolo è con ogni evidenza inserito, nella forma in cui ci appare all'interno del documento, solo *dopo* la redazione di alcuni dei capitoli e degli Incipit successivi, e più precisamente dopo il settimo e l'ottavo capitolo, e dopo il sesto Incipit.

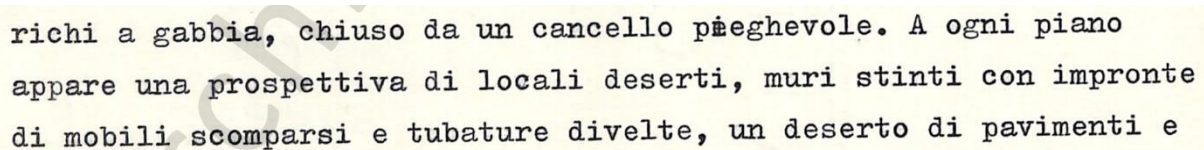
Una conferma di quanto detto ci è data dalla stessa lettera inviata a François Wahl, in cui Calvino riconosce che «c'est surtout le chapitre des lettres du traducteur qui m'a donné [sic] un sacré

travail»¹⁹⁴. Il capitolo sesto, per ammissione dell'autore, è dunque uno dei più travagliati dell'intero romanzo.

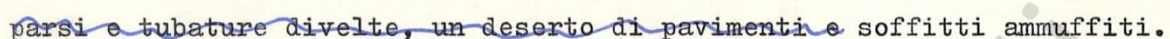
Non abbiamo alcun elemento capace di suggerirci come il capitolo dovesse apparire inizialmente: così come appare nel dattiloscritto, presenta soltanto due ultime revisioni, segnalate da alcuni salti nella paginazione.

I numeri si susseguono ordinatamente dal f. 111 al f. 124, tutti redatti con una nuova macchina da scrivere, MdS5. Dopodiché, la numerazione dattiloscritta segnala un salto: dal f. 124 si passa ai ff. 127 e 128, che chiudono il capitolo. Solo successivamente, questi ultimi sono modificati rispettivamente in f. 125 e 126 con un intervento manoscritto.

La correzione dà quindi atto di una riduzione testuale, corrispondente all'eliminazione di due fogli (ff. ex 125 e 126, appunto). Si notano anche due aggiunte: il f. 114 bis e il f. 124. Quest'ultimo sembra essere stato riscritto e reintrodotta nel testo in fase successiva, dal momento che recupera, sul finale, parte della prima frase del foglio seguente (f. 127), come si può vedere nelle immagini che seguono.



F. 124 (righe finali)



F. 127 (ex 125; prima riga, cassata)

Questo dato avvalora l'ipotesi dell'eliminazione dei due fogli ex 125 e 126: la frase cassata in apertura del f. ex 127, infatti, doveva inizialmente concludere il periodo finale dell'ultimo dei due.

L'Incipit successivo ("In una rete di linee che s'allacciano"), contrariamente al caso appena esaminato, dà inizio ad una serie di fogli dalla numerazione particolarmente problematica. I numeri di pagina, infatti, sono modificati fino a sei volte, e sembrano spesso proseguire successioni numeriche di cui, però, non resta traccia all'interno del documento.

¹⁹⁴ [«è soprattutto il capitolo delle lettere del traduttore che mi ha dato dannatamente da lavorare»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 5 luglio 1979, conservata presso gli Archivi delle Éditions du Seuil.

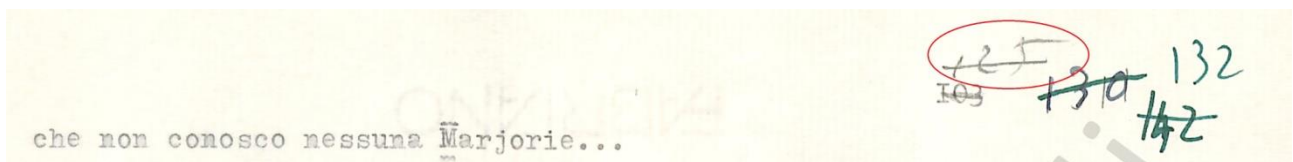
Tuttavia, le diverse serie di numeri, molto probabilmente, non rispondono a delle modifiche occorse all'interno dell'Incipit stesso, ma piuttosto ai molti cambiamenti operati sulla struttura del capitolo precedente.

Se seguiamo la numerazione dattiloscritta dell'Incipit, infatti, notiamo una successione regolare, senza salti o lacune, che va da f. ex 98 a f. ex 104. Allo stesso modo, la maggior parte delle numerazioni (con lapis, penna nera e pennarello verde) che correggono, in fasi successive, i numeri dattiloscritti, presentano quasi sempre delle progressioni numeriche ordinate.

A confermarci che l'Incipit resta invariato nel corso del tempo è, ancora una volta, l'autore stesso, che nella già citata lettera a François Wahl afferma: «celui des téléphones [l'Incipit] [...] est resté identique comme dans la première version»¹⁹⁵.

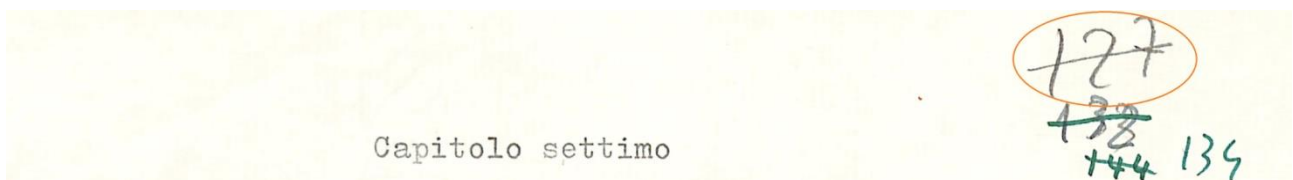
Soltanto due delle serie di numeri con cui Calvino modifica la paginazione del sesto Incipit non rispondono a un ordine regolare, e sono difficilmente spiegabili.

Sul finale, e precisamente in corrispondenza degli ultimi due fogli, troviamo una successione di sei numeri: la maggior parte delle cifre prosegue le diverse numerazioni delle pagine di prima; ma due correzioni in lapis segnano dei numeri più bassi, che non rispondono ad alcun ordine numerico precedente. Si tratta dei numeri '125' e '126' (assegnati a quelli che saranno, in sede definitiva, i ff. 132 e 133):



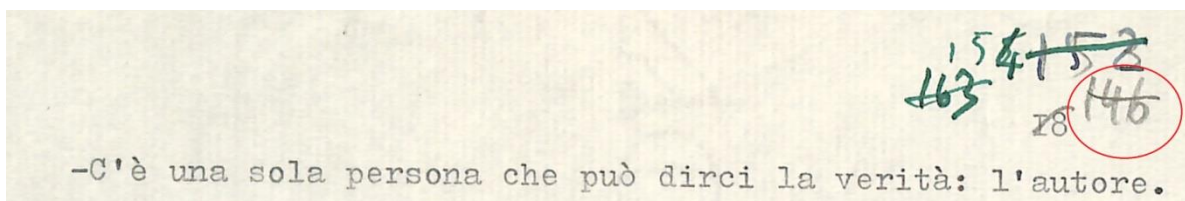
F. 132 (ex ... 125)

che, fra l'altro, danno avvio ad una serie proseguita, con alcuni salti e lacune, anche nel capitolo successivo, dal primo fino all'ultimo foglio.



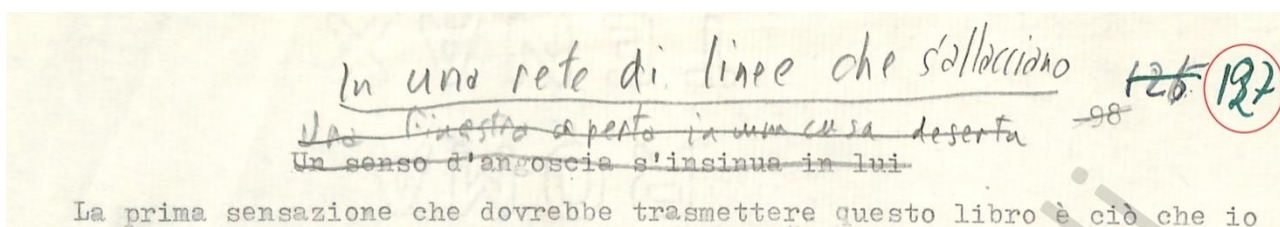
F. 134 (ex ... 127; primo foglio del Capitolo VII)

¹⁹⁵ [«quello dei telefoni [...] è rimasto identico come nella prima versione»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 5 luglio 1979, conservata presso gli Archivi delle Éditions du Seuil.



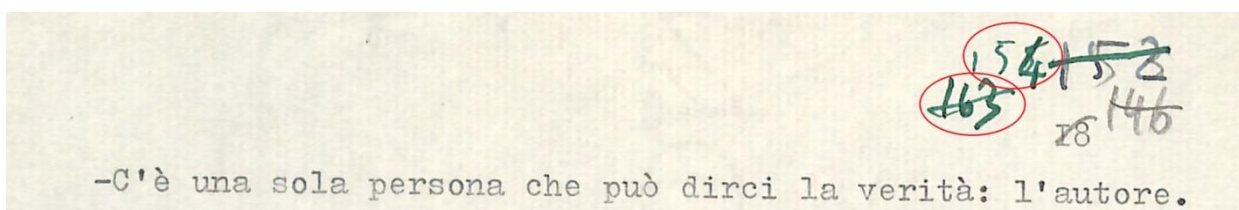
F. 154 (ex ... 146; ultimo foglio del Capitolo VII)

Un identico discorso può essere fatto per la penultima cifra manoscritta (in verde), secondo elemento di difficile interpretazione. Nel corso dell'intero sesto Incipit, infatti, la cifra segna uno scarto di ben dieci numeri, iniziato in apertura (f. 137, poi corretto in 127) e proseguito fino alla fine dell'Incipit (f. 143, poi 133).



F. 127 (ex ... 137; VI Incipit)

Anche lo scarto descritto da questa penultima numerazione proseguirà fino all'ultima pagina del capitolo successivo (f. 163 del settimo capitolo, poi 154).



F. 154 (ex ... 163; Capitolo VII)

Trattandosi di due dati che accomunano esclusivamente il sesto Incipit e il settimo capitolo, si può ipotizzare che Calvino abbia lavorato ad entrambi in un arco di tempo quantomeno ravvicinato. Questa è l'unica conclusione che la numerazione ci permette di avanzare: non abbiamo, infatti, elementi testuali in grado di chiarire le ragioni che determinano le due successioni numeriche appena descritte, e tanto meno lo scarto di ben dieci numeri segnalato dall'ultima delle due.

Il settimo capitolo presenta, a sua volta, dei numeri di pagina oggetto di ripetute revisioni, e, soprattutto, non immediatamente comprensibili. I numeri di pagina sono corretti fino a sette volte; i fogli sono redatti con due diverse macchine da scrivere: MdS2 e MdS5.

La peculiarità della paginazione risiede, in particolare, nella presenza di alcuni numeri ad una e due cifre, che sembrano descrivere una prima intelaiatura del testo, poi modificata a più riprese. Inizialmente, i fogli dovevano essere così ordinati:

a) Ff. []¹⁹⁶ / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / (10) / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18

Tra parentesi, il f. 10, con ogni probabilità presente fino all'ultima modifica.

Un primo intervento (b) vede l'aggiunta, dopo il f. 3, dei ff. 4 A e 4 B; al precedente f. 4 è aggiunta una "C" manoscritta:

b) Ff. [] / 2 / 3 / 4 A / 4 B / 4 (C) / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / (10) / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18

I ff. 4 A e 4 B ampliano la descrizione della ricognizione effettuata dal Lettore in casa di Ludmilla. A dimostrare che tra la prima redazione del capitolo e queste prime revisioni non debba trascorrere molto tempo, è l'uso di una stessa macchina da scrivere (MdS2), oltre che di numeri a una cifra che, non discostandosi dalla paginazione del primo nucleo, evidenziano una certa continuità temporale.

Una seconda modifica, cronologicamente posteriore, vede l'inserimento del f. 160 bis, in MdS5, tra i ff. 15 e 16, prima consecutivi:

c) Ff. [] / 2 / 3 / 4 A / 4 B / 4 (C) / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / (10) / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 160 bis / 16 / 17 / 18

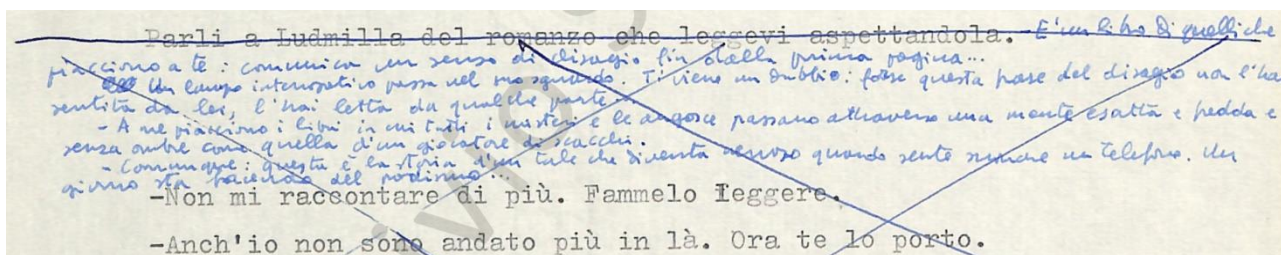
Il numero di pagina (160 bis) non è ancora definitivo, ma prosegue la penultima correzione in verde riportata nel foglio precedente, f. 160 (ex f. 15).

A livello testuale, l'ultima parte del f. 160 (ex f. 15) mostra un particolare di un certo interesse: Calvino lascia volontariamente uno spazio bianco in corrispondenza del dialogo tra il Lettore e la Lettrice, con la chiara intenzione di completarlo in seguito. È quello che farà aggiungendo al passaggio alcune righe manoscritte; quelle stesse che saranno, più tardi, cassate, per essere ricopiate a macchina all'interno del successivo foglio aggiunto (f. 160 bis, appunto).

¹⁹⁶ Per la prima volta, la pagina di apertura del capitolo non presenta numeri o lettere dattilografate: si tratta di una peculiarità che interesserà anche alcuni capitoli e Incipit successivi.

A livello formale, è la prima volta che Calvino “rimanda”, per così dire, la compilazione di parte del testo: nei capitoli precedenti, infatti, si nota solo sporadicamente la presenza di alcuni spazi vuoti, e solo in corrispondenza di singoli termini, mai di interi periodi.

Sul piano narrativo le righe manoscritte apportano delle aggiunte chiave, dal momento che descrivono il futuro desiderio di lettura della Lettrice, motore dell’incastro testuale; oltre a riassumere brevemente la trama dell’Incipit precedente. In base a questi indizi, potremmo presumere un’indecisione di Calvino rispetto alla posizione da assegnare ai due Incipit “limitrofi” al capitolo settimo, e in particolare al sesto (“In una rete di linee che s’allacciano”).



F. 150 (ex 160; ex ... f. 15)

Calvino interviene quindi, molto più tardi, a un’ultima modifica.

L’ex f. 10 viene eliminato, e sostituito da altri fogli. L’ultima revisione (d) vede l’inserimento dei fogli ff. 145 e 147 (poi 146 A):

d) Ff. [] / 2 / 3 / 4 A / 4 B / 4 (C) / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 145 / 147 (→ 146 A) / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 160 bis / 16 / 17 / 18

Entrambe le pagine sono redatte con MdS5, e riportano la paginazione definitiva direttamente dattiloscritta, senza correzioni ulteriori.

È probabile che il salto di un numero tra i fogli aggiunti (145 e 147) dipenda da una svista dell’autore, dal momento che segnala una lacuna che, di fatto, non c’è.

I ff. 145 e 147 non solo sono inseriti nel capitolo molto più tardi, ma addirittura *dopo* la stesura di alcuni dei capitoli successivi. A dimostrarlo sono gli stessi elementi che ci hanno permesso di qualificare il capitolo sesto come “riscrittura”: il nome di Ermes Marana, e il titolo del sesto Incipit (“In una rete di linee che s’allacciano”).

Alcune pagine del primo nucleo (a) riportano “Una finestra aperta in una casa deserta” come titolo dell’Incipit precedente.

Sul f. 145, invece, appare direttamente il titolo finale (“In una rete di linee [che s’allacciano]”); e lo stesso foglio mostra il nome del falsario, anch’esso nella versione definitiva:

gnetofono, dei vocabolari, un voluminoso dossier. Prendi dal dossier il foglio che fa da frontespizio, lo porti alla luce, leggi: Traduzione di ~~Erme~~ Marana.

F. 145 (Capitolo VII)

laddove il capitolo ottavo e gli altri fogli del capitolo settimo presentano ancora la variante “Max”:

- Dici che è falso perchè è passato per le mani di ~~Max~~ Marana? Ma anche quello che stavo leggendo l'aveva mandato ^{Luigi} ~~Max~~ Marana a Cavedagna! Saranno falsi tutti e due?

F. ex 17 (→ 153; Capitolo VII)

L'Incipit seguente (“In una rete di linee che s'intersecano”), al contrario, mostra una successione regolare di 7 fogli (164-170), privi di aggiunte o tagli. La numerazione dattiloscritta è modificata una sola volta (con pennarello verde).

Si tratta chiaramente di una riscrittura, che non ci mostra il capitolo nel corso delle varie revisioni, ma nella sua impostazione conclusiva. A renderlo evidente, oltre alla paginazione regolare, è anche l'uso di una stessa macchina da scrivere, MdS5.

L'ultimo e più importante indizio, però, ci è dato dal titolo stesso dell'Incipit. Questo appare, in apertura, direttamente dattilografato nella sua forma definitiva, senza correzioni ulteriori:

164-155

In una rete di linee che s'intersecano
Speculare, riflettere : ogni attività del pensiero mi rimanda agli

F. ex 164 (→ 155)

Mentre nel capitolo successivo, l'VIII, si presenta ancora nella sua versione precedente, “Una finestra aperta in una casa buia”; solo più tardi modificata nella definitiva, tramite una correzione manoscritta, come si è già mostrato analizzando il capitolo VI:

non fosse tentato di sfogliarlo ~~mm~~ e di rendersi subito conto che
non aveva nulla in comune con In una rete di linee che s'intersecano
Una finestra aperta in una casa buia
nè con ~~nessun~~ alcun altro mio romanzo, apocrifo o autentico.

F. e 23 (→ 192; Capitolo VIII)

I materiali conservati nell'archivio Calvino confermano questo *iter*: la cartella con le parti scartate del romanzo, infatti, contiene una stesura intermedia dell'Incipit, a riprova del fatto che la versione riportata nel dattiloscritto non è che il punto d'arrivo di una serie di tentativi precedenti¹⁹⁷.

Trattandosi di una riscrittura, l'Incipit presenta pochi interventi interni al testo: a parte qualche biffatura e alcune correzioni manoscritte, infatti, la struttura si presenta fondamentalmente uniforme.

Il capitolo ottavo, al contrario, mostra un montaggio molto complesso, specchio del tormentato lavoro che gravita intorno alla stesura delle sue pagine. Vi troviamo numeri di pagina modificati a più riprese, e con inchiostri diversi; molte cassature e pagine aggiunte; consistenti interventi manoscritti all'interno del testo.

Consideriamo ad uno ad uno i vari interventi di Calvino, in ordine cronologico, così come sono stati individuati nel corso dell'analisi.

Il primo impianto testuale è descritto dalla successione di numeri a una e due cifre. L'ordine che ne risulta è il seguente:

a) Ff. [1] / 2 (A) / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 (B) / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 / 23 / 25 A

I caratteri alfabetici che seguono i ff. 2 e 12 sono aggiunte manoscritte, a penna blu; la "A" del f. 25 appare invece direttamente dattilografata.

Si nota la presenza di alcune lacune solo tra gli ultimi fogli: i ff. ex 19 ed ex 24 sono stati eliminati (come risulta chiaro, tra l'altro, da alcuni inserti o cassature manoscritte sul finale dei ff. 18 e 23).

Per il resto, la successione dei numeri di pagina, così come appare in a), sembra perfettamente regolare: la questione, a una più attenta analisi, è però più complessa.

Spesso, infatti, questi fogli presentano, sul finale, delle frasi cassate che *non* proseguono nelle pagine successive; o, al contrario, delle righe cancellate in apertura, che dovevano concludere frasi non rintracciabili nei fogli precedenti. Le pagine che presentano queste lacune, tuttavia, sono spesso ordinate secondo una numerazione perfettamente regolare.

¹⁹⁷ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1400.

Alla struttura in a) si aggiungono in un secondo momento alcuni nuovi fogli, aggiunti probabilmente a poca distanza temporale, come dimostra la loro numerazione, ancora ad una e due cifre. Le nuove pagine sono segnalate in blu:

b) Ff. [1] / 2 (A) / 2 BIS / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 (A) / 12 (B) / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 25 A

Tra le pagine che, in apertura, riportano la parte conclusiva di alcune frasi, non riscontrabili, tuttavia, sul finale dei fogli precedenti, abbiamo i ff. ex 11 e 12 (poi 12 B):

propaggine di me stesso che germoglia ~~da~~ dal terreno d'un'altra civiltà. Immagino ~~un~~ un vecchio ~~piccolo~~ giapponese in kimono che passa

F. ex 11 (parte conclusiva)

~~nascondere molte cose dietro la convessità della fronte. Si dichiara indignato che qualcuno possa fare un uso indebito del mio nome, ma~~

F. ex 12 (B) (parte iniziale)

Tra queste due pagine, il f. 12 (A), che continua la frase conclusiva del f. 11 e riprende, nel corpo testuale, la frase iniziale cassata all'inizio del f. 12 (B). Questo foglio intermedio, quindi, rielabora il testo collegando i ff. ex 11 e 12 (B). In questo quadro, risulta estremamente complesso stabilire se la frase cassata in apertura del f. 12 (B) dovesse continuare il periodo finale di un foglio precedente, poi eliminato.

Vediamo in b), infine, l'aggiunta del f. 22 tra i ff. 20 e 23.

Si tratta di un altro caso di paginazione poco chiara: due fogli con numeri di pagina dattiloscritti *non* consecutivi (ff. 20 e 22), infatti, presentano (al contrario dell'esempio precedente) una perfetta consequenzialità a livello testuale. La frase che chiude il primo è ripresa in apertura del secondo, come se si trattasse di pagine consecutive, nonostante l'evidente scarto di un numero nella paginazione.

pre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto; perchè la verità che ~~essendo dalla mia penna~~ può uscire dalla mia penna è come una

F. ex 20 (parte conclusiva)

scheggia saltata via da un grande macigno per un urto violento e proiettata lontano; perchè non c'è certezza fuori dalla falsificazione.

F. ex 22 (→ 21 A; parte iniziale)

Lo scarto di un numero rimane enigmatico: la consequenzialità del testo, infatti, non fa supporre l'eliminazione di un precedente f. ex 21, tanto meno in assenza di un qualunque tipo di aggiunta o cassatura manoscritta.

In ultimo, è poco comprensibile il rapporto, all'interno del primo nucleo, tra il f. ex 22, poi '21 A', e il f. ex 23: separati da un foglio aggiunto, non mostrano, nonostante la numerazione progressiva, alcun legame testuale, aggiunta o cassatura che possa far ipotizzare una loro effettiva continuità nell'impostazione precedente del capitolo.

La conseguenza ultima di queste problematiche è l'impossibilità di stabilire con esattezza la dinamica e la consistenza dei tagli e degli incrementi testuali operati nel corso di questa revisione del testo.

Dopo queste prime correzioni, Calvino torna a modificare nuovamente il testo. La successione seguente mostra l'aggiunta di cinque nuovi fogli (in rosso):

c) Ff. [1] / 2 (A) / 2 BIS / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 (A) / 12 (B) / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 185 / 186 / 187 / 18 / 20 / 22 / 189 / 23 / 25 A / 193

Tra i ff. ex 17 e 18, prima contigui, possono contarsi probabilmente (almeno) tre interventi successivi. Una cassatura di poche righe, inoltre, suggerisce una disposizione dei brani precedentemente diversa.

In apertura al primo dei fogli aggiunti (f. ex 185 → 182), sotto la cassatura con lapis, leggiamo infatti:

Le visite di Lotaria, che ~~insiste nel voler~~ consultare le mie
carte per la ~~sua~~ tesi, non mi consola della partenza di Ludmilla.

F. 185 (→ 182)

Il particolare relativo alla «partenza di Ludmilla» assume notevole importanza, se consideriamo che, nella disposizione dei brani definitiva, a quest'altezza del racconto Ludmilla non si è ancora presentata allo *chalet* svizzero di Silas Flannery. Infatti, la Lettrice entra in scena solo più tardi, al successivo f. 18:

S'è fatta viva la sorella di quella Lotaria che scrive una tesi su di me. ~~Senza~~ E' venuta ~~qui~~ senza preannunciare la sua visita, come se passasse di qui per caso. Ha detto: - Sono Ludmilla. Ho let-
to tutti i suoi romanzi.

F. ex 18 (→ 185)

L'unico dato certo che possiamo trarre è che, evidentemente, Calvino aveva immaginato un corso diverso per lo stesso materiale narrativo, secondo un ordinamento alternativo delle vicende, in cui la partenza di Ludmilla avrebbe anticipato la presentazione degli spogli elettronici da parte di Lotaria. Purtroppo, né le nuove numerazioni manoscritte, né la paginazione originale degli altri fogli aggiunti forniscono elementi per far luce su questo punto.

Infine, un terzo e ultimo intervento sul testo (d) vede l'aggiunta dei ff. 181, 186 A, 186 B e 186 C (in verde). Avremo dunque:

d) ff. [1] / 2 (A) / 2 BIS / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 (A) / 12 (B) / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 181
/ 185 / 186 / 187 / 18 / 186 A / 186 B / 186 C / 20 / 22 / 189 / 23 / 25 A / 193

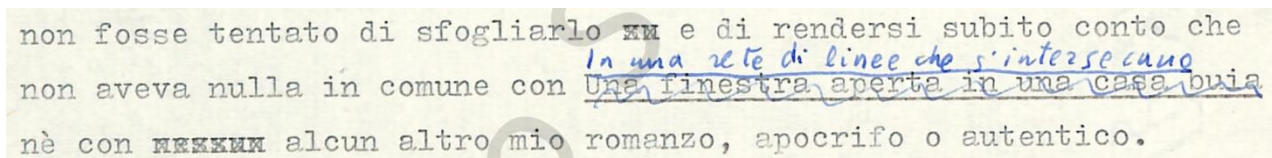
Il primo (f. 181) è inserito durante la fase conclusiva della revisione; i ff. 186 A, 186 B e 186 C vanno invece a inserirsi tra gli ex ff. 18 e 20, e sostituiscono una pagina precedente, poi eliminata (l'ex f. 19). La loro progressione numerica può considerarsi definitiva, perché le uniche correzioni

che Calvino vi apporta riguardano la sostituzione della successione alfabetica con la corrispettiva numerica. Alcune delle numerazioni manoscritte dei ff. ex 18 e 20 confermano questa cronologia.

Per quanto riguarda gli interventi sul testo, si segnalano in particolare due modifiche. In primo luogo, due brani piuttosto ampi sono cassati, in via definitiva, in corrispondenza dei ff. ex 7-8 e del f. ex 20. La prima di queste cassature, e il suo possibile significato su un piano più propriamente semantico, saranno approfonditi successivamente.

Un'altra correzione, in parte già illustrata in precedenza, riguarda poi i titoli di alcuni Incipit.

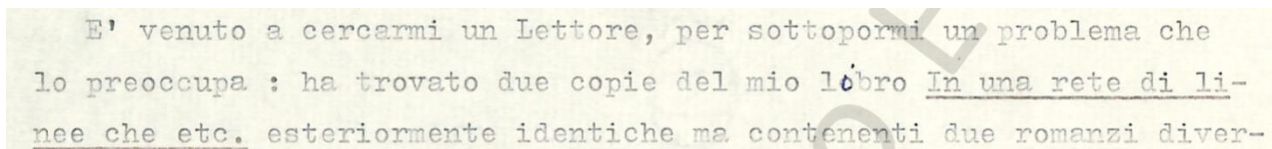
All'interno del primo nucleo, e più precisamente al f. ex 23, troviamo infatti, riportati nel testo, due titoli, in seguito corretti con degli interventi manoscritti: "Attraverso le foglie spioventi" e "Una finestra aperta in una casa buia". È in particolare quest'ultimo, poi modificato a penna blu in "In una rete di linee che s'intersecano", a permetterci di ricostruire la cronologia di stesura delle varie parti del capitolo ottavo; ed a mostrare come, al suo interno, si susseguano una serie di fogli redatti in momenti diversi.



non fosse tentato di sfogliarlo ~~mi~~ e di rendersi subito conto che
non aveva nulla in comune con In una rete di linee che s'intersecano
~~Una finestra aperta in una casa buia~~
nè con ~~nessun~~ alcun altro mio romanzo, apocrifo o autentico.

F. ex 23

Al f. 189 (→ 191), infatti, troviamo lo stesso titolo dattilografato nella sua forma definitiva ("In una rete di linee che [s'intersecano]). Il foglio appartiene a quella che è stata individuata come terza fase di revisione del testo (c). Il particolare relativo al titolo lo conferma:



E' venuto a cercarmi un Lettore, per sottopormi un problema che
lo preoccupa : ha trovato due copie del mio libro In una rete di li-
nee che etc. esteriormente identiche ma contenenti due romanzi diver-

F. ex 189 (→ 191)

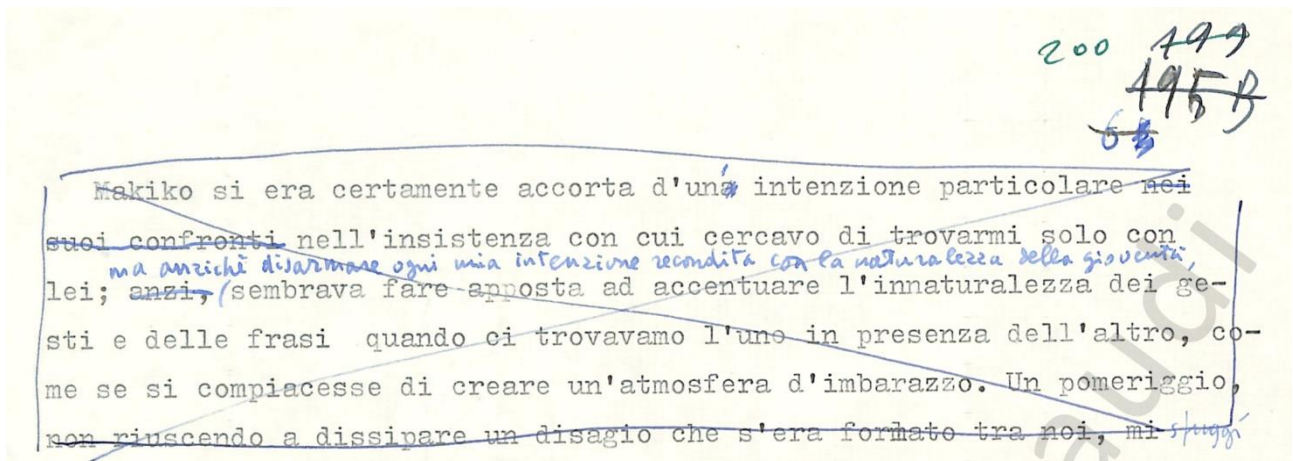
L'altro titolo modificato, "Attraverso le foglie spioventi", è prima corretto in "Sul tappeto delle foglie cadute", quindi in "Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna":

precedente, poi modificato in due momenti successivi. I numeri dattiloscritti, a una e due cifre, seguono l'ordine seguente:

a) [] / 2 / 3 / 4 / 5 (A) / 5 (B) / 6 / 7 / 9 / 8.

La successione numerica presenta un unico punto problematico: notiamo, infatti, due pagine contrassegnate dal numero '5', dattiloscritto in entrambi i casi, e poi modificato rispettivamente in '5 A' e '5 B' tramite un'aggiunta manoscritta.

Troviamo in apertura del f. ex 5 (B) una serie di righe cassate, che testimoniano un impianto testuale inizialmente diverso, poi modificato.



F. ex 5 B (righe iniziali, cassate)

L'esame di questo passaggio permette di avanzare l'ipotesi che al f. ex 4 succedessero, prima, uno o più fogli intermedi, poi eliminati e sostituiti dal f. ex 5 A. Ad ogni modo, ricostruire con esattezza le modifiche occorse in questo punto rimane molto problematico.

A complicare ulteriormente il passaggio interviene il f. 199 B, inserito tra i ff. ex 5 A e 5 B in una fase molto avanzata, come dimostra il numero di pagina dattiloscritto direttamente in forma definitiva, e l'utilizzo di una nuova macchina da scrivere (MdS5).

La dinamica delle modifiche occorse sul finale dell'Incipit è invece nettamente più chiara: seguendo la prima numerazione dattiloscritta, ci rendiamo facilmente conto della presenza di una pagina aggiunta. Nella sequenza (b) sono evidenziate in rosso le prime correzioni alla paginazione dattiloscritta; il foglio aggiunto (ex 9) è evidenziato:

b) Ff. [] / 2 / 3 / 4 / 5 (A) / 199 B / 5 (B) (> 6) / 6 (>7) / 7 (> 8) / 9 / 8 (>10)

Inizialmente, i ff. ex 7 e 8 dovevano chiudere l'Incipit. Più tardi, il f. ex 7 viene corretto una prima volta in 8, e il f. ex 8 è modificato in f. ex 10: tra i due fogli (ex 7-8) va ad interpersi il f. ex 9, che sviluppa ulteriormente la vicenda, concentrandola (vedremo) sul gioco di sguardi tra i personaggi.

Possiamo ipotizzare che il f. ex 9 sia stato introdotto a stretto giro dalla prima redazione del testo, come dimostrerebbe l'uso di una stessa macchina da scrivere (MdS2); e, soprattutto, il fatto che i fogli siano ancora contrassegnati dalla numerazione a una cifra.

Se non è possibile risalire in maniera dettagliata al sistema che veicola tutte le trasformazioni testuali, risulta quantomeno evidente che l'Incipit sia stato oggetto di (almeno) tre revisioni, tese ad ampliarne la struttura iniziale.

Il capitolo nono, al contrario, sembra essere stato oggetto di un'ampia sfrondata: è quanto risulta dalla paginazione dattiloscritta, che presenta evidenti lacune.

La successione dei primi numeri (dattiloscritti) è infatti:

a) 200 / 201 / 202 / 205 / 212 / 214 / 215 / 216

Da segnalare che la stessa paginazione dattiloscritta prosegue la prima correzione, in lapis, dei numeri di pagina del capitolo precedente.

I salti di numerazione segnalano i diversi fogli eliminati: dal f. ex 202 al f. ex 205 (almeno due pagine eliminate); e soprattutto dal f. ex 205 al f. 212 (almeno sei pagine eliminate). Un'ultima lacuna è riscontrabile tra i ff. ex 212 e 214, tra cui, evidentemente, doveva situarsi l'ex f. 213.

In totale, quindi, sarebbero stati eliminati 9 fogli, solo in parte sostituiti: nella successione seguente sono indicati in rosa i nuovi fogli:

b) Ff. 200 / 201 / 202 / 207 / 205 / (209) / 210 / 212 / 214 / 215 / 216

Tutti i fogli aggiunti sono redatti con MdS5, e soprattutto presentano, dattilografati o manoscritti (come nel caso di f. 209) i numeri di pagina definitivi, a dimostrazione del fatto che si tratta di pagine entrate a far parte del testo durante l'ultima revisione. Agli 8 fogli eliminati, dunque, ne subentrano soltanto 3.

Un'ulteriore modifica riguarda f. ex 216: anche se il numero dattiloscritto che lo contrassegna permette di ascriverlo al primo assetto testuale, è redatto con una diversa macchina da scrivere (MdS5); la stessa utilizzata per le altre pagine aggiunte all'interno del capitolo.

Una cassatura sul finale del f. ex 215, e l'aggiunta, corrispettiva, di tre righe in apertura al f. ex 216, determinano l'eliminazione definitiva di un breve dialogo tra il Lettore e la protagonista del capitolo, Alexandra-Sheila-Corinna...

L'Incipit successivo ("Intorno a una fossa vuota") presenta una struttura molto semplice: la numerazione dattiloscritta, dal f. 217 al f. 228, è regolare, e prosegue quella del nono capitolo.

È modificata un'unica volta, attraverso la correzione manoscritta in verde, che si limita a proseguire l'ultima paginazione del capitolo precedente e non indica, di conseguenza, particolari modifiche occorse all'interno dell'Incipit. Non risultano, infatti, brani cassati o aggiunti, né spostamenti di materiale testuale.

L'uniformità del testo e dei numeri di pagina indica che si tratta di una copia in bella: a confermarlo interviene la numerazione dattiloscritta del capitolo successivo, che riporta cifre più basse di quelle che si susseguono all'interno di questo stesso Incipit. È facile supporre, allora, che una prima intelaiatura testuale, di cui non resta traccia, sia stata interamente sostituita dalla copia riscritta.

Col capitolo decimo vediamo nuovamente alternarsi due macchine da scrivere (MdS2, MdS5), che danno atto di un certo numero di eliminazioni e aggiunte all'interno della struttura originaria.

Si tratta di un capitolo molto lavorato, di particolare interesse perché ci permette di intravedere una disposizione degli episodi diversa da quella che apparirà, successivamente, nell'edizione a stampa.

La prima macchina, MdS2, descrive la successione dei fogli di una prima stesura:

a) Ff. 225 / 225 / 235 / 22[7] / 228

Anche in questo caso, la paginazione riportata si riferisce ai numeri di pagina dattiloscritti.

Possiamo notare all'interno della successione una serie di 'salti', che fanno ipotizzare l'eliminazione di diverse pagine intermedie, ed evidenziano alcuni spostamenti.

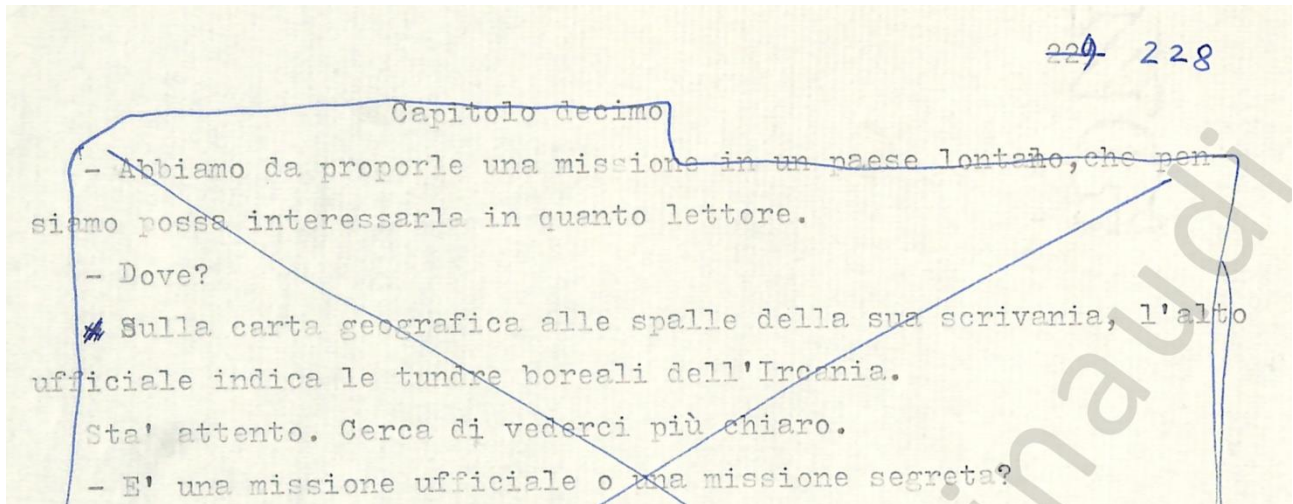
Stabilire con precisione l'entità e la cronologia delle modifiche, però, è complesso, anche perché molti dei numeri di pagina dattiloscritti sono poco leggibili.

Molto più tardi, Calvino inserisce quattro nuove pagine, redatte in MdS5. Ne risulta la seguente successione (in rosa, i fogli aggiunti):

b) Ff. 227 / 225 / 225 / 230 A / 235 / 231 / 22[7] / 228 / 234

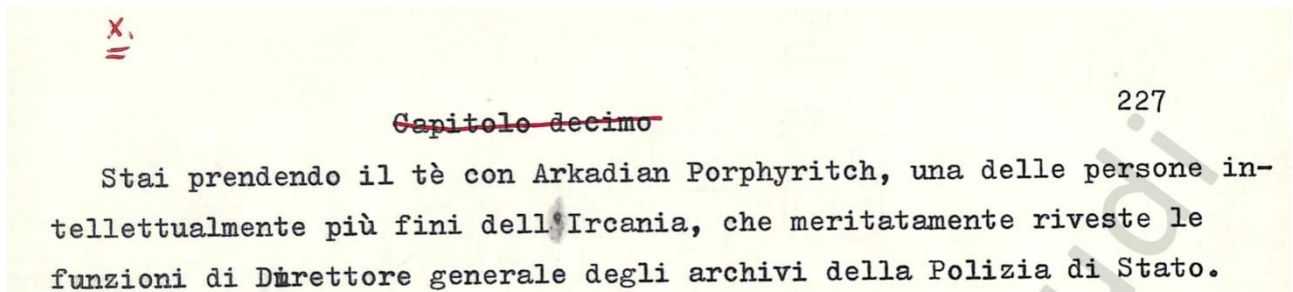
Anche in questo caso, l'autore interviene sugli estremi del capitolo, modificandone l'esordio e l'epilogo. Il capitolo prevedeva, infatti, un attacco differente: vediamo in apertura del f. 225 (poi

228), pagina iniziale della prima stesura, un'ampia cassatura, che comprende l'intestazione "Capitolo decimo":



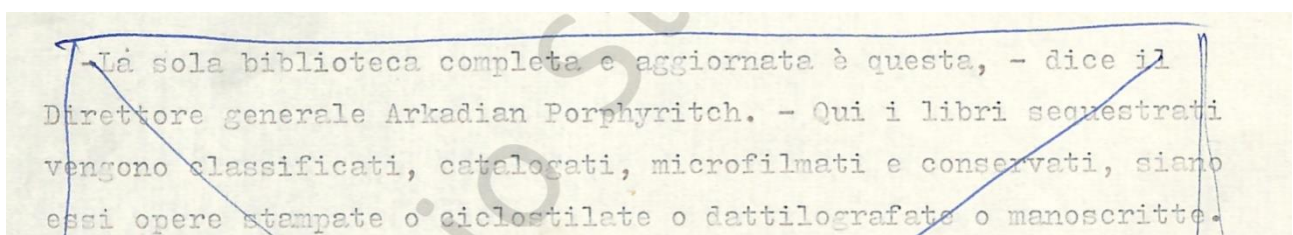
F. ex 225 (→ 229 → 228)

Alla pagina viene successivamente anteposto il f. 227, nuova apertura del capitolo:



F. 227

La pagina rielabora la seconda metà del f. ex 228, dove si legge lo stesso episodio, poi cassato:



F. ex 228 (→ 234 → 233; prime delle 16 righe cassate)

È necessario specificare che i pochi brani cassati sui fogli della prima stesura non sono mai eliminati in via definitiva, ma sempre rielaborati all'interno dei fogli aggiunti, in maniera più o meno consistente, secondo il nuovo ordine degli episodi.

Anche l'epilogo dell'Incipit è oggetto di modifiche, come mostrano alcuni spostamenti testuali e la probabile eliminazione di alcuni fogli.

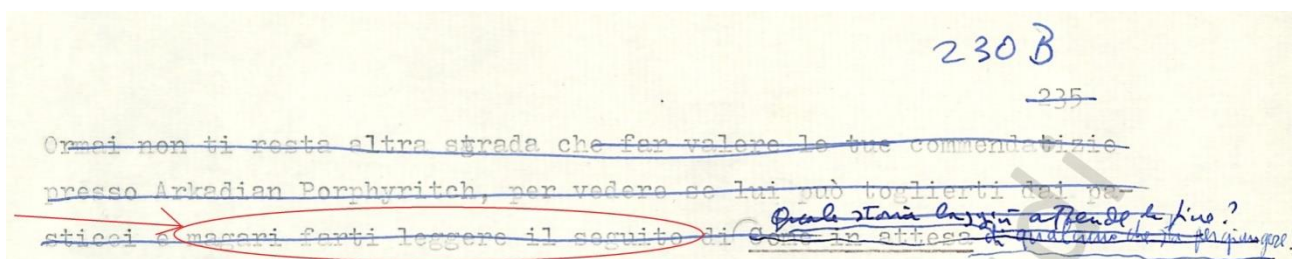
Vediamo infatti che il f. 235 doveva, precedentemente, trovarsi in sede finale, e solo più tardi è anticipato in posizione centrale; ad esso, con ogni probabilità, dovevano seguire due pagine, poi eliminate. È quanto sembra suggerire la paginazione dell'Incipit successivo ("Quale storia laggiù attende la fine?"), che prende avvio dal f. 238: la cifra continuava, evidentemente, la successione numerica della vecchia struttura del capitolo. Tra il f. 235 e il f. 238 doveva quindi interpersi l'ex finale dell'Incipit, descritto nei ff. ex 236 e 237.

Sul piano narrativo, il dattiloscritto mostra che, nella prima impostazione del capitolo, l'intreccio seguiva una scansione cronologica differente.

Vi erano descritte le disavventure del Lettore, a partire dal momento in cui due anonimi ufficiali gli commissionavano una «missione segreta», che il protagonista accettava, per poi disattendere.

Ciò che resta del vecchio assetto narrativo lascia poi intuire che il piano del Lettore per impossessarsi del nuovo manoscritto venisse sventato fin dall'inizio. L'epilogo della vicenda era descritto, a posteriori, dalla voce dell'autore, che rivolgendosi direttamente al protagonista ne ripercorreva le vicende a ritroso, rendendole note anche a noi lettori.

Solo a questo punto della storia veniva introdotta la figura del Direttore generale Arkadian Porphyritch: il Lettore sperava potesse «toglierlo dai pasticci», e, soprattutto, permettergli di continuare a leggere il romanzo sequestrato dalla polizia ("Quale storia laggiù attende la fine?", di cui possiamo osservare i due titoli precedenti):



F. ex 235 (→ 230 B)

Quest'ultimo dettaglio assume un'importanza particolare: ci mostra, infatti, che Calvino non si limita a variare l'ordine degli eventi, ma introduce nella narrazione una differenza sostanziale.

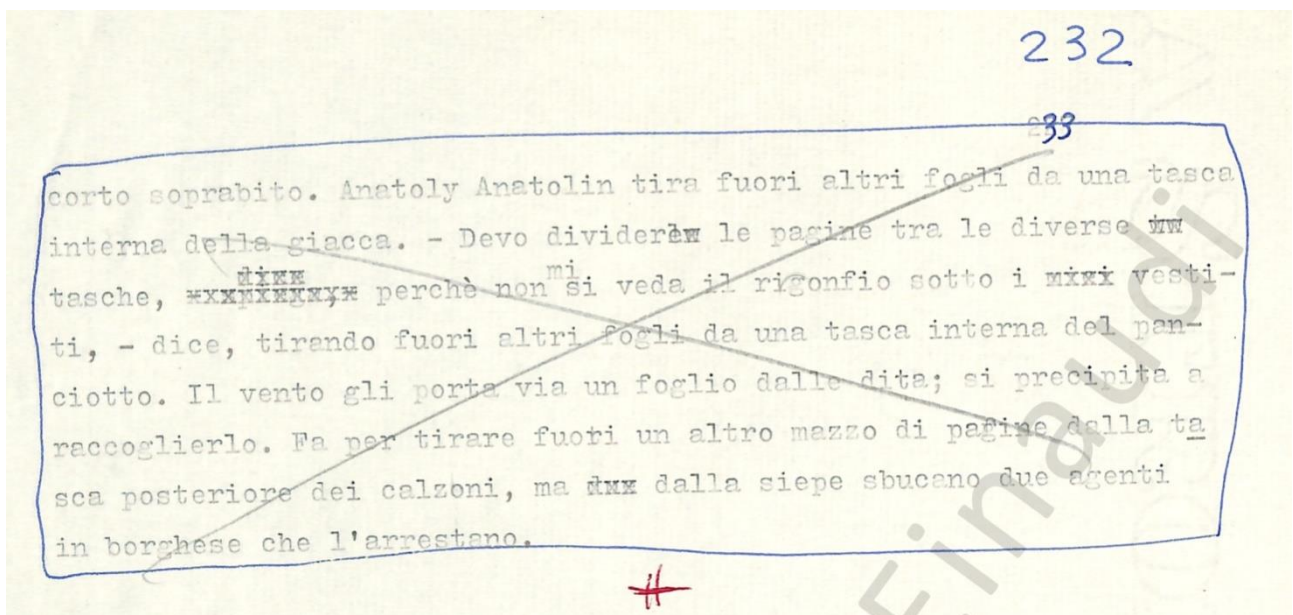
L'ultimo micro-romanzo, nell'edizione a stampa, è infatti l'unico cui il Lettore non ha accesso: la dinamica precedente delle letture interrotte subisce, in tal modo, una battuta d'arresto, dato che il protagonista non ha modo di leggere neanche le prime pagine del nuovo Incipit.

Nella versione precedente, invece, il meccanismo testuale rimaneva invariato: il Lettore *leggeva* l'incipit del romanzo, e si augurava di poterne ritrovare il seguito dopo il sequestro.

Calvino modifica, in seguito, l'ordine delle vicende: la figura di Arkadian Porphyritch è introdotta in apertura del capitolo, e la missione commissionata al Lettore è raccontata tramite un'analessi.

Il protagonista prende solo in seguito l'iniziativa di impossessarsi del romanzo, non riuscendo a leggerne, come si è detto, neanche la prima parte.

Infine, l'episodio dell'arresto di Anatoly Anatolin, cassato al f. ex 227:



F. ex 227 (→ 233 → 232)

va a chiudere il capitolo nella nuova disposizione dei brani. Purtroppo, quel che resta della prima stesura non ci permette di sapere che tipo di epilogo Calvino avesse precedentemente previsto.

Rispetto alla *princeps*, è inoltre da segnalare un'ultima, importantissima differenza.

Nell'edizione del 1979, infatti, troviamo all'interno di questo stesso capitolo tre pagine assenti nel dattiloscritto. Al f. 231 del dattiloscritto, infatti, si legge:

ma pur sempre attenta a tutte le implicazioni lecite e illecite, al chiarore di questa lampada, nel grande palazzo dagli uffici deserti, appena posso sbottonarmi la giubba dell'uniforme da funzionario e lasciarmi visitare dai fantasmi del proibito che durante le ore diurne devo tenere inflessibilmente a distanza...

E' venuto il momento per te d'affrontare l'argomento che ti sta a cuore: - Come contributo alla vostra collezione, avremmo voluto offrirvi uno dei libri proibiti più richiesti in ^{Ataguitania} Araucania: Intorno a una

F. 231 (righe iniziali)

Vediamo che il testo procede senza interruzioni dalla fine delle prime cinque righe («a distanza...») all'inizio del primo capoverso («È venuto il momento per te d'affrontare l'argomento che ti sta a cuore»), cui segue la proposta del Lettore.

Nell'edizione a stampa questo stesso punto è notevolmente ampliato: subito dopo i punti di sospensione sono infatti inserite tre pagine, introdotte dal periodo «Devi riconoscere che le parole del Direttore Generale ti comunicano un senso di conforto» (p. 241), fino al passaggio che introduce la richiesta del Lettore, modificato in: «Ma la tua soddisfazione non può essere piena finché non sarà spezzato l'incantesimo delle letture interrotte. Anche su questo punto cerchi d'entrare in argomento con Arkadian Porphyritch» (p. 244)²⁰⁰. Da questo punto in poi, il testo del dattiloscritto e quello della *princeps* tornano a coincidere perfettamente.

Le nuove pagine introducono, attraverso il monologo di Arkadian Porphyritch, una serie di importanti passaggi: si parla della “congiura degli apocrifi”; si descrive la figura di Ermes Marana, e si spiegano i motivi della sua opera mistificatrice; si approfondisce il discorso sulla lettura, sul Potere e sulle «onnipotenti burocrazie» che controllano il mondo.

È Calvino stesso che, nel corso di un'intervista del 1980, dà atto dei brani introdotti nel capitolo decimo, spiegando i motivi sottesi al nuovo andamento narrativo²⁰¹.

Veniamo così a sapere che l'aggiunta delle tre pagine dipende da un corposo cambiamento nella trama dell'undicesimo capitolo: quest'ultimo, come si vedrà meglio in seguito, prevedeva inizialmente un diverso finale, con un parziale scioglimento della vicenda.

Insoddisfatto dal procedere della scrittura, sentita come «qualcosa di meccanico», Calvino decide quindi di anticipare parte della soluzione del «giallo» proprio nel decimo capitolo, in cui il

²⁰⁰ I numeri di pagina si riferiscono alla prima edizione a stampa di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit.

²⁰¹ *Incontro con Italo Calvino*, «Uomini e libri», 77, gennaio-febbraio 1980, pp. 40-41; poi in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., pp. 352-356.

personaggio di Arkadian Porphyritch, con la sua «onniscienza», ben si prestava a «spiegare tutto», mettendo ordine nella storia e fornendo la chiave per interpretare l'attività mistificatrice di Ermes Marana²⁰². Stabilire in che momento Calvino inserisca queste nuove pagine rimane, tuttavia, estremamente complesso.

Siamo giunti, così, all'ultimo Incipit ("Quale storia laggiù attende la fine?").

Il titolo appare, in apertura, nella sua forma definitiva; mentre nel capitolo decimo Calvino esitava tra diverse soluzioni: al f. 230 B si può infatti osservare un titolo diverso ("Come in attesa"), poi corretto due volte a penna blu ("Come in attesa di qualcuno che sta per giungere" → "Quale storia laggiù attende la fine?"). Solo i fogli aggiunti del capitolo precedente (ff. 231 e 234) riportano direttamente dattilografato il titolo definitivo.

L'Incipit presenta una costruzione molto lineare: la prima successione dei numeri dattiloscritti (ff. 238-245), infatti, non presenta lacune: nessun foglio è stato eliminato. Contemporaneamente, l'uso di una medesima macchina da scrivere (MdS2) prova che non vi sono fogli aggiunti. Non sono presenti cassature, né periodi interrotti; soltanto alcune correzioni a penna blu testimoniano un'interessante trasformazione sul piano narrativo, come si vedrà.

La modifica del numero delle pagine è una conseguenza diretta degli ampi tagli che caratterizzano il capitolo precedente, e quindi la sua paginazione.

Il capitolo undicesimo sembra essere redatto a stretto giro dall'Incipit precedente: la numerazione dattiloscritta delle prime tre pagine, infatti, prosegue regolarmente dall'uno all'altro. I numeri di pagina dal capitolo vengono poi modificati una sola volta, a penna blu, secondo la nuova numerazione assegnata al capitolo decimo: a indicare che l'ampia revisione di cui è oggetto quest'ultimo è avvenuta solo *dopo* la redazione delle prime tre pagine dell'XI capitolo.

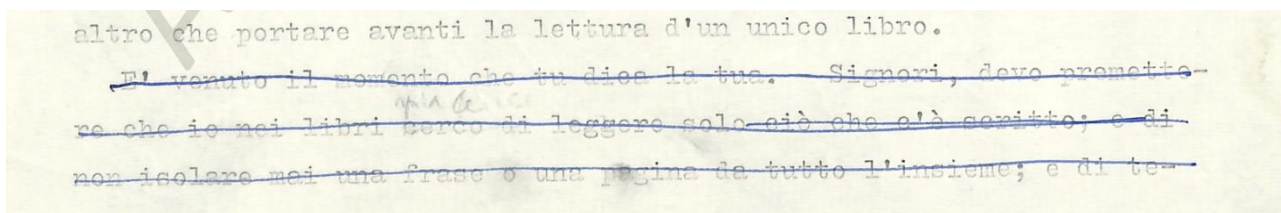
Queste pagine fanno appunto parte di quella stesura iniziale che prevedeva un diverso epilogo.

Il capitolo XI appare bipartito: l'ordine dei fogli è infatti: 246 / 247 / 248 / 246 / 247 / 248 / 249.

Ai primi tre fogli, redatti con MdS2, seguono quattro pagine aggiunte, in MdS5.

Nella parte finale del f 248 (poi 245), le ultime tre righe sono cassate per permettere l'inserimento dei nuovi fogli. L'ultima frase, in particolare, rimane aperta, senza conclusione: logicamente, doveva proseguire nel primo dei fogli eliminati (ex 249).

²⁰² Ivi, pp. 354-355.



F. ex 248 (→ 245; ultime 3 righe, cassate)

Se ci si basa sul numero di pagina che apre il capitolo successivo (f. ex 258, in MdS2) si può ipotizzare l'eliminazione di ben 9 fogli originari (da f. ex 249 a f. ex 257, appunto), solo in parte sostituiti dai quattro aggiunti.

Sono ancora i materiali custoditi nell'archivio dello scrittore a fornirci una probabile, parziale conferma di questa ipotesi.

Nella cartella che contiene le redazioni scartate di alcune parti del romanzo, infatti, è conservato un dattiloscritto che riporta un finale alternativo dell'undicesimo capitolo, i cui fogli sono numerati secondo la progressione 249-255²⁰³.

È facile supporre che il foglio che dà avvio al finale alternativo (f. 249) dovesse proseguire le tre pagine iniziali che si trovano nel dattiloscritto.

La descrizione che Calvino dà di questo finale alternativo nel corso dell'intervista del 1980, cui si è precedentemente accennato, corrisponde alla trama riportata nelle pagine dattiloscritte conservate nell'archivio. Queste pagine mostrano che il ruolo del quinto, del sesto e del settimo lettore era, inizialmente, assegnato ai personaggi di Flannery e Cavedagna, confluiti nella biblioteca insieme agli altri protagonisti del romanzo.

La cassatura delle ultime tre righe di f. ex 248, in effetti, mostra chiaramente che, in un primo momento, i lettori presenti nella biblioteca dovevano essere soltanto quattro; solo successivamente il loro numero sale a sette.

L'aumento del numero di lettori amplia quella sorta di catalogo delle modalità di lettura che questo capitolo presenta e vaglia. Significativo è, inoltre, il fatto che il nuovo numero dei lettori rifletta perfettamente il numero degli uomini protagonisti del frammento apocrifo delle *Mille e una notte*, riportato poco dopo. Si tratta di un'ennesima *mise en abyme*, in un ultimo, perfetto gioco di specchi tra la cornice e le narrazioni in essa contenute.

Col capitolo dodicesimo termina il dattiloscritto. L'unico foglio che lo compone è numerato 258 (poi 259, quindi 250).

In calce al foglio, le date di composizione: I gennaio 1977 - I gennaio 1979.

²⁰³ Cfr. *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1400-1401.

II. «Scrivo, correggo e riscrivo». Dal dattiloscritto all'edizione a stampa

2.1 Il dattiloscritto, le bozze, la *princeps*. Ipotesi sulla cronologia di stesura

Il dattiloscritto del *Viaggiatore*, lungamente rimaneggiato e corretto, si presenta agli occhi di noi lettori come «un vero e proprio *collage*»²⁰⁴: ritratto fedele dell'attento *labor limae* dedicato dall'autore alle sue pagine, ma anche insieme di carte dai non pochi problemi di leggibilità *interna*. Riferendosi al dattiloscritto del *Barone rampante* (preceduto da ben due stesure manoscritte), Mauro Bersani ha scritto: «In sostanza possiamo dire che la terza redazione era testimoniata dal dattiloscritto predisposto e numerato originariamente, oggi difficilmente ricostruibile per le molte pagine mancanti»²⁰⁵. Un identico discorso può essere fatto per il dattiloscritto del *Viaggiatore*, a sua volta «difficilmente ricostruibile» per le stesse ragioni; con la sostanziale differenza, però, che in questo caso la ricostruzione di una tradizione testuale puntuale ed esaustiva è resa particolarmente ardua dall'assenza di qualsivoglia redazione manoscritta.

Il caso di molte altre opere calviniane (non ultima, il *Barone*), prova che l'autore fosse solito procedere a una prima stesura a mano, e ricopiare a macchina, solo più tardi, quest'ultima o eventuali successive.

Se lo stesso *iter* fosse stato seguito anche per il *Viaggiatore*, ad essere andato perduto sarebbe proprio l'originale d'autore, ovvero la prima versione del testo in assoluto.

Un'attenta disamina delle varianti presenti nel dattiloscritto, tuttavia, apre a scenari divergenti, mettendoci in buona sostanza di fronte a un bivio: il documento potrebbe sì confermare la scomparsa di una precedente redazione manoscritta, ma potrebbe anche, all'opposto, negare la sua stessa esistenza.

Per inciso, va detto che quest'ultima eventualità rappresenterebbe un *unicum* nella parabola artistica calviniana: oltre alle carte d'archivio, è infatti l'autore stesso ad illustrare il suo usuale metodo di lavoro, confermando la netta preferenza per una prima scrittura a mano: «Dato che faccio troppi errori sulla macchina da scrivere e mi ritrovo anche a voler cambiare intere righe, *scrivo sempre a mano*. Il disgusto fisico è un risentimento contro quel verme d'inchiostro gocciolante che viene giù dalla mia penna, con tutte le sue incertezze ed esitazioni»²⁰⁶.

²⁰⁴ Mauro Bersani, *Su alcune correzioni d'autore*, in «Bollettino di Italianistica», 2019, 1, p. 92.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Italo Calvino, *Seeing From Another Galaxy (Interview: IC)*, parti di un'intervista rilasciata a Christopher Winner, in «Newsweek», 12 settembre 1977, p. 60 (traduzione e corsivi miei).

Come la presenza di eventuali testimoni *precedenti* il dattiloscritto resta incerta, così emergono dei dubbi anche sull'immediata consequenzialità tra il dattiloscritto e le bozze di stampa.

Il confronto tra questi testimoni rivela infatti che, oltre alle quattro pagine che segnano un primo, importante scarto tra i due, una minuta rete di piccole discrepanze testuali concorre ad ampliarne le differenze. Se nella maggior parte dei casi le bozze riproducono il testo dattiloscritto così come appare nella sua *facies* definitiva – successivamente, cioè, ai molti interventi manoscritti e dattiloscritti con cui Calvino interviene sui fogli – altre volte le stesse bozze riportano una serie di varianti *non* segnalate dalle pagine dattiloscritte. Si tratta, nel complesso, di varianti minime, presenti tuttavia lungo tutto il corpo del testo.

In questo quadro, la cronologia dei testimoni appare problematica sia muovendoci a ritroso, sia procedendo dal dattiloscritto all'edizione a stampa.

La ricostruzione della tradizione testuale può giovare, se non altro, del confronto e della collazione con una documentazione varia e composita. In primo luogo, l'archivio dell'autore conserva una serie di note ed elenchi che danno atto dell'inizio della scrittura, ne registrano i progressi, e appuntano, a mo' di *memorandum*, gli aggiustamenti e le migliorie da apportare; a questo prezioso bacino di informazioni si aggiungono le interviste, e la fondamentale corrispondenza del biennio 1977-1979, ricca di preziosi indizi. Infine, due "anteprime" – due occasioni, cioè, in cui Calvino presenta al pubblico parti del romanzo *prima* o a ridosso della sua pubblicazione – permettono di avanzare ulteriori ipotesi sulla storia del testo.

La prima anticipazione coincide con un intervento tenuto dall'autore nel corso di una conferenza²⁰⁷, nel novembre del 1978. Invitato a parlare del «posto dell'autore nell'opera»²⁰⁸, Calvino presenta, dopo una breve introduzione, proprio alcune pagine tratte da «un romanzo che sto scrivendo in questo momento»²⁰⁹: si tratta appunto del *Viaggiatore*, e le pagine in oggetto provengono da quello che rappresenta il cuore stesso del romanzo: il «diario di Silas Flannery».

La collazione tra il brano letto in conferenza e quello contenuto nelle pagine dattiloscritte rivela, come si vedrà, che il testo di queste ultime *precede* la versione presentata al convegno. Solo più tardi Calvino tornerà sui fogli dattiloscritti per rivederne alcuni passaggi secondo le soluzioni già adottate in occasione del convegno.

²⁰⁷ Poi pubblicato col titolo *Al di là dell'autore*, in *Creatività, educazione e cultura*, a cura dell'Ufficio Attività Culturali dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1980, pp. 125- 132.

²⁰⁸ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1385-1386.

²⁰⁹ Id., *Al di là dell'autore*, in *Creatività, educazione e cultura*, cit., p. 127.

La seconda anteprima corrisponde invece a un episodio passato «del tutto inosservato (o quasi)»²¹⁰: la pubblicazione del capitolo IX sulle pagine del «Male». Il capitolo, edito sulla rivista a pochissimi giorni di distanza dal «finito di stampare» ufficiale, presenta delle varianti che, irrilevanti di primo acchito, differenziano il testo tanto dalla versione dattiloscritta quanto dalle bozze, situandosi in una zona mediana tra i due testimoni.

Il brano pubblicato sul «Male» potrebbe registrare il momento in cui l'autore, completato il testo (quasi) definitivo, procede agli ultimissimi ritocchi, oscillando tra alcune delle soluzioni presenti nel dattiloscritto e quelle leggibili nella *princeps*.

Questa documentazione disparata permette di ricomporre, almeno parzialmente, i numerosi tasselli che formano l'intricato *puzzle* della storia testuale dell'iper-romanzo; soprattutto, insieme ad alcune dichiarazioni dello stesso Calvino, smentisce quel «I gennaio 1979» che, almeno formalmente, stabiliva un termine *ad quem* alla composizione del *Viaggiatore*.

«È per questo che ho dovuto diventare scrittore», ricorda Calvino, già nel 1973, «per questo bisogno che ho di riscrivere una frase quattro, cinque volte [...] questo bisogno di strappare fogli appena cominciati...»²¹¹. *Se una notte* non fa eccezione, e anzi diviene opera emblematica del tormentato processo che sempre prelude e accompagna la scrittura calviniana.

2.1.1 Carte dall'archivio

A delimitare con precisione gli estremi temporali di questa (nuova) «lunga fatica»²¹², contraddicendo lui per primo la data finale riportata dal dattiloscritto, è dunque lo stesso autore. Nel corso di un'intervista rilasciata nel luglio del '79, al giornalista che chiede (con cognizione di causa) «quanto tempo [...] è *costato*» scrivere l'iper-romanzo, Calvino replica infatti, laconico e puntuale:

²¹⁰ Eva Catizone, *Il «Male» di Calvino. Per un gioco tra vero e falso letterario*, in «Filologia antica e moderna», 1996, 11, p. 167. Una delle poche occasioni in cui si fa esplicito riferimento alla pubblicazione di parte del *Viaggiatore* sul «Male» è l'intervista a Nico Orengo: Italo Calvino, *Ludmilla sono io*, in «Tuttolibri» (V, 29), 28 luglio 1979, p. 3.

²¹¹ *Italo Calvino*, in Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973, p. 183; poi, col titolo *Colloquio con Ferdinando Camon*, in Italo Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 2776-2777; e in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 184.

²¹² Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 317.

«due anni e quattro mesi»²¹³. La stesura del *Viaggiatore* è quindi da ascriversi al periodo che va dal 1 gennaio 1977 all'aprile del 1979²¹⁴.

La prima data può dirsi certa: il lavoro sul testo deve aver avuto effettivamente inizio nel gennaio del '77, come gli appunti e le molte testimonianze convergono a dimostrare.

Paradossalmente, però, anche il secondo termine temporale (il «1 gennaio 1979») torna in altre carte d'archivio, e non solo in chiusa al dattiloscritto: a casa Calvino è conservato ad esempio il «dattiloscritto di un finale scartato» che registra un identico intervallo: «1 gennaio 1977 – 1 gennaio 1979»²¹⁵.

Perché l'indicazione, sostanzialmente inattendibile, è riproposta dai materiali dattiloscritti? Come vedremo, è assai probabile che nel mese di gennaio del 1979 l'autore avesse effettivamente messo insieme gran parte dei materiali che avrebbero formato l'opera *quasi* compiuta: il corpo maggioritario delle carte, poi ulteriormente rivisto e riorganizzato fino al mese di aprile.

Un'importante indicazione sul momento di stesura delle pagine dattiloscritte ci è data dagli interventi con cui Calvino modifica i titoli, degli Incipit e dello stesso iper-romanzo.

Sappiamo che, nelle prime intenzioni dell'autore, il romanzo avrebbe dovuto titolarsi «Incipit». Il titolo è ravvisabile fin dalla fase aurorale del progetto, quando l'idea del libro è ancora embrionale, e dovrà attendere due anni (l'inizio del 1977) per tradursi in scrittura. Nella *Squadratura* scartata, datata appunto 1975, si legge: «[Lo scrittore] Scriverà un romanzo fatto solo di inizi di romanzo apocrifi d'autori immaginari, scritto in prima persona [...] Si intolererà *Incipit*»²¹⁶.

Di questo titolo Calvino è ancora convinto due anni dopo, quando il proposito descritto nella *Squadratura* inizia a prendere forma: fin da subito, l'autore appunta nel suo taccuino l'inizio del lavoro su «*Incipit* (il romanzo)»²¹⁷; e ancora nel gennaio del 1978 – a un anno dall'inizio della scrittura – , quando scrive all'amico Guido Neri: «[...] l'iper-romanzo a cui lavoro [...] si chiama *Incipit*»²¹⁸.

Solo sei mesi più tardi Calvino comincia a mostrare qualche titubanza sul titolo. In un'altra lettera, datata 3 luglio 1978 e indirizzata a Daniele Ponchirolì, si legge infatti:

Caro Daniele, invece di *Incipit* potrei dare come titolo al libro una frase da incipit di romanzo tradizionale ottocentesco, per esempio: *Se*

²¹³ Ivi, p. 309 (corsivo mio).

²¹⁴ Uno «schema concettuale del mio libro (stabilito dopo aver scritto il libro)» è appunto datato «aprile 1979»: a riconferma che a quell'altezza temporale il romanzo è ormai terminato (Cfr. *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1397).

²¹⁵ Ivi, p.

²¹⁶ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1383.

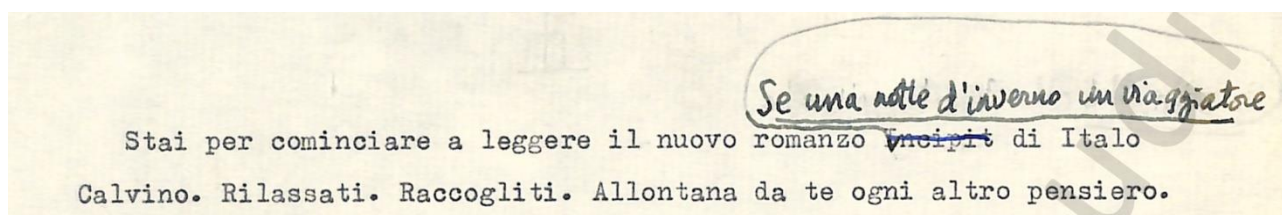
²¹⁷ Ivi, p. 1385.

²¹⁸ Lettera a Guido Neri, 31 gennaio 1978, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1359.

*un viaggiatore, al calar della notte. Cosa ne dici? Più breve è difficile trovarla, perché deve dare una suggestione di suspense*²¹⁹

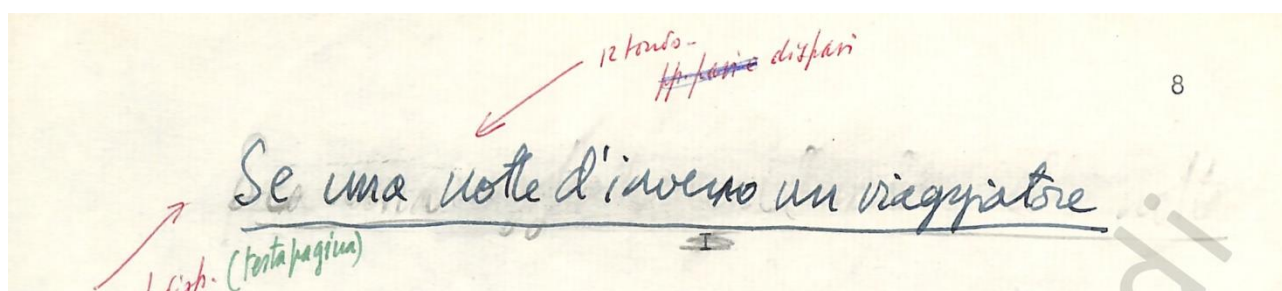
Consideriamo un momento quanto detto fin qui, confrontando queste testimonianze con le varianti d'autore che le pagine del dattiloscritto portano alla luce.

Ad apertura del primo foglio si legge, dattilografato, il titolo «Incipit», cassato solo più tardi da un intervento manoscritto:



F. 10

Per tutto il corso del I e del II capitolo il romanzo continua a essere nominato «Incipit», e sistematicamente corretto nel definitivo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* tramite lo stesso inchiostro nero. Anche il micro-romanzo omonimo (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, appunto) presenta delle cancellature in corrispondenza del titolo, la cui versione finale non è dattilografata ma aggiunta a penna, in un momento evidentemente successivo alla stesura a macchina.



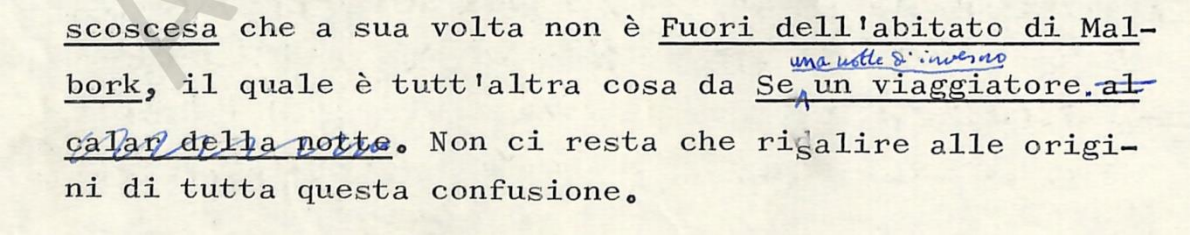
F. 8

I capitoli I e II, compresi nell'intervallo di pagine che si estende dal f. 1 al f. 38, sono probabilmente ascrivibili a uno stesso lasso temporale: evidentemente, *prima* che l'autore cominci a dubitare del

²¹⁹ Lettera a Daniele Ponchiroli, 3 luglio 1978, Ivi, p. 1374.

titolo *Incipit*, e a ideare un ventaglio di possibili alternative; dunque, *prima* del luglio 1978, quando confida a Ponchioli i suoi dubbi, condividendo con lui una prima, ipotetica variante: *Se un viaggiatore, al calar della notte*.

Anche in questo caso, le pagine dattiloscritte riportano la variante possibile: il titolo riferito a Ponchioli, simile ma non identico a quello cui approderà Calvino, compare (direttamente a macchina) in apertura al capitolo V:



scoscesa che a sua volta non è Fuori dell'abitato di Mal-
bork, il quale è tutt'altra cosa da Se, un viaggiatore. al
calar della notte. Non ci resta che risalire alle origi-
ni di tutta questa confusione.

F. 86

Il foglio, e insieme buona parte del capitolo, deve essere dunque stato redatto, se non a ridosso, quantomeno in un periodo prossimo all’invio della lettera.

Anche in questo caso, una stessa macchina da scrivere (MdS3) è utilizzata per la stesura dei capitoli III, IV e, appunto, V, compresi i relativi *Incipit*. Temporalmente, possiamo dunque situare l’utilizzo di MdS3 nell’estate del 1978 (che sia la macchina “toscana”?), lo stesso periodo in cui prendono corpo i 40 fogli che compone.

Infine, una nuova lettera a Ponchioli, inviata ad appena un mese di distanza dalla precedente, ci informa di un terzo titolo possibile: «Per il titolo non sono ancora sicuro. *Se un viaggiatore al calar della notte* mi pare troppo difficile [...] avevo pensato a qualcosa di più semplice [...] *Era una notte senza luna*»²²⁰.

Puntualmente, i fogli dattiloscritti registrano la nuova opzione: *Era una notte senza luna* va infatti a sostituire *Incipit* nelle pagine del I capitolo:

²²⁰ Lettera a Daniele Ponchioli, 15 agosto 1978, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1378. Nella stessa lettera l’autore ipotizza, in maniera apparentemente estemporanea, un altro titolo ancora: «Adesso mi è venuta l’idea di un titolo di un altro tipo: *Sotto mentite spoglie*. Che ne dici?». Quest’ultimo non compare però in nessuno dei fogli dattiloscritti.

darti bene, ma il rischio della delusione non è grave.

Dunque, hai visto su un giornale che è uscito ~~Incipit~~ ^{Era una notte senza luna} un nuovo libro di Italo Calvino, che non ne pubblicava da vari anni. Sei passato ^{Se una notte d'inverno un viaggiatore} in libreria e hai comprato il volume. Hai fatto bene.

F. 2

Anche in questo caso, la collazione tra i documenti ci permette di datare la correzione manoscritta, e affermare che Calvino interviene su queste pagine *dopo* il mese di luglio del 1978.

Sempre in relazione al titolo dell'iper-romanzo si segnala inoltre una quarta, possibile variante, non documentata dalle lettere né dai materiali d'archivio: *Se una notte o invano un viaggiatore*. Per quanto sia particolarmente suggestivo, non è da escludere che questo ulteriore titolo sia in realtà frutto di un banale errore di battitura.

che non ha nessun punto d'incontro possibile nè con Spor-
gendosi dalla costa scoscesa nè con Fuori dall'abitato di
Malbork e neppure con Se una notte d'inverno un viaggiato-
re. Vi lanciate un'occhiata, tu e Ludmilla, anzi due oc-

F. 73

Non è possibile stabilire con precisione il momento in cui Calvino opta definitivamente per quello che sarà il titolo finale del libro. Possiamo solamente formulare delle ipotesi, basandoci, ancora una volta, sugli scambi epistolari.

La corrispondenza ci informa ad esempio che, poco tempo dopo, l'autore ha già scartato l'insieme delle soluzioni elaborate fino a quel momento: nel settembre del 1978 scrive infatti a Maria Corti di non sapere quando «il romanzo – o iper-romanzo» a cui lavora sarà finito, «né che titolo avrà»²²¹. Solo due mesi più tardi, però, annuncia a Ponchirolì: «Il romanzo non ho ancora finito di scriverlo [...] Il titolo adesso è ... Non te lo dico perché poi esce sui giornali e io entro in crisi e disfo tutto»²²². Possiamo solo ipotizzare che il titolo taciuto sia proprio *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e collocarne l'ideazione, in via congetturale, tra i mesi di settembre e novembre del 1978.

²²¹ Lettera a Maria Corti, 18 settembre 1978, Ivi, p. 1382.

²²² Lettera a Daniele Ponchirolì, 6 novembre 1978, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1385.

Nel dattiloscritto, il titolo finale appare direttamente a macchina solo in tre punti: nel capitolo V, in uno dei fogli aggiunti durante le ultime revisioni sul testo (f. 87)²²³; nelle pagine finali del capitolo XI, dove i titoli dei micro-romanzi si uniscono a formare un ultimo incipit; e infine nel XII capitolo. La collazione tra i documenti rivela dunque che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un titolo *tardivo*, cui Calvino approda quando la composizione dell'opera è già molto avanti; e anche in questo caso, delle evidenti affinità cronologiche accomunano gli scambi epistolari ai fogli dattiloscritti.

Titoli del romanzo, titoli *dei* romanzi: l'autore dedica molta attenzione al nome da dare al futuro *bestseller*, come è lecito aspettarsi; e impiega altrettanta cura nella ricerca dei titoli dei romanzi intercalari.

Sappiamo da Calvino che questi paratesti fittizi, pienamente inseriti nella dimensione narrativa, costituiscono la chiave di una precisa strategia testuale: sommati, devono comporre in sede finale un ulteriore Incipit, che scardina potenzialmente la soglia stessa del testo permettendo all'opera di continuare a esistere, in via ipotetica, *oltre* i suoi stessi confini.

Nella già citata risposta a Guglielmi, l'autore spiega infatti che «tutti i titoli letti di seguito costituiranno anche loro un incipit»²²⁴, in un'*apertura* che è in fondo annunciata fin dal titolo dell'iper-romanzo, che assume «valore programmatico» proprio «a dimostrazione delle *potenzialità* narrative e romanzesche a cui rinvia»²²⁵.

I verbali dell'OuLiPo chiariscono inoltre che ogni titolo deve legarsi al desiderio di lettura appena espresso dalla Lettrice, e condensare il senso del romanzo (o racconto, che dir si voglia) che introduce: per dirla con Calvino, «chaque roman naît de la rencontre du désir de la lectrice *et d'un titre*»²²⁶. In entrambi i casi, dunque, gli intertitoli assurgono a snodi di passaggio obbligati nella maglia che sottende e orienta lo sviluppo narrativo.

Il confronto tra il dattiloscritto e i documenti d'archivio rivela, tuttavia, che queste “regole del gioco” non facevano parte del progetto iniziale, ma vengono introdotte da Calvino a scrittura ormai avviata.

Molte sono infatti le correzioni manoscritte che vanno a modificare i titoli, rivelando come essi fossero inizialmente autonomi rispetto alla composizione dell'ulteriore titolo finale.

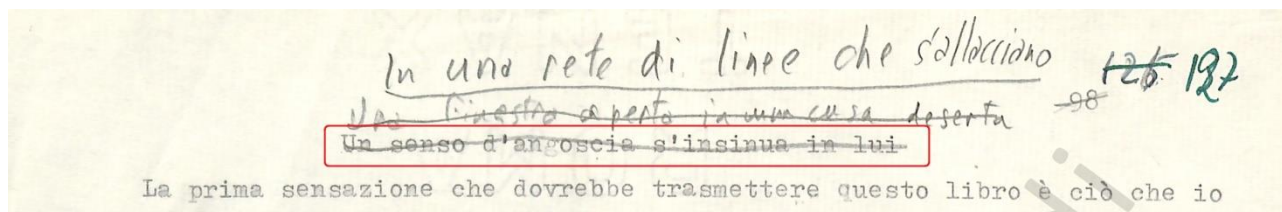
²²³ Nel capitolo V (f. 94) Cavedagna parla del I Incipit come del «Viaggiatore». Il titolo, però, non abbrevia il definitivo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma il provvisorio *Se un viaggiatore, al calar della notte*, che ritroviamo dattilografato proprio all'interno dello stesso capitolo.

²²⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1392.

²²⁵ Laura Di Nicola, *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Roma, Università degli studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di studi filologici linguistici e letterari, 2001, p. 83.

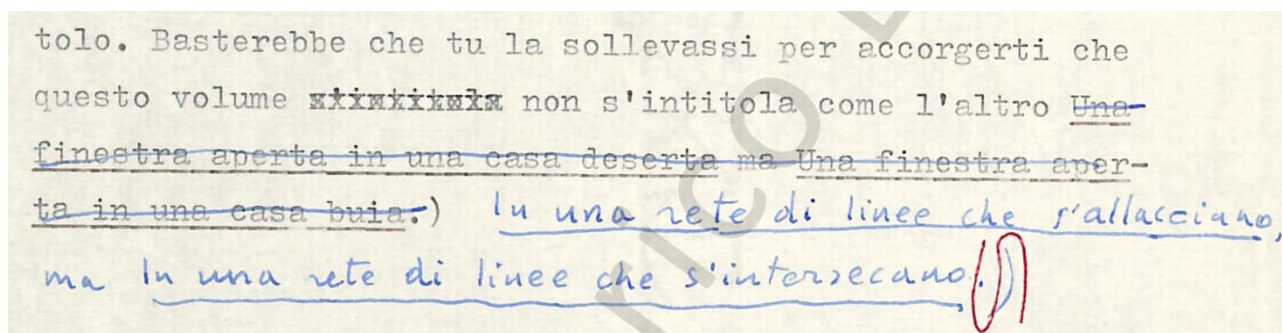
²²⁶ [«ogni romanzo nasce dall'incontro tra il desiderio della lettrice e un titolo»]. Verbale del 27 marzo 1981, *Dossiers mensuels de réunion*, Fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal (Parigi).

Si osservino, per esempio, i due Incipit ‘speculari’ *In una rete di linee che s’allacciano* e *In una rete di linee che s’intersecano* (rispettivamente, il VI e il VII). Il primo micro-romanzo (*In una rete di linee che s’allacciano*), in particolare, mostra più titoli alternativi:



F. 127

L'originario *Un senso d'angoscia s'insinua in lui* è inizialmente modificato in *Una finestra aperta in una casa deserta*; con un ultimo intervento manoscritto, l'autore cassa più tardi anche questa seconda soluzione, optando per il definitivo *In una rete di linee che s'allacciano*. Il titolo dell'Incipit successivo (*In una rete di linee che s'intersecano*) mostra invece una sola variante, complementare alla seconda delle soluzioni scelte per l'Incipit ‘speculare’: *Una finestra aperta in una casa buia*.



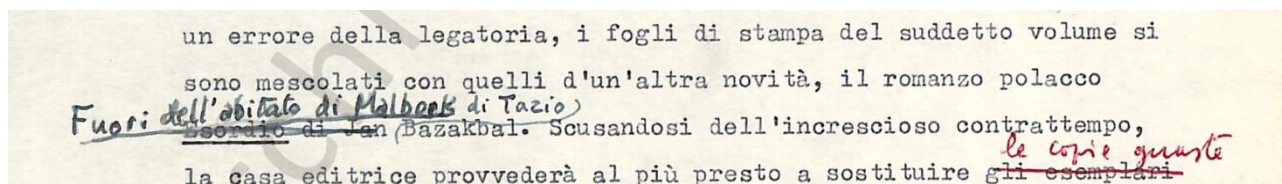
F. 154

Se i due titoli alternativi *Una finestra aperta in una casa deserta* e *Una finestra aperta in una casa buia* potevano ancora entrare a far parte dell'incipit finale, legandosi potenzialmente alla successione degli altri titoli, così non è nel caso del precedente *Un senso d'angoscia s'insinua in lui*. Questo primo titolo resta infatti legato dai precedenti, e appartiene dunque a una fase della

redazione che *precede* la decisione calviniana per cui «tutti i titoli letti di seguito costituiranno anche loro un *incipit*»²²⁷.

Più interessante ancora è il caso del II Incipit, *Fuori dell'abitato di Malbork*: il titolo originario del micro-romanzo, rivelato dai fogli dattiloscritti, non solo riconferma l'assenza iniziale della *contrainte*, ma permette un collegamento con le carte d'archivio, e dunque un ingresso diretto nell'“officina” calviniana.

Al f. 25 del dattiloscritto si descrive l'arrivo del Lettore in libreria: rispondendo alle sue lamentele, il libraio rivela un problema nella tiratura dell'ultima novità di Italo Calvino, e spiega al suo sconcertato cliente che «per un errore della legatoria» il volume è venuto a mescolarsi con alcune pagine di un altro romanzo, d'un autore polacco: *Esordio* di Jan Bazakbal.



F. 25

Con ogni evidenza, anche questo titolo rimane avulso dalla composizione dell'incipit formato dai titoli dei micro-romanzi. Sappiamo inoltre da Bruno Falchetto che, tra le carte dell'autore, è conservata una «cartelletta che porta la dicitura “materiali scartati da Se una notte”», al cui interno troviamo il seguente elenco di titoli:

Esordio, Preludio, Qui comincia l'avventura, Chi ben comincia, L'ingresso, Alfa, Tutto sta cominciare (cassato), Chi apre chiuda, L'Avvio, Levar l'ancora, Dar vela ai venti, Il bel giorno si vede dal mattino, Ouverture, L'iniziazione, Primordi²²⁸

Potremmo supporre allora che i titoli riportati dall'appunto non fossero destinati al romanzo, ma ai singoli micro-romanzi. Quel «meccanismo» teso a «far cadere l'accento» sul momento iniziale²²⁹, in tal caso, non sarebbe da collegarsi all'opera nel suo complesso, ma avrebbe accentuato la natura “esordiale” degli Incipit. È curioso notare come, se a un certo punto della composizione questi titoli avessero davvero voluto riferirsi agli Incipit, essi avrebbero sistematicamente portato in primo piano il concetto di *inizio*: giocando con una ricca e sfaccettata gamma di variabili, e rifrangendo

²²⁷ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in *Note e notizie sui testi*, Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1392.

²²⁸ Ivi, p. 1386.

²²⁹ *Ibidem*.

internamente quel primo titolo di romanzo inizialmente assegnato all'opera come ultimo suggello dello stesso principio: *Incipit*, appunto.

Ad ogni modo, i fogli dattiloscritti rivelano che l'espedito dei titoli che, sommati, restituiscono un ultimo inizio di romanzo costituisce una decisione presa *in fieri*, nel corso della scrittura; e probabilmente non molto dopo l'inizio del lavoro sul testo, dato che le varianti appaiono in due punti del documento stilati in una fase iniziale – il II capitolo, appunto, e il VI Incipit, quel romanzo «dei telefoni» rimasto sempre «identico» nel corso del tempo, secondo quanto affermato dallo stesso Calvino²³⁰.

L'introduzione del vincolo sui titoli dovrebbe implicare, necessariamente, una serie di modifiche parallele sui *desiderata* di Ludmilla, preposti a dar vita, di volta in volta, a un nuovo romanzo e insieme al suo titolo: e anche in questo caso, il dattiloscritto mostra una serie di operazioni che vanno proprio in questa direzione.

Dall'esame dei fogli risulta infatti che i desideri espressi dalla Lettrice sono spesso precisati tramite degli interventi manoscritti, o si trovano all'interno di pagine aggiunte successivamente. Restano esclusi da questo quadro generale soltanto due passaggi, dove i *desiderata* non sono né aggiunti, né in alcun modo riformulati (f. 69, f. 233).

In generale, se «il procedere della scrittura è [...] documentato», nel corso del 1977, «da una serie di indicazioni non puntuali, che danno conto comunque dell'avanzare *di pari passo* di cornice e romanzi inseriti»²³¹, è vero che gli appunti riportati nel taccuino dell'autore, oltre a lasciare adito ad alcuni dubbi, contraddicono altre dichiarazioni rilasciate nel corso dello stesso anno. Nelle pagine del taccuino si legge: «15/17 agosto 2 cap. cornice INCIPIT»; «5/8 ottobre 3 cap. cornice INCIPIT»; «17/23 ottobre DUE INCIPIT»; «24/29 ottobre - novembre nuova stesura I INCIPIT»; «23/28 dicembre INCIPIT- cap. VII (già cominciato), VIII, inizio IX»²³²: una lista di note ad uso personale non immediatamente intelleggibili. I tempi che circoscrivono la redazione delle parti risultano quantomeno esigui: solo due giorni («15/17 agosto») per redigere *due* capitoli? O anche soltanto per completare il II? Alla documentazione già di per sé intricata si aggiungono delle dichiarazioni in cui l'autore, appunto, ingarbuglia ulteriormente la questione. Nel corso di un'intervista del mese di settembre del 1977, interrogato sul suo «progetto attuale», Calvino risponde:

Ho iniziato a scrivere sette libri contemporaneamente. Tutti e sette mi stanno dando problemi [...] Per il momento i sette libri mi sono utili, dato che se ho una vera crisi con uno posso passare al successivo. Intendiamoci, non sono romanzi tutti e sette. *Alcuni di loro sono*

²³⁰ Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 5 luglio 1979, conservata presso gli Archivi delle Éditions du Seuil.

²³¹ *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1385.

²³² *Ibidem*.

*composti come testi separati che ad un certo punto dovrebbero raggiungere un'unità. [...] Presuppongono sette autori diversi e la gamma è enorme. I libri spaziano dall'autobiografia alla pura invenzione [...]*²³³

Quanti e quali di questi «sette libri» corrispondono a quelli che saranno i futuri micro-romanzi? Possiamo davvero ipotizzare la stesura contemporanea di più di un Incipit, in parallelo alla costruzione della cornice?

Questi ultimi interrogativi non trovano una risposta certa. La collazione tra i materiali ci permette però di guardare al dattiloscritto come ad uno specchio dei pochi dati certi a nostra disposizione, così come descritti dai documenti d'archivio e dagli scambi epistolari del biennio 1977-1978. Il documento segue infatti a strettissimo giro l'evolversi dei ragionamenti dell'autore su punti anche cruciali del testo: e proprio grazie a questa evidenza sarà possibile avanzare una serie di ipotesi sulle modalità di lavoro di Calvino per la composizione dell'opera.

2.1.2 *Al di là dell'autore*, o il «diario di Silas Flannery»

Due sono le occasioni in cui Calvino presenta al pubblico parti del suo iper-romanzo ancora inedito (o quasi).

La prima è rappresentata dalla partecipazione a un convegno internazionale, tenutosi presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia dal 9 all'11 novembre 1978.

Già dalla sua introduzione il testo mostra un rapporto di filiazione diretta rispetto alle tematiche affrontate nell'iper-romanzo: il clima, insomma – a cominciare dal titolo: *Al di là dell'autore* – è senza dubbio quello che fa da sfondo al *Viaggiatore*, e più in particolare al capitolo di Flannery.

Nel corso dell'incontro l'autore legge appunto alcune pagine del capitolo VIII, e il suo intervento (così come è pubblicato negli atti due anni dopo)²³⁴ riproduce fedelmente molti dei passaggi che, ancora visibili nelle pagine dattiloscritte, saranno poi modificati per l'edizione a stampa.

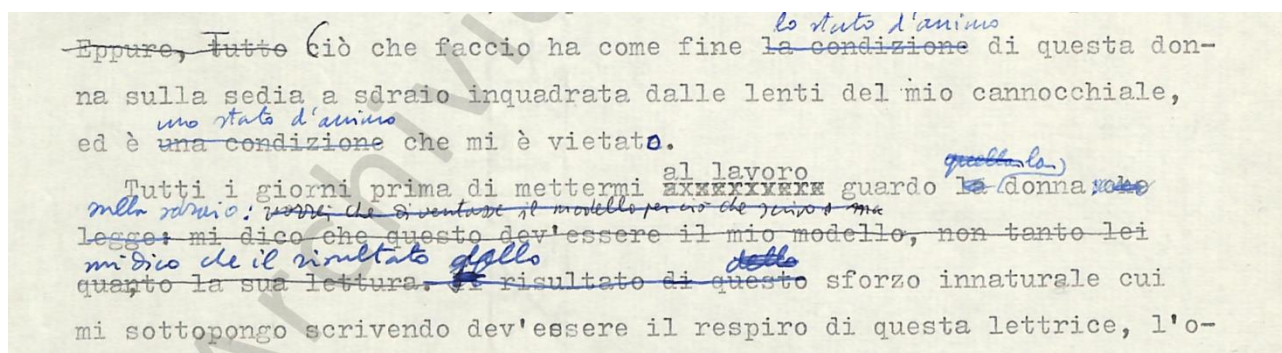
Il testo della conferenza si situa, più precisamente, a uno stadio intermedio della tradizione: riporta le prime soluzioni, ancora a macchina, leggibili nel dattiloscritto; e allo stesso tempo anticipa alcune delle

²³³ Italo Calvino, *Seeing From Another Galaxy (Interview: IC)*, cit., p. 60 (traduzione e corsivi miei).

²³⁴ Id., *Al di là dell'autore*, in *Creatività, educazione e cultura*, cit., pp. 125-132.

varianti che confluiranno nell'edizione del '79. Possiamo allora ipotizzare che Calvino abbia dattiloscritto i fogli del capitolo VIII *prima* del novembre 1978, e ricopiato da questi ultimi il brano da presentare in conferenza, con qualche piccola modifica; solo più tardi, sarebbe tornato sulle pagine dattiloscritte per adeguarle alle nuove soluzioni stilistiche adottate per la lettura in pubblico.

Due immagini possono forse chiarire il processo descritto fin qui. Consideriamo il passo che apre il «diario di Silas Flannery» nel dattiloscritto, confrontando il testo così come appare *prima* degli interventi manoscritti [DS1] con la versione che risulta *dopo* le varianti cui Calvino perviene dopo alcune indecisioni (anch'esse leggibili nel dattiloscritto) [DS2]:



F. 162

[DS1] *Eppure, tutto* ciò che faccio ha come fine *la condizione* di questa donna sulla sedia a sdraio inquadrata dalle lenti del mio cannocchiale, ed è *una condizione* che mi è vietata. / Tutti i giorni prima di mettermi a scrivere al lavoro guardo la donna *che legge: mi dico che questo dev'essere il mio modello, non tanto lei quanto la sua lettura. Il risultato di questo* sforzo innaturale cui mi sottopongo scrivendo dev'essere il respiro di questa lettrice, [...]

>

[DS2] *Ciò* che faccio ha come fine *lo stato d'animo* di questa donna sulla sedia a sdraio inquadrata dalle lenti del mio cannocchiale, ed è *uno stato d'animo* che mi è vietato. / Tutti i giorni prima di mettermi al lavoro guardo la donna *sulla sdraio: mi dico che il risultato dello* sforzo innaturale cui mi sottopongo scrivendo dev'essere il respiro di questa lettrice, [...]

In corsivo sono state evidenziate le parti modificate. Le righe di [DS2] sono identiche a quelle che confluiranno nell'edizione a stampa (pag. 169).

Nel testo presentato in conferenza [C78], invece, si legge:

[C78] *Eppure, tutto ciò* che faccio ha come fine *la condizione* di questa donna sulla sdraio [x] , ed è *una condizione* che mi è vietata. Tutti i giorni [x] mi dico che il risultato dello sforzo innaturale cui mi sottopongo scrivendo dev'essere il respiro di questa lettrice, [...] ²³⁵

Inizia forse a delinearsi meglio il motivo per cui si è parlato di versione “intermedia”. Il grassetto evidenzia le parti rimaste invariate da [DS1] a [C78]; la parte sottolineata, invece, identifica la frase che differenzia [C78] da [DS1], facendola coincidere con [DS2].

La mole di cancellature, anche estemporanee, e le soluzioni intermedie via via eliminate dalla pagina dattiloscritta, ben visibili nell'inserito fotografico, rispecchiano il processo correttivo messo in atto dall'autore, e raccontano fedelmente le piccole indecisioni stilistiche sopraggiunte *nel corso* della scrittura.

Appunto perché questa pagina ci permette di assistere al «crescere della scrittura su se stessa»²³⁶, possiamo ritenere che il brano dattiloscritto *preceda* l'intervento del 1978, e che sulla base di quest'ultimo Calvino sia poi tornato un'ultima volta sui fogli dattiloscritti.

Anche in questo caso, senza dubbio, ci troviamo di fronte a una revisione “insistita”: tanto più se consideriamo che in [C78] non appaiono due periodi (indicati dal segno [x]) che, già presenti in [DS1], sono anche in [DS2] e in seguito nell'edizione a stampa.

Esaminiamo anche un altro passaggio, meno ingarbugliato del precedente.

Nel capitolo VIII del dattiloscritto i fogli 2 e 3, prima sicuramente consecutivi, sono poi separati da un foglio aggiunto (f. 2 BIS), che amplia il testo con un nuovo paragrafo. Il brano letto in conferenza ricalca appunto il paragrafo introdotto dal f. 2 BIS; o meglio, lo riproduce tenendo conto di alcune correzioni già inserite da Calvino.

Confrontiamo il testo così come appare nel dattiloscritto *prima* degli interventi manoscritti [DS1] con la versione che risulta *dopo* le ultime varianti d'autore [DS2]

Ecco come appare il f. 2 BIS, prima e dopo l'insieme degli interventi:

²³⁵ Ivi, p. 128

²³⁶ Matteo Motolese, *Esercizio di lettura su una pagina autografa del Barone rampante*, in «Bollettino di Italianistica», 2019, 1, p. 85.

E se, così come io la guardo mentre legge, lei puntasse un cannocchiale su di me mentre scrivo? Siedo alla scrivania con le spalle voltate alla finestra ed ecco sento ~~xxxxxxxxxx~~ dietro di me un occhio che aspira il flusso delle frasi, conduce il racconto in direzioni che mi sfuggono. I lettori sono i ~~nostri~~ ^{miei} vampiri. Sento una folla di lettori che sporgono lo sguardo sopra ~~le~~ le mie spalle e s'appropriano delle ~~mie~~ parole man mano che si depositano sul foglio. Non sono capace di scrivere se c'è qualcuno che mi guarda: ^{sento che} /cio che scrivo non m'appartiene più. Vorrei sparire, lasciare all'attesa che incombe nei

[DS1] Siedo alla scrivania con le spalle voltate alla finestra ed ecco sento [cassato: un occhio da] dietro di me un occhio che aspira il flusso delle frasi [...] I lettori sono i *nostri* vampiri. Sento una folla di lettori che [...] s'appropriano delle *mie* parole [...] Non sono capace di scrivere se c'è qualcuno che mi guarda: ciò che scrivo non m'appartiene più.

>

[DS2] Siedo alla scrivania con le spalle voltate alla finestra ed ecco sento dietro di me un occhio che aspira il flusso delle frasi [...] I lettori sono i *miei* vampiri. Sento una folla di lettori che [...] s'appropriano delle [x] parole [...] Non sono capace di scrivere se c'è qualcuno che mi guarda: sento che ciò che scrivo non m'appartiene più.

E nel testo del '78:

[C78] Siedo alla scrivania con le spalle voltate alla finestra ed ecco sento dietro di me un occhio che aspira il flusso delle frasi [...] I lettori sono i *miei* vampiri. Sento una folla di lettori che [...] s'appropriano delle [x] parole [...] Non sono capace di scrivere se c'è qualcuno che mi guarda: sento che ciò che scrivo non m'appartiene più²³⁷

Anche in questo caso, il corsivo segnala i passaggi modificati da [DS1] A [DS2]; la sottolineatura, invece, mostra i punti coincidenti tra [C78] a [DS2].

[C78] sembra rappresentare, ancora, la versione “di mezzo”: possiamo supporre che l'aggiunta a macchina, in sopralinea («sento che») sia apposta *prima* dell'intervento al convegno, mentre le varianti

²³⁷ Italo Calvino, *Al di là dell'autore*, in *Creatività, educazione e cultura*, cit., p. 128.

manoscritte («miei») di [DS2] siano inserite più tardi, e ricalchino le piccole modifiche operate per la lettura in pubblico.

Si spiegherebbe così l'uso di più strumenti (le macchine e gli inchiostri) per le correzioni, che segnala che le varianti sono apposte in momenti diversi.

Infine, all'opposto, alcuni passi che compaiono nel dattiloscritto e nell'edizione a stampa *non* si trovano nel testo della conferenza.

Si tratta del passo che descrive un ipotetico, immaginario incontro tra la «donna che legge», e i due scrittori: il «tormentato» e il «produttivo»: storia che, sappiamo, si risolve in un ventaglio di accadimenti sempre diversi, raccontati secondo un'esibita combinazione di alternative e opposizioni scandite da una serie di «oppure» e da telegrafici «idem, sostituendo [x con y]»²³⁸. Non è da escludere che la parte sia stata volontariamente tagliata dall'autore, che potrebbe non averla ritenuta idonea ad una lettura in pubblico, o più banalmente aver dovuto adeguarsi al tempo a disposizione nell'ambito dell'incontro.

Di contro, tanto il dattiloscritto quanto l'intervento riportano un ampio brano che sarà poi cassato a penna sulle pagine dattiloscritte, e *non* confluirà nell'edizione a stampa: una cassatura, evidentemente piuttosto tarda, di un'intera pagina che approfondisce ed amplia le riflessioni di Silas Flannery sulla scrittura cibernetica. La ragione che può aver indotto l'autore a operare questo taglio sarà vagliata nel capitolo successivo.

Anche in questo frangente, insomma, il processo correttorio non nasconde quella sorta di accanimento con cui l'autore rivede il testo. Al di là degli inevitabili dubbi che permangono, grazie alla collazione i fogli del dattiloscritto possono essere datati con un certo margine di precisione: devono situarsi in un periodo precedente al mese di novembre del 1978. Questo dato conferma parte di quanto già emerso, e consolida le ipotesi sulla datazione del testimone dattiloscritto, come si vedrà meglio a seguito degli ultimi confronti. Rimangono infatti da considerare i passaggi che, dal dattiloscritto, portano alle bozze e all'edizione a stampa. Oltre ai quattro fogli che recano, nelle bozze, una sorta di scioglimento dell'*affaire* Marana, di cui il dattiloscritto non reca traccia, tra quest'ultimo e le bozze intercorrono anche una lunga serie di piccole varianti. In che momento l'autore modifica questo insieme di termini e brevi sintagmi? Dove appunta le frasi e le nuove soluzioni che appaiono ordinatamente stampate nelle bozze, entrando poi a far parte della *princeps*?

Purtroppo possiamo soltanto avanzare alcune ipotesi, basandoci, anche in questo caso, sulla corrispondenza del biennio 1978-79, e sull'altra fonte cui si è accennato: la rivista «Il Male», che presenta ai suoi lettori, in due numeri successivi, il capitolo IX del *Viaggiatore*.

²³⁸ Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 175.

2.1.3 Una vera falsa anteprima: il *Viaggiatore* e «Il Male»

«Il Male», periodico «iconoclasta, radicalmente di sinistra ma lontano dal Pci, provocatorio, irridente»²³⁹, aveva fatto del binomio vero/falso, o meglio della voluta ambiguità tra realtà e menzogna, il suo credo. Editto a partire dal 1978, fondato da Pino Zac e ben presto diretto da Vincino (Vincenzo Gallo)²⁴⁰, il suo «marchio di fabbrica» era, non per niente, «la falsa prima pagina di un quotidiano»²⁴¹, pubblicata *ad hoc* come fosse vera.

Dietro questa impostazione giocosa e provocatoria si celava una precisa visione politica: i redattori della rivista, infatti, rivendicavano la liceità di un'informazione *arbitraria*, all'interno di un sistema colpevole di aver *già* distorto gran parte della realtà.

La posizione ideologica del «Male» era ereditata, almeno in parte, del Cdna (Centro di diffusione di notizie arbitrarie), da cui diversi redattori della rivista provenivano. In un lungo brano che è una vera e propria apologia del falso, le dichiarazioni degli adepti a questo “club”, intrise di ironia – «è possibile rinvenire nel processo laborioso di fondazione dei capisaldi della civiltà moderna, la testimonianza del *corroborante* intervento del falso storico»²⁴² – sono insieme una rivendicazione di legittimità dell'uso del falso, per un «sistema d'informazione» non più vincolato alla realtà dei fatti, ma anzi «finalmente emancipato dalla legge dispotica della verosimiglianza»²⁴³.

Con questa semi-seria dichiarazione di intenti si denunciava una situazione sociale e politica fondata sulla menzogna e su un sostanziale disinteresse per la verità dei fatti – «la tradizionale contrapposizione tra vero e falso ha perduto ogni rilevanza ai fini conoscitivi, trovandosi subordinata [...] *alla superiore categoria dell'utile*»²⁴⁴ si legge ancora nello stesso elogio del falso che, oltre il tono volutamente beffardo, non nasconde un amaro atto d'accusa.

In un sistema basato su un discrimine del tutto arbitrario tra «verità» e «menzogna» - «lo stesso sistema informativo con l'arbitrarietà dei suoi scarti e dei suoi residui può di fatto essere pensato come un vasto sistema di falsificazione»²⁴⁵, recita ancora il manifesto-, il gruppo voleva assegnare

²³⁹ Queste righe sono tratte dalla sinossi (non firmata) del libro, leggibile su molte pagine online, tra cui il sito ufficiale dedicato al grande artista e disegnatore (nonché collaboratore del «Male») Andrea Pazienza (sezione “Risonanze”): <http://www.andreapazienza.it/risonanze/parole/saggi/96-il-male-1978-1982.html>.

²⁴⁰ Per una storia della rivista raccontata dal suo stesso fondatore si veda: Vincino, *Il male. 1978-1982, i cinque anni che cambiarono la satira*, Milano, Rizzoli, 2007.

²⁴¹ Sinossi del «Male», pagina web dedicata ad Andrea Pazienza, sezione “Risonanze”, (cit.).

²⁴² Il testo è ripreso da un dattiloscritto inedito, con indicazione di luogo e data: Roma, 13/12/76 (corsivo mio). Cfr. Eva Catizone, *Il «Male» di Calvino. Per un gioco tra vero e falso letterario*, cit., pp. 172-175. [Parti del testo si trovano, editate, nella rivista «Zut», tra i mesi di dicembre e febbraio 1976-1977].

²⁴³ *Ibidem*; [poi in «Zut», 2 dicembre 1976].

²⁴⁴ *Ibidem* (corsivo mio); [poi «Zut», 3 febbraio 1977].

²⁴⁵ Angelo Pasquini, Piero Lo Sardo, Giga Melik e Mario Canale, *Il vero/falso del “Male”*, in «Alfabeta», luglio-agosto 1980, 15-16, p. 27.

nuova centralità al *destinatario* dell'informazione stessa: «il Cdna voleva porre le basi per un sistema più liberale di informazione in cui vero e falso fossero restituiti alla loro identità originaria, *in modo tale che l'assegnazione del contenuto di verità spettasse solo al fruitore dell'informazione*»²⁴⁶.

«Il Male» affondava le sue radici in uno stesso terreno politico e ideologico, attingendo a piene mani dalle vicende dell'attualità politica degli anni '70 per farne l'oggetto della satira più sferzante e corrosiva. La compenetrazione tra vero e falso portata avanti dalla rivista diveniva tale da riportare il concetto stesso di informazione a una sorta di *grado zero*: il livellamento delle due realtà (il vero, il falso) a uno stesso piano, senza possibilità di distinzione alcuna, restituiva al lettore una parte *attiva*, o quantomeno la piena libertà di scegliere, secondo istanze del tutto soggettive, a quale delle parti riassegnare un valore di «verità», appunto.

Coerentemente a questa sua “vocazione” il «Male» editava dunque notizie *false*, e proprio ai suoi spettacolari apocrifi deve gran parte del suo successo: testate di quotidiani a larghissima tiratura, presentate al pubblico come fossero originali, in una catena di falsificazioni in cui lo stesso lettore, libero di proseguire nella realtà il gioco innescato dalla rivista, poteva alimentare il propagarsi della (dis)informazione, trasformandosi in complice. La creazione dell' *apocrifo* di qualità, tuttavia, non era un gioco, o quantomeno non era *solo* un gioco: richiedeva infatti molte ore di studio, e lo sviluppo di una raffinata tecnica di contraffazione, così che il risultato fosse «un falso perfetto, [...] che il confine tra la realtà e l'invenzione fosse minimo, lasciando al lettore la scelta di crederci o meno»²⁴⁷.

Un esempio dell'assoluta accuratezza nella fabbricazione di apocrifi, e degli effetti cui potevano dar vita, è data da un episodio che restituisce altresì la cifra dello spirito che animava la rivista. Si tratta della pubblicazione di una falsa notizia in triplice copia:

Il 3 maggio del 1979 le edicole di tutta Italia esponevano le prime pagine di tre dei maggiori quotidiani nazionali. “Il Giorno”, “Paese Sera” e “La Stampa”, in edizione straordinaria, avvisavano i lettori che il capo delle Br era stato finalmente arrestato. Come accade spesso in queste vicende, si trattava di un insospettabile: Ugo Tognazzi. Immaginate lo sgomento generale [...] ²⁴⁸

²⁴⁶ *Ibidem* (corsivo mio).

²⁴⁷ Vincino, *Il male. 1978-1982, i cinque anni che cambiarono la satira*, cit., p. 147.

²⁴⁸ Ivi, risvolto di copertina.

Ma il «Male» operava anche nella direzione opposta. Nel dicembre del 1978 una (falsa) prima pagina del «Corriere della Sera» annunciava a lettere cubitali lo sbarco dei marziani sulla terra (*L'uomo non è più solo nell'universo. Da un'altra galassia hanno raggiunto la terra*)²⁴⁹. Su una delle colonne si poteva leggere l'articolo *Il marziano assente*: apparentemente un falso, il pezzo era veramente opera di Umberto Eco²⁵⁰.

Altri scrittori si prestarono di buon grado ad alimentare le visionarie imprese della rivista: Vincino ricorda, tra loro, Leonardo Sciascia, autore di «un bellissimo pezzo» scritto «falsificando se stesso: la voce “Palermo” estratta da una sua immaginaria riscrittura dell'*Enciclopedia* di Diderot»²⁵¹.

E torniamo a Calvino. Non è difficile, a questo punto, capire perché l'autore – che normalmente affidava i suoi inediti a quotidiani a larga tiratura, coi quali spesso collaborava in prima persona («l'Unità», «la Repubblica», il «Corriere della Sera») – abbia preferito destinare il *Viaggiatore* a questo rotocalco assolutamente *sui generis*.

«L'incontro» tra il romanzo e la rivista era davvero «inevitabile: due grandi del falso e dell'apocrifo incastrati l'uno nell'altro in un rapporto volutamente ambiguo»²⁵³. Anche la scelta delle pagine per il «Male» non poteva essere più calzante: il capitolo IX, infatti, è il capitolo della mistificazione per eccellenza, quello in cui la differenza tra verità e menzogna, semplicemente, scompare: la realtà che il Lettore si trova ad esperire si trasforma di continuo, in rapidi cambi di scena, incessanti camuffamenti e scambi di persone, e nella confusione insondabile tra istituzioni repressive e schieramenti rivoluzionari. Perfino il nome della protagonista – marchio identitario per antonomasia – non fa altro che trasformarsi, in un pullulare di *altri* nomi (Sheila, Alexandra, Corinna...) associati ad altrettanti travestimenti; che, di fatto, negano o celano l'identità reale della donna, e la sua probabile coincidenza con Lotaria.

Davvero, dunque, si tratta di un «incontro» riuscito: il capitolo della mistificazione, tratto dal romanzo degli apocrifi, incontra le pagine che del *falso* fanno la loro quintessenza.

Siamo nel giugno del 1979, lo stesso mese in cui il libro è edito, e il numero ventuno della rivista ospita la prima parte del IX capitolo (cui seguirà la seconda, nel numero successivo) in un'apposita rubrica, intitolata così: *Da un 'romanzo inedito' di Italo Calvino. L'universo è un falso*²⁵⁴.

²⁴⁹ «Corriere della Sera», 16 dicembre 1978, supplemento del «Male», 19 dicembre 1978, n. 36.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Vincino, *Il male. 1978-1982, i cinque anni che cambiarono la satira*, cit., p. 151.

²⁵² A titolo informativo, si segnala che anche il capitolo I, nella sua forma definitiva e per concessione dell'editore, sarà presentato sulle pagine del «Corriere», ma solo a pubblicazione già avvenuta (*Un uomo grigio con la valigia a rotelle. Presentiamo il capitolo d'apertura del nuovo romanzo di Italo Calvino*, in «Corriere della Sera», 17 giugno 1979, p. 7).

²⁵³ Italo Calvino, *Ludmilla sono io*, cit., p. 3.

²⁵⁴ Id., *Da un 'romanzo inedito' di Italo Calvino. L'universo è un falso*, nel «Male», 6 giugno 1979, n. 21, p. 14. Il numero successivo (22) è edito il 13 giugno.

Tanto più interessante, in questo intreccio, sono le righe di presentazione al testo: gli stessi redattori non sanno, o fingono di non sapere, se il pezzo che segue sia realmente opera di Calvino:

Diverso tempo fà [sic] al ritorno da Parigi Vincenzo Sparagna raccontò di aver incontrato Italo Calvino in un ristorante. Durante l'incontro Calvino gli avrebbe profilato la possibilità di inviare al Male il primo capitolo di un libro che stava scrivendo per Einaudi. Due giorni fà [sic], dopo un lungo silenzio, fra le varie lettere c'era questo dattiloscritto spedito da Parigi con la firma di Calvino. Il contenuto inquietante, il gioco ossessivo tra realtà e simulazione ci hanno allarmato e prima di pubblicarlo vorremmo metterlo in guardia sulla sua autenticità²⁵⁵

La presentazione va avanti, tra il serio e il faceto, secondo un tono volutamente scherzoso di cui è complesso individuare il limite. In breve, sono avanzate tre possibilità: «la prima», evidentemente, è che «Sparagna abbia raccontato una balla». Ma se l'autore fosse davvero Calvino? In questo caso, si aprono altre tre possibilità: che «Calvino abbia apposto la sua firma a un testo scritto da un altro»; che «Calvino stia realmente scrivendo un libro di cui il testo sotto riportato dovrebbe essere il primo capitolo. Ma potrebbe essere un falso primo capitolo»; e infine, «la più banale» e al tempo stesso «la più drammatica», che «il testo è di Calvino, Einaudi lo pubblicherà, ma nella stesura definitiva vi sarà qualche piccola modifica, una virgola, una parola, una frase. Intenzionale o involontaria? Chi potrà mai dirlo, forse neanche lo stesso Calvino»²⁵⁶.

In tal modo non solo il lettore era tratto in inganno, perché giustamente «incapace di distinguere il vero dal falso»²⁵⁷; ma anche i redattori della rivista (pare) vennero parzialmente tenuti all'oscuro della natura del pezzo, presentato loro come «il primo capitolo» di un romanzo in corso («ma potrebbe essere un falso primo capitolo, una burla al Male»²⁵⁸, specificano le righe introduttive).

Pur tra i tanti dubbi (veri o falsi), gli autori del «Male» erano però a conoscenza di un vero particolare di cui Calvino si era premurato di informarli, precisato all'interno di una delle «eventualità» che indagano l'autenticità del testo: «il testo è di Calvino [...] ma nella stesura definitiva vi sarà qualche piccola modifica»²⁵⁹.

²⁵⁵ *Ibidem* (Introduzione).

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Eva Catizone, *Il «Male» di Calvino. Per un gioco tra vero e falso letterario*, cit., p. 177.

²⁵⁸ *Da un 'romanzo inedito' di Italo Calvino. L'universo è un falso*, cit., righe introduttive.

²⁵⁹ *Ibidem*.

Siamo così tornati al discorso sulle varianti, «intenzionali» o meno, che appaiono nel brano edito sul «Male», e che sarebbero state presenti – sempre secondo l'introduzione – in quel dattiloscritto inviato da Parigi, firmato da Calvino, e pervenuto in redazione due giorni prima dell'uscita del numero (e cioè il 4 giugno 1979).

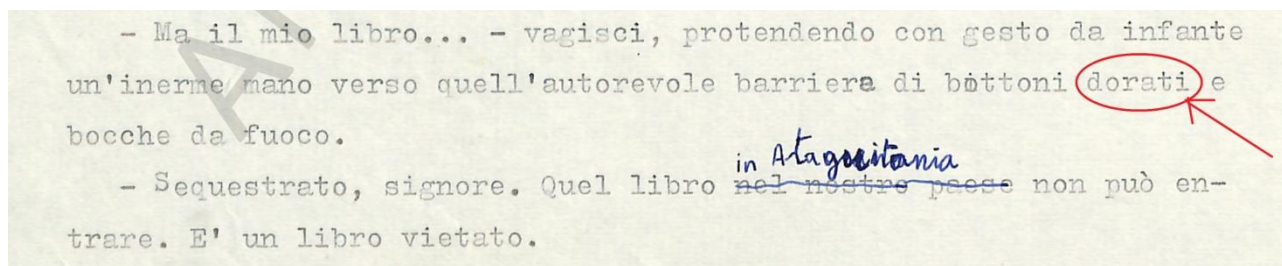
Alcune piccole modifiche al testo sembrano effettivamente necessarie ad adattare alla pubblicazione in rivista il capitolo che, decontestualizzato, poteva risultare poco intellegibile al lettore ignaro del resto della trama. Dando per vera l'intenzione di Calvino di far cadere nella sua rete anche i redattori del «Male», le stesse varianti possono leggersi contemporaneamente come finalizzate a presentare il capitolo IX come «I capitolo»: un capitolo d'apertura.

Il dato non porrebbe ulteriori problemi se non avessimo delle chiare similarità tra rivista e testo dattiloscritto. Non sembra possibile pensare che alcuni termini siano stati *appositamente* rivisti per la pubblicazione sul «Male», nel momento in cui appaiono identici all'interno delle pagine dattiloscritte: il perché di queste piccole modifiche è dunque da cercarsi altrove.

Vediamo, anche in questo caso, la tipologia delle varianti di cui si parla, trascrivendo i pochi ma significativi esempi che ci interessano.

Si metteranno a confronto [DS1] (che, come prima, indica il testo dattiloscritto, *prima* di eventuali modifiche manoscritte), [M79] (il testo edito sul «Male») e [B-ED79] (indifferentemente, quello delle bozze e dell'edizione a stampa).

Il brano in rivista inizia da quello che nel capitolo, in tutte e tre le redazioni appena citate, è il *secondo* paragrafo. Nel secondo capoverso (seconda riga) si legge:



F. 204

[DS1] - Ma il mio libro... - vagisci, protendendo con gesto da infante un'inerte mano verso quell'autorevole barriera di bottoni *dorati* e bocche da fuoco.

[M79] - Ma il mio libro... - vagisci, protendendo con gesto da infante un'inerte mano verso quell'autorevole barriera di bottoni *dorati* e bocche da fuoco. (P. 14)

[B-ED79] - Ma il mio libro... - vagisci, protendendo con gesto da infante un'inerte mano verso quell'autorevole barriera di bottoni *luccicanti* e bocche da fuoco (P. 212)

La variante dei bottoni «luccicanti» (non più «dorati») appare nell'edizione a stampa, ma non nel dattiloscritto (dove, come si può osservare nell'immagine, non è segnalata da alcuna correzione). Il suo tornare identica all'interno della rivista, a distanza *estremamente* ravvicinata dalla pubblicazione del romanzo, dà il via ad alcuni interrogativi, e ad alcune possibili risposte.

Consideriamo un secondo esempio, tratto da uno dei fogli del dattiloscritto aggiunto durante quella che è probabilmente una delle ultime revisioni. In questo caso la variante è più ampia: non riguarda più un singolo termine, ma un intero sintagma:

re scale , percorrere anditi sotterranei, risalire gradini, attraversare anticamere e uffici, l'apprensione per la tua sorte era sempre più angosciosa. Invece, volevano semplicemente rispondere al tuo reclamo per Intorno a una fossa vuota di Calixto Bandera! Al posto dell'ansia, sen-

F. 210

[DS1] [...] l'apprensione *per la tua sorte era sempre più angosciosa*.

[M79] [...] l'apprensione *per la tua sorte era sempre più angosciosa*. (P. 14)²⁶⁰

[B-ED79] [...] l'apprensione *ti metteva addosso brividi e vampate di febbre*. (p. 217)

A fronte di un testo dattiloscritto e uno edito in rivista perfettamente coincidenti, ancora una volta abbiamo una diversa soluzione nelle bozze e nella *princeps*, non segnalata in precedenza.

Il brano edito in rivista sembra dunque rispecchiare una fase redazione *ulteriore*, limitata alle ultime modifiche sul romanzo, e situata poco prima della stampa. Se così fosse, avremmo la conferma che l'autore, fino alla fine, ha continuato a rivedere singole parti del testo.

Un'altra ipotesi, forse più remota, è che sia pervenuto alla redazione del «Male» un dattiloscritto “sciolto”, e che Calvino abbia effettivamente mantenuto disorganiche la versione destinata alla rivista da quella destinata alla stampa, nonostante avesse già optato per le nuove soluzioni terminologiche e stilistiche visibili nelle bozze.

Per dovere di cronaca, si segnala che tra le due versioni (il dattiloscritto e il testo edito sul «Male») è presente anche un caso inverso a quelli riportati: ovvero, quello in cui soltanto la rivista segnala uno scarto, laddove il dattiloscritto e la *princeps* si equivalgono. In questo caso, però, la versione dattiloscritta corrisponde al testo a stampa solo grazie a delle aggiunte manoscritte, e dattiloscritte in sopralingua:

²⁶⁰ La pagina si riferisce in questo caso al numero 22 del «Male», del 13 giugno 1979.

~~che hai una tua volontà da contrapporre a questo giovamento~~
 Afferrì la ragazza per un polso. -Basta con i travestimenti, Lotaria!
 Fino a quando continuerai a lasciarti manovrare da un regime poliziesco?
 [Questi volte Sheila-Liquid-Corinna non riesce a nascondere un certo turbamento. Libera il
 polso dalla tua presa. - Non capisco chi stai accusando, non so niente delle tue storie.
Io seguo una strada]

F. 211

212
~~già molto chiara. Il contropotere deve infiltrarsi nei meccanismi~~
~~del potere per poterlo rovesciare.~~
 -E per riprodurlo poi tale e quale! E' inutile che ti camuffi,
 Lotaria! ~~Sei~~ ^{Se} sbottoni ~~un~~ un'uniforme c'è sotto sempre un'al
 tra uniforme!

F. 212

[DS2] Io seguo una strategia molto chiara.

[M79] Io seguo una **strada già molto chiara**. (P. 14)²⁶¹

[B-ED79] Io seguo una strategia molto chiara. (P. 219)

E' assai probabile che la versione di [M79] costituisca un semplice errore di copiatura; lo stesso sembra avvenire in altri casi: per esempio, in una stessa pagina troviamo il termine «Atagritonia» (assente in tutte le altre redazioni), seguito da «Atagnitania»²⁶². Si tratta evidentemente di refusi, se non di quelle «piccole modifiche» volontarie preannunciate dal testo introduttivo.

Nelle pagine della rivista manca, infine, «un'apostrofe al Lettore»²⁶³ presente nelle altre redazioni: «Lettore, cosa fai? Non resisti? Non sfuggi? Ah, partecipi [...] Non bastava la tua storia con Ludmilla per dare all'intreccio il calore e la grazia d'un romanzo d'amore? [...] Sta' attento, Lettore, qui tutto è diverso da come sembra, tutto è a doppia faccia...»²⁶⁴. In questo caso, però, il taglio sembra essere operato appositamente dall'autore, per eliminare quelle parti che nulla avrebbero significato per il pubblico della rivista, così estrapolate dal contesto originario.

Per lo stesso motivo è cassato il nome della protagonista femminile del capitolo- (da «E' inutile che ti camuffi, Lotaria!»²⁶⁵ a un semplice «E' inutile che ti camuffi!»²⁶⁶); e sono ugualmente eliminate le parti che rimandano a Ludmilla e a Marana. Altre piccole cassature di termini e brevi periodi, complessivamente di poco conto, si devono probabilmente alla necessità di adattare il capitolo allo spazio disponibile in rivista.

²⁶¹ Come sopra.

²⁶² Il «Male», 6 giugno 1979, n. 21, p. 14.

²⁶³ Eva Catizone, *Il «Male» di Calvino. Per un gioco tra vero e falso letterario*, cit., p. 178.

²⁶⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 220.

²⁶⁵ Ivi, p. 219.

²⁶⁶ Il «Male», 13 giugno 1979, n. 22, p. 14.

2.1.4 Ultime lettere e congetture

La collazione tra le redazioni e i documenti a nostra disposizione ha messo in luce, finora, tre dati fondamentali: che alcune parti del dattiloscritto sono redatte prima dell'estate del 1978, e altre a ridosso di quello stesso periodo; che i fogli dattiloscritti del capitolo VIII sono composti prima del mese di novembre del '78; che gli ultimi ritocchi sono probabilmente effettuati da Calvino a pochissima distanza dalla pubblicazione del romanzo. Questa panoramica ci dà importanti informazioni sul dattiloscritto, che non rimane che confrontare con l'ultima parte dei documenti a nostra disposizione: la preziosissima corrispondenza inviata tra la fine del 1978 e i primi mesi del 1979.

Nel dicembre del '78 l'autore scrive a Neri, descrivendo il lavoro sul romanzo come *quasi* concluso, non senza titubanze: «io continuo questo romanzo, ormai quasi finito: ho solo due buchi da riempire, spero di farlo tra dicembre e gennaio [...] certo sono molto insicuro»²⁶⁷.

Le incertezze non tardano a sfociare in una vera e propria crisi²⁶⁸, se appena due mesi dopo Calvino riscrive all'amico, affermando alquanto pessimisticamente che

[...] ho il pensiero del mio libro che *credevo d'aver finito ma che invece non funziona*, e dovrò rifarlo abbastanza ampiamente e non ho nemmeno idee chiare di come cambiare quello che non va, e non so quanto tempo mi prenderà, con la coscienza che già gli ho dedicato più tempo di quanto merita [...]²⁶⁹

La lettera a Neri lascerebbe dunque intuire un cambiamento piuttosto consistente, attuato solo *dopo* il mese di febbraio del 1979.

Proprio nei primi quattro mesi del '79 potrebbe situarsi, ad esempio, la rivisitazione dell'XI capitolo, che rivela un'elaborazione particolarmente problematica.

Nel corso di un'intervista edita nel 1980, Calvino racconta le difficoltà implicate dalla sua stesura, descrivendo così le modifiche cui il tessuto narrativo va incontro *durante* la composizione:

²⁶⁷ Lettera a Guido Neri, 10 dicembre 1978, in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1386.

²⁶⁸ Le difficoltà attraversate da Calvino sono implicitamente confermate da una lettera a Giorgio Manganelli, inviata da Parigi il 31 marzo 1979, in cui si legge: «il mio libro che uscirà *appena riuscirò a finirlo* contiene solo 10 romanzi» (corsivo mio). Cfr. Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1392.

²⁶⁹ Lettera a Guido Neri, 7 febbraio 1979, Ivi, p. 1387 (nota).

È stato un capitolo, l'undicesimo, che mi ha preoccupato durante la stesura del libro. Ero incerto se collocarlo al centro del libro, o se, invece, metterlo alla fine [...] In una prima stesura²⁷⁰, nella biblioteca si incontravano i due professori che sono un po' gli ispiratori delle due sette [...] Questo episodio funzionava bene come trama, però come scrittura non mi soddisfaceva [...] ho preferito spostare quel tanto di soluzione che do alla storia *nel capitolo precedente* in cui c'è quel personaggio di Grande Censore, Grande Poliziotto, che con la sua onniscienza può spiegare tutto. *E ho preferito dare all'undicesimo capitolo un carattere meno legato all'intreccio e più vicino a delle ragioni saggistiche*²⁷¹

Il capitolo undicesimo, nel dattiloscritto, mostra effettivamente quattro fogli aggiunti in sede finale, che danno alla storia quel «carattere più vicino a delle ragioni saggistiche» cui Calvino si riferisce durante l'intervista; sono le stesse pagine che poi troveremo nell'edizione a stampa.

Di contro, però, lo scioglimento della vicenda cui si accenna – situato, nell'edizione del 1979, tra p. 241 e p. 244 del capitolo X – manca totalmente nelle pagine dattiloscritte. Infatti, per quanto il decimo capitolo subisca una revisione molto profonda nei fogli dattiloscritti, non riporta quel «tanto di soluzione» della storia di cui parla l'autore, evidentemente ideato solo *dopo* la redazione dattiloscritta. È questo il punto che segna il divario più importante tra la *facies* definitiva del documento, le bozze e la *princeps*.

In che momento l'autore elabora le quattro pagine in più presenti nelle bozze, ma di cui il dattiloscritto non reca traccia? La domanda rimane senza soluzione; ma la collazione dà conto di questo scarto, oltre a lasciare emergere molte altre informazioni utili.

In primo luogo, dimostra che l'«operazione di taglia e cuci»²⁷² visibile nelle sue pagine riflette le esitazioni e i cambi di rotta che l'autore attraversa nel corso della scrittura, così come descritti dalla documentazione databile appena scandagliata (carte d'archivio, lettere e anteprime).

Unendo la costellazione di informazioni dateci dall'insieme degli elementi descritti, le ipotesi che si profilano circa la storia del testo, e più precisamente la collocazione di questo testimone al suo interno, sono allora sostanzialmente due.

²⁷⁰ Una «versione alternativa dell'undicesimo capitolo», la cui trama corrisponde a quella descritta da Calvino nel corso dell'intervista, è conservata tra le carte dell'autore (Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1400-1401).

²⁷¹ Italo Calvino, *Incontro con Italo Calvino*, «Uomini e libri», gennaio-febbraio 1980, 77, pp. [40-41]. Poi in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 355.

²⁷² Mauro Bersani, *Su alcune correzioni d'autore*, cit., p. 92.

La prima ipotesi è che Calvino dattilografasse, di volta in volta, le parti manoscritte appena concluse. In questo caso la prima redazione del testo sarebbe stata *manoscritta*, come di consueto. Solo successivamente, l'autore avrebbe operato una serie di modifiche, intervenendo direttamente sulla copia dattiloscritta.

Se così fosse, le varie parti del dattiloscritto sarebbero state redatte a distanza molto ravvicinata rispetto alla precedente versione manoscritta; di conseguenza, il documento descriverebbe, almeno in parte, il procedere della stesura manoscritta, e quindi, per via indiretta, le varie fasi di ideazione di alcune parti dell'opera.

Se quest'ipotesi fosse corretta, i fogli dattiloscritti in cui si leggono alcuni titoli del romanzo già scartati nel 1978 costituirebbero dunque dei fogli redatti a stretto giro dalla redazione manoscritta, poi confluiti, con le dovute correzioni, all'interno della nuova disposizione testuale *dattiloscritta*.

In tal caso, potremmo forse supporre che una prima versione manoscritta fosse effettivamente terminata nel gennaio del '79; e che poi Calvino, non soddisfatto del lavoro, avesse provveduto a una revisione radicale dell'impianto testuale, operata appunto direttamente sulle carte dattiloscritte, e solo *dopo* il mese di gennaio del 1979. Si spiegherebbe forse in questo modo quell'«ampio rifacimento» testimoniato dall'autore attraverso le lettere più su citate.

Una seconda possibilità, più estrema, forse meno plausibile ma non escludibile *a priori*, riguarda invece l'eventualità che il manoscritto dell'opera *non esista*, e che quindi il dattiloscritto rappresenti, nel suo complesso, la *prima* redazione completa del romanzo- ad esclusione delle quattro pagine del decimo capitolo, aggiunte in seguito.

A questa seconda ipotesi si potrebbe controbattere attraverso le pagine del capitolo VIII che Calvino mostra nel corso dell'intervista televisiva rilasciata alla Bbc²⁷³, che decreta l'esistenza *certa* di materiale manoscritto relativo al *Viaggiatore*. È necessario ricordare, tuttavia, che l'autore ha chiaramente affermato più volte che quello stesso capitolo costituisce la genesi del suo romanzo: le pagine riprese potrebbero essere precedenti all'avvio ufficiale della scrittura (eventualmente intrapreso direttamente a macchina), e appartenere a quella versione del «capitolo VIII» che «è veramente il nucleo generativo del libro» e «avrebbe dovuto far parte dello scritto *La squadratura*»²⁷⁴.

Al di là delle ipotesi, una certezza rimane: e cioè, che il dattiloscritto rappresenta l'unica testimonianza che ci resta della sofferta gestazione del *Viaggiatore*; e, insieme, l'ennesima e manifesta conferma dell'estrema dedizione che Calvino consacrava alla composizione delle sue

²⁷³ «Calvino Bookmark Interview 1985», intervista televisiva a Italo Calvino trasmessa dalla BBC, 1985 (cfr. Capitolo I).

²⁷⁴ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1382.

opere, particolarmente evidente nella costruzione di questa macchina davvero straordinariamente complessa che è il suo iper-romanzo.

2.2 Anatomia del testo

Gli interventi sul testo che le pagine dattiloscritte permettono di osservare possono suddividersi in più categorie. Un primo grande discrimine si basa sulla loro stessa attribuzione: più mani si alternano infatti tra i fogli, correggendo i refusi, segnalando le indicazioni tipografiche, o organizzando modifiche più consistenti (cassature, spostamenti e trasformazioni di intere parti del testo). Se questi ultimi interventi non possono che attribuirsi a Calvino, altri sono da ricondurre alla revisione di uno o più redattori interni alla casa editrice Einaudi, incaricati di rivedere il dattiloscritto ricevuto (la «copia buona già avviata in composizione»)²⁷⁵ in vista delle bozze di stampa.

Individuare l'artefice di questa o quella modifica minore può rivelare delle difficoltà, arginate, tuttavia, dall'attento esame delle varianti stesse. L'analisi mostra, ad esempio, quei pochi casi in cui è l'autore stesso ad accorgersi e correggere eventuali refusi, o ad utilizzare inchiostri normalmente destinati ai correttori "ufficiali"²⁷⁶. Le norme redazionali della casa editrice confermano infatti, come vedremo, una partizione netta sull'uso degli inchiostri, nella maggior parte dei casi rispettata nel dattiloscritto. Nei fogli si interpongono, inoltre, tutta una serie di segni di correzione tutt'ora previsti dalle norme einaudiane, che verranno via via illustrati in queste pagine.

Altro discorso è quello delle varianti d'autore. Gli interventi sul testo, manoscritti e dattiloscritti, sono numerosi e ben visibili, e possono darci molte informazioni circa le modalità di lavoro di Calvino, contrassegnate da una inesausta ricerca terminologica.

In alcuni punti il testo mostra una vera e propria stratificazione di soluzioni stilistiche, permettendo di osservare i passaggi che portano l'autore ad optare per un termine o un sintagma piuttosto che altri: molto frequente è infatti la presenza di una prima cassatura, seguita da una serie di varianti intermedie, a loro volta cassate a favore della soluzione definitiva – la stessa che apparirà nell'edizione a stampa – , punto d'arrivo di un attento scavo che i fogli dattiloscritti rendono evidente.

Questo continuo far ritorno su intere pagine o su singole porzioni di testo diventa spia delle letture ripetute e dei frequenti ripensamenti che il lavoro di scrittura comporta, non solo a livello

²⁷⁵ Così recita un appunto sull'Indice, in basso a destra.

²⁷⁶ Walter Barberis, che ringrazio, mi segnala che negli anni Settanta «esisteva una figura oggi scomparsa, il "preparatore di originali". Il redattore controllava traduzione e testo, proponeva all'autore osservazioni di varia natura e concordava la soluzione di alcuni problemi. Ma non impaginava né correggeva le bozze. Oggi tutto questo viene eseguito dalla stessa persona». Possiamo ipotizzare che Calvino si sia fatto revisore di sé stesso, e che poi l'opera sia passata direttamente in mano a chi aveva l'unico compito di impaginare e correggere eventuali errori.

strutturale, ma anche su un piano più strettamente stilistico: a pure questioni di *stile* possono infatti ascriversi molte trasformazioni terminologiche e sintattiche.

In generale, lo studio delle varianti ha permesso di individuare alcune operazioni ricorrenti, o meglio dettate da una stessa volontà autoriale. La descrizione procederà quindi, piuttosto che secondo il pedissequo apparire delle varianti nelle pagine dattiloscritte, sulla base di una loro “catalogazione” per differenti tipologie.

Avremo così, per l'appunto, quegli interventi sul testo imputabili a tratti precipui dello stile calviniano (la rapidità, l'esattezza); alcune precisazioni preposte alla creazione di una sottilissima rete che collega, secondo modalità differenti, la cornice agli Incipit, o gli stessi micro-romanzi tra loro; delle cassature e aggiunte che addolciscono o ridisegnano il personaggio della Lettrice, rielaborandone i desideri. Ancora, il cambiamento dei nomi di molti personaggi dimostra, forse in quest'opera più che in qualunque altra, l'estrema attenzione di Calvino per il tema dell'onomastica, qui piegato a una molteplicità di intenti. Delle “note in margine”, infine, conglobano quelle modifiche più sporadiche, che pur non creando un “sistema” si legano a strettissimo giro a tendenze già ravvisabili in altre opere dell'autore (la cura dell'abbigliamento dei personaggi, l'intermittente tendenza all'autocensura).

Dalle lacune dei tanti fogli eliminati definitivamente dal dattiloscritto possiamo soltanto intuire che, in un certo momento della composizione, fossero descritte *altre* storie; o meglio, si articolasse diversamente parte del narrato: è quanto avviene, per esempio, nel decimo capitolo, in cui gli avvenimenti seguivano inizialmente una cronologia differente.

Molte sono però anche le pagine aggiunte, introdotte dall'autore ad ampliare le vicende di Incipit e capitoli. Calvino, per esempio, interviene spesso sulle *soglie*, quel luogo liminare tra «mondo scritto» e «mondo non scritto» attorno cui prende forma uno dei fondamentali nodi teorici del *Viaggiatore*.

È il caso del III micro-romanzo, che mostra un ampio incremento di pagine in corrispondenza del finale. Sappiamo che «la novità» di quest'Incipit rispetto «ai racconti precedenti [...] è costituita dall'adozione della forma-diario»²⁷⁷, basata appunto su una esatta scansione temporale. Il resoconto degli avvenimenti si chiudeva, in un primo momento, alla giornata di «mercoledì»; Calvino aggiunge successivamente le note del «mercoledì sera», e gli episodi da «giovedì» a «domenica»: dilatando, quindi, il tempo del racconto e le vicende, che vanno così a coprire l'arco di un'intera settimana. Il finale col quale terminava precedentemente il diario del protagonista, e con esso l'Incipit, portava prepotentemente in primo piano il colore nero, con la sua speciale valenza

²⁷⁷ Cfr. Giancarlo Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio: Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Macerata, Quodlibet, 2008; e Guido Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.

simbolica: tradizionalmente connotato da un'aura funerea, «nell'economia generale dell'universo calviniano» il nero rappresenta il «nulla»²⁷⁸:

Il riccio, la veletta, i due sconosciuti: il colore nero continua ad apparirmi in circostanze tali da [cassato: richiamare la] imporsi alla mia attenzione [...] Mi sono reso conto che da molto tempo tendo a ridurre la presenza del buio nella mia vita [...] è che trovo nella luce del giorno [...] una oscurità più densa che quella della notte²⁷⁹

Un *explicit*, questo, quasi in dissolvenza, diviso tra le opposte tendenze del buio e della luce, in entrambi i casi in grado di cancellare i contorni delle cose in una bruciante, luminosa oscurità.

I fogli aggiunti successivamente hanno l'indubbio merito di modellare il nuovo finale secondo quell'irrinunciabile principio di *suspense* preposto a creare una dimensione di *attesa* nel Lettore, pungolandolo nella sua spontanea «curiosità di sapere [...] cosa succederà dopo»²⁸⁰.

Un identico merito ha un foglio aggiunto sul finale del V Incipit, che, come vedremo, arricchisce il racconto di una speciale tensione, interrompendo la storia sul più bello; in questo, eguagliato forse soltanto dal finale del «thriller» *In una rete di linee che s'allacciano*. Più precisamente, l'estensione del V Incipit tocca entrambi gli estremi della narrazione: l'apertura e l'epilogo. L'esordio precedente metteva subito a fuoco i tanti *passati* del protagonista che, nel vano tentativo di liberarsene, non otteneva che di moltiplicarli: «Una volta, quando m'accorgevo che il mio passato cominciava a pesarmi [...]»²⁸¹ è solo più tardi cassato a favore del più fulmineo: «L'imboccatura del sacco di plastica avevo un bel tirarla su»²⁸², che ci catapulta nel bel mezzo della narrazione e soprattutto della scena del crimine, secondando al tempo la «dimensione umoristica» tipica del genere *noir*²⁸³.

Altri Incipit (il IV, l'VIII) lasciano intravedere degli incrementi nel numero delle pagine; ma possiamo solo supporre che questi ultimi introducano o amplino alcune scene, non potendo metterle a confronto con i fogli eliminati.

Insomma: se anche Calvino afferma di essersi molto divertito nella composizione degli Incipit, non per questo dobbiamo immaginarne una scrittura piana, priva di elucubrazioni e ripensamenti.

²⁷⁸ Teresa Keane, *Figuratività e percezione*, in *Semiotica in nuce*, II, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001, p. 219.

²⁷⁹ Dattiloscritto, f. 57; *princeps*, pp. 59-60.

²⁸⁰ Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 354.

²⁸¹ F. 101.

²⁸² Dattiloscritto, f. 99; *princeps*, p. 103.

²⁸³ Carole Bisenius-Penin fa notare appunto che alcune scene del testo accentuano la dimensione umoristica, come l'inizio *in medias res* (Cfr. Ead., *Le roman oulipien*, Paris, l'Harmattan, 2008).

Delle ultime aggiunte all'interno degli Incipit e dei capitoli rispondono infine, come già alcune delle varianti, a un'intenzionalità sistemica: ad esempio, Calvino introduce regolarmente i passaggi in cui la voce narrante ragiona sulla lettura e soprattutto sulla *scrittura*: quei punti, insomma, in cui si misura e si sonda la distanza, il vuoto apparentemente invalicabile tra pagina e mondo, esperienza e linguaggio. L'esame di queste pagine sarà riservato al capitolo seguente, insieme a quello dell'ampio brano cassato nel capitolo VIII, cui si è accennato; lo stesso in cui Calvino si interroga sull'effettiva sostituibilità della figura dell'autore, e sui rischi (e insieme, il fascino) di una possibile scrittura cibernetica.

2.2.1 Le correzioni. Una cartografia complessiva

Non tutte le varianti presenti nel dattiloscritto sono dunque attribuibili ad Italo Calvino: con ogni probabilità è un redattore interno alla casa editrice Einaudi a intervenire su molti fogli per correggere i refusi, gli accenti e altri segni paragrafematici. Anche le indicazioni tipografiche, che danno istruzioni utili per la corretta *mise en page* del testo, sono imputabili al lavoro di uno o più revisori. Questi specifici interventi – dalle indicazioni di stampa alla correzione di sviste ed errori – solo in minima parte sono opera dello stesso autore.

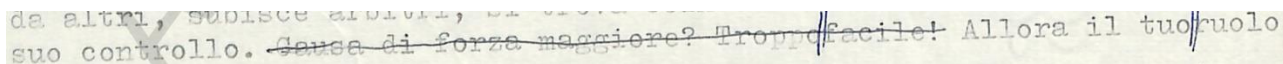
Consultando le attuali norme redazionali della casa editrice, si legge che le correzioni delle bozze devono essere effettuate esclusivamente «con biro o penna verde», e che «il nero o il blu sono riservati agli autori o ai curatori»²⁸⁴. Nel caso in cui la stessa regola fosse stata valida anche sul finire degli anni Sessanta, all'altezza cioè dell'anno di pubblicazione del *Viaggiatore*, potremmo stabilire (o escludere) senza troppi margini di dubbio la paternità di alcuni interventi; ma soprattutto, avremmo una conferma di quanto i fogli dattiloscritti *già* suggeriscono.

Dall'analisi del documento sembra infatti emergere la stessa “ripartizione” degli inchiostri stabilita dalle norme: alcuni sarebbero stati usati *sempre* dai redattori, mentre altri sembrano essere prerogativa esclusiva di Calvino.

E' appunto il caso dei diversi inchiostri blu, di cui l'autore si serve per le varianti più consistenti, e saltuariamente adoperati anche per correggere i refusi o per occasionali indicazioni tipografiche.

²⁸⁴ Giulio Einaudi Editore, *Norme redazionali* (via web).

Meno frequenti sono gli interventi a penna nera, presenti soltanto nei capitoli I e X, e nel III e IV Incipit²⁸⁵. Le correzioni in nero nelle pagine del III Incipit sono molto probabilmente apposte da un redattore; nel capitolo X, si possono invece attribuire, con un certo margine di sicurezza, allo stesso Calvino, dal momento che l'inchiostro nero è utilizzato anche per alcune varianti stilistiche.

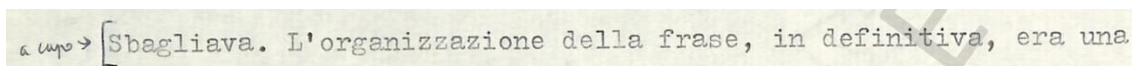


da altri, subisce allora, da parte
suo controllo. ~~Causa di forza maggiore? Troppo facile!~~ Allora il tuo ruolo

F. 211

Nell'esempio, vediamo un'intera frase cassata a penna nera; in blu la linea verticale doppia – a volte, singola (|) – , che segnala uno spazio mancante tra due parole successive, anch'essa sicuramente introdotta da Calvino, che si accorge dell'errore di battitura e lo corregge, per poi decidere di eliminare l'intera frase.

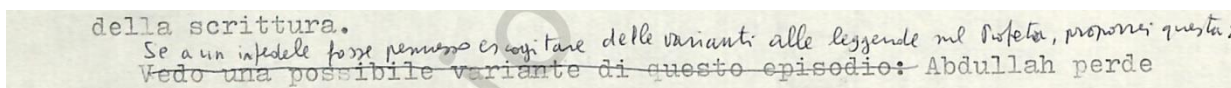
In linea generale, sono attribuibili all'autore le correzioni e le indicazioni scritte con gli inchiostri che, negli stessi fogli, vengono usati per modifiche più consistenti. Al f. 177 troviamo ad esempio, sul margine sinistro, la postilla «a capo», sempre in nero:



a capo → [Sbagliava. L'organizzazione della frase, in definitiva, era una

F. 177 (1)

E nella stessa pagina, poche righe dopo e con lo stesso inchiostro, la riformulazione di un'intera frase, il cui autore altri non può essere che Calvino:

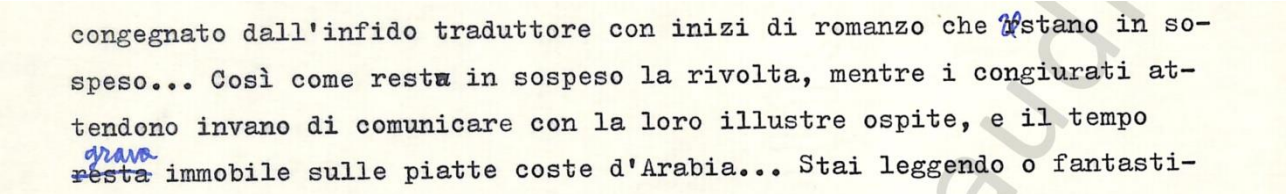


della scrittura.
Se a un infedele forse permesso escogitare delle varianti alle leggende nel Profeta, proponi questa:
~~Vedo una possibile variante di questo episodio: Abdullah perde~~

F. 177 (2)

²⁸⁵ Più difficile stabilire se due indicazioni tipografiche ai ff. 46 e 48 siano a penna nera o a matita.

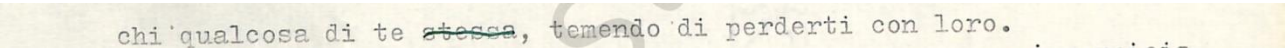
Analogamente, al f. 210 una stessa penna blu corregge il refuso «rstano» (→ «restano»), e a distanza di tre righe evita la ripetizione dello stesso verbo («resta»), sostituito dal più specifico «grava»:



consegnato dall'invido traduttore con inizi di romanzo che ~~rstano~~ in so-
speso... Così come rest~~a~~ in sospeso la rivolta, mentre i congiurati at-
tendono invano di comunicare con la loro illustre ospite, e il tempo
~~resta~~ ^{grava} immobile sulle piatte coste d'Arabia... Stai leggendo o fantasti-

F. 120

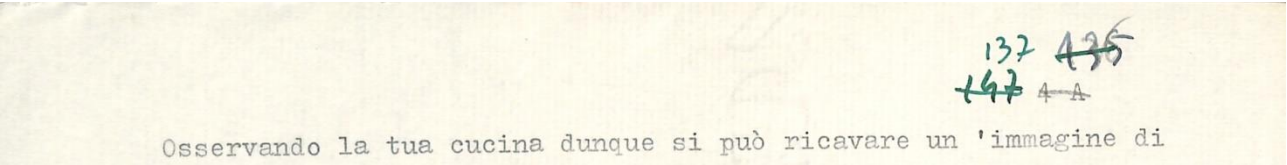
Riguardo l'inchiostro verde, normalmente riservato ai revisori²⁸⁶, è sicuramente utilizzato da Calvino soltanto in un caso, per eliminare una parola all'interno del testo.



chi qualcosa di te ~~stessa~~, temendo di perderti con loro.

F. 137

Potrebbe trattarsi di una distrazione dell'autore, che in quello stesso frangente adopera lo stesso inchiostro per modificare la numerazione della pagina:

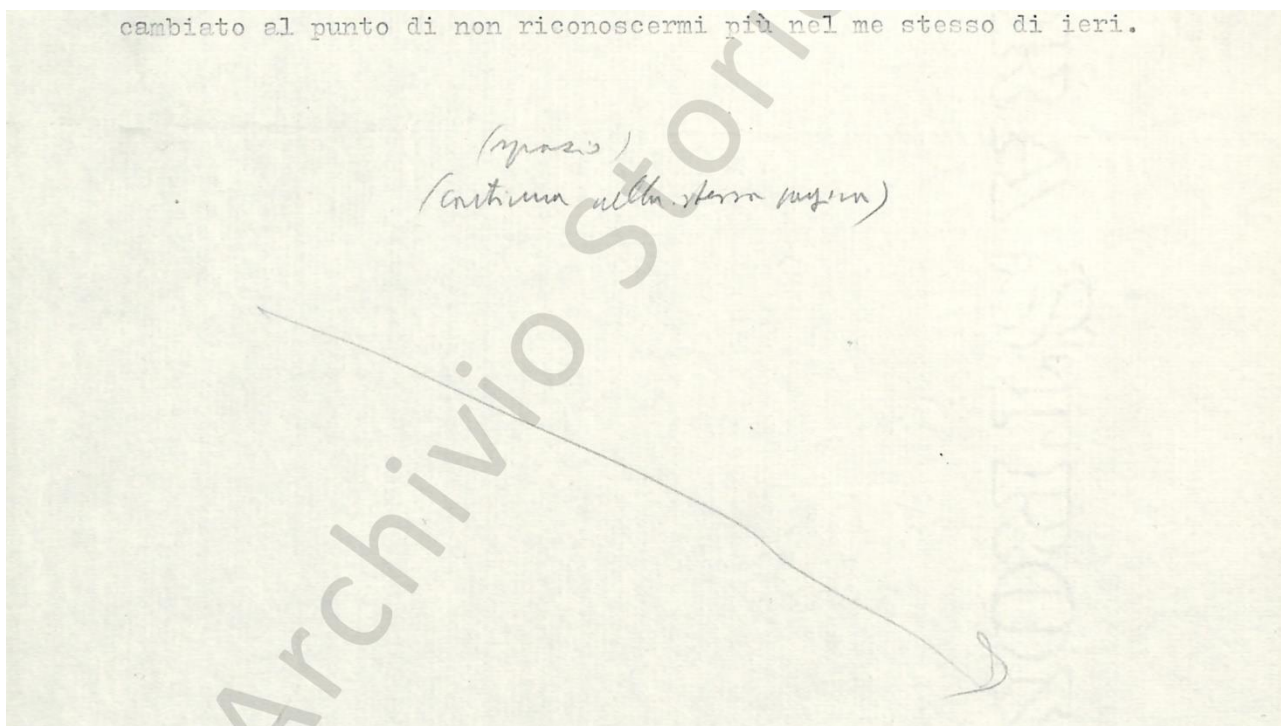


132 435
147 4-A
Osservando la tua cucina dunque si può ricavare un 'immagine di

F. 137

Vi è, in ultimo, il caso del lapis, non previsto dalle norme. La grafia delle note a matita coincide con quella di Calvino: gli interventi indicano più raramente degli «a capo», e molto più di frequente i punti in cui il testo deve procedere senza interruzioni, segnalati da alcune frecce, a volte accompagnate da note esplicite:

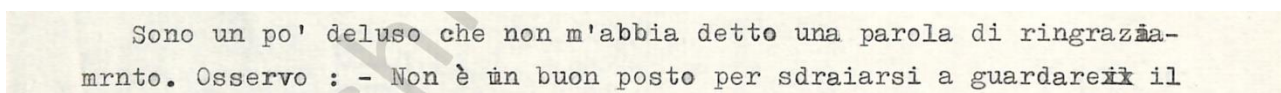
²⁸⁶ Giulio Einaudi Editore, *Norme redazionali*, cit.



F. 181

Gli appunti a lapis sono particolarmente utili perché si trovano sempre in corrispondenza di fogli aggiunti, che siamo in grado di riconoscere appunto come “aggiunti” *anche* grazie a queste specifiche, che sottolineano come lo spazio bianco presente in alcune pagine non sia voluto, ma conseguente all’introduzione di alcuni inserti testuali.

Le correzioni non sono solo manoscritte. Non mancano infatti i casi in cui Calvino, accortosi di un errore *mentre* scrive, lo rivede immediatamente a macchina, utilizzando le biffature o a mo’ di cassatura (per poi scrivere la forma corretta direttamente *sopra* il refuso), o per rimarcare una spaziatura mancante tra una parola e l’altra:



F. 79

Da segnalare, infine, quattro aggiunte terminologiche, a penna rossa, in tutto il dattiloscritto: ancora a discapito delle norme²⁸⁷, una è sicuramente attribuibile a Calvino, perché va a modificare direttamente il testo: «gli esemplari difettosi» → «le copie guaste».

²⁸⁷ Giulio Einaudi Editore, *Norme redazionali*, cit.

~~Incipit di Jan Bazakbal. Scusandosi dell'increscioso contrattempo,~~
la casa editrice provvederà al più presto a sostituire ~~gli esemplari~~ *le copie giunte*

F. 25

Altre due sono invece opera di un redattore, che ricopia, in margine e verticalmente rispetto al testo, due varianti d'autore non perfettamente leggibili: «Faubourg» (f. 107) e «Calixto» (f. 205).

Faubourg
e con l'altra mi stava sbottonando, schiacciati tutti e tre in quella
macchina piccolissima, in un parcheggio pubblico *del Faubourg Saint-Antoine.* Divincolando le gam-
be in contorsioni - devo dire armoniose, s'installa a cavallo dei
mi cingochi e quasi mi soffoca ~~annegando la faccia~~

F. 107

La quarta postilla a penna rossa, infine, sostituisce il numero «18» con la forma estesa «diciotto» (f. 182), secondo quanto probabilmente previsto, ancora una volta, dalle norme redazionali.

Gli altri interventi dei redattori sono complessivamente quasi tutti in rosso, e più raramente in verde; solo all'interno del III Incipit, come segnalato, ne troviamo alcuni a penna nera, e in nessun caso in blu.

Molto spesso, i segni all'interno del testo sono accompagnati da asterischi sul margine sinistro dei fogli, che permettono di individuare immediatamente i punti da modificare.

Altri interventi correggono banali errori di natura grammaticale. Abbiamo, per esempio, l'aggiunta molto frequente della «d» eufonica, laddove necessaria; la modifica sistematica di «soprattutto» in «soprattutto», o ancora degli imperativi «sta» in «sta'» e «di» in «di'».

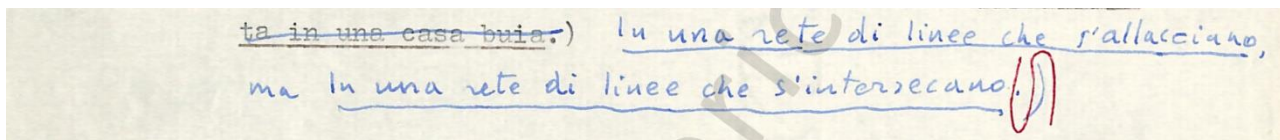
Stesso discorso vale per il passaggio dall'accento acuto a quello grave nel termine «caffè», corretto in «caffè», secondo quanto stabilito non solo da mere norme grammaticali, ma anche dalle direttive redazionali stese da Cesare Pavese agli albori della casa editrice²⁸⁸, e in parte ancora in uso²⁸⁹.

I cambiamenti dei segni paragrafematici per adattare il testo all'impostazione tipografica einaudiana riguardano, invece, casi come la sostituzione delle virgolette alte (‘’) col trattino lungo (–) per i

²⁸⁸ Ernesto Ferrero, tratteggiando il ritratto di Pavese, ricorda la sua dedizione per 'casa' Einaudi, e racconta di come avesse appunto «prescritto le norme tipografiche e redazionali cui attenersi: “perché” e “affinché” volevano l'accento acuto; “tè”, “caffè” e “lacchè” quello grave». Id., *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 60.

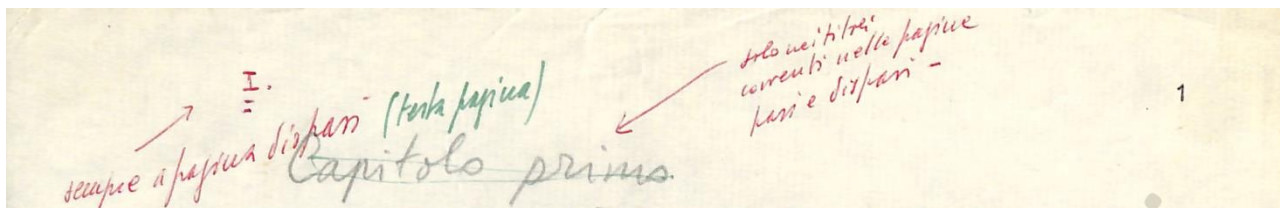
²⁸⁹ Attualmente, alla voce «Accenti» della sezione «Norme generali per la correzione delle bozze», si specifica infatti che «nelle parole tronche, l'accentazione Einaudi prevede accenti acuti sulle **i** e sulle **u**, gravi sulla **a** e sulle **o**, quasi sempre acuti sulle **e** tranne, ad esempio, è, cioè, caffè, tè, canapè, lacchè, gilè, piè, ahimè, Mosè». (Giulio Einaudi Editore, *Norme redazionali*, cit.)

dialoghi, o lo spostamento del punto finale *dopo* trattini e parentesi, segnalato tramite una sorta di “s” orizzontale (utilizzata anche nei refusi dovuti a metatesi).



F. 154

Un'indicazioni tipografica sistematica- la troviamo a introduzione di tutti i capitoli numerati, meno due- consiste nella sostituzione della dicitura «Capitolo primo», «secondo», ecc. col relativo numero ordinale, espresso in cifre romane. La *princeps* mostra in apertura ai capitoli della cornice la stessa successione di numeri; solo nell'indice è ripristinata la forma estesa di «Capitolo primo», ecc.



F. 1

Vi sono poi una serie di simboli specifici, che vanno ad aggiungersi ai due già esaminati²⁹⁰ e si ascrivono, ancora, alle norme redazionali dell'Einaudi.

Il segno #, che intercorre lungo tutto il documento, indica la spaziatura. Se nel dattiloscritto del *Barone* lo stesso simbolo era stato utilizzato per indicare uno spazio mancante tra due parole successive, nel caso del *Viaggiatore* evidenzia i futuri intervalli tra i paragrafi. L'equivalente di quello che era # nel *Barone* è la lineetta verticale (semplice o doppia) già incontrata, che corregge le parole scritte erroneamente senza spazi intermedi. È un simbolo apposto, indifferentemente, sia da Calvino sia da chi rilegge successivamente il dattiloscritto.

Il valore opposto di # è costituito dal simbolo ^, presente dove è necessario *eliminare* uno spazio:

^

²⁹⁰ La “s” capovolta per gli errori di metatesi e della punteggiatura, e la linea verticale (|), singola o doppia, che indica uno spazio mancante tra due parole.

namente nell'edificio della letteratura non sarebbe cambiato nulla ...

F. 153

La lineetta verticale con semicerchi speculari ai due estremi elimina il trattino breve tra i sostantivi e il prefisso 'ex', cui si preferisce lo spazio:

Di fronte alla ex banca Levinson sorvegliata dalle

F. 74

Il segno □ rappresenta invece i rientri; a volte vi è associato il numero esatto di battute del rientro. Può essere singolo:

24' □ Martedì. [6]
Stamattina ho parlato per la prima volta con la si-

F. 55

O ripetuto, nel caso di rientri più "marcati":

visto, vita...
□ - Parole che compaiono di ciotto volte:
□□□ basta, bello, berretto, finchè, francese, mangiare, mor

F. 182

Il simbolo [, infine, indica l' «a capo» (rimasto anch'esso, a tutt'oggi, invariato).

- E' Ludmilla che la manda? [No, ma io giro sempre dappertutto, incontro l'uno e incontro l'altro, sento e vedo una cosa qui e una là, e mi viene naturale collegarle. [Se vuoi t'accompagno ~~assi~~
- No, ma solo le cose e passavo di qui. [Se vuoi t'accompagno ~~assi~~

F. 44

In margine, si segnala che alcuni refusi sfuggono sia all'occhio di Calvino che a quello dei revisori. Il caso più evidente è probabilmente quello, già segnalato, del sostantivo «cinnamono» (f. 32), l'unico che appare in forma scorretta sia nel dattiloscritto che nelle bozze di stampa, ma è poi corretto nelle pagine della *princeps* (p. 34).

Si è detto che le pagine delle bozze (e, di rimando, della prima edizione) sono punteggiate di piccole varianti (singole parole o brevi sintagmi), non segnalate nel dattiloscritto.

Si tratta tendenzialmente di modifiche di poco conto: Calvino interviene, a volte, sui verbi: «ad *avanzare* verso le tazze ammucciate» (f. 9) → «a *dirigermi* verso le tazze ammucciate» (p. 12); «i due uomini neri che m'avevano *interrogato* ieri» (f. 57) → «i due uomini neri che m'avevano *interpellato* ieri» (p. 59); elimina o aggiunge alcuni avverbi: «Io appunto mi trovo qui senza *più* né un qui né un altrove» (f. 15) → «Io appunto mi trovo qui senza un qui né un altrove» (p. 17); opera piccole inversioni all'interno della frase: «dove *tutto è* molto preciso» (f. 31) → «dove *è tutto* molto preciso» (p. 33); o modifica alcuni sostantivi, rendendoli più specifici («la *voce* di mio padre», f. 216 → «la *parlantina* di mio padre», p. 224) o, al contrario, più “vaghi” («per un difetto di *impaginazione*», f. 117 → «per un difetto di *fabbricazione*», p. 123).

Vi sono poi alcune frasi parzialmente riviste: uno dei casi più emblematici è quello, già sondato, del capitolo IX, in cui la frase «l'apprensione *per la tua sorte era sempre più angosciata*» (f. 210), priva di cassature di sorta nei fogli dattiloscritti, appare nelle bozze nella versione: «l'apprensione *ti metteva addosso brividi e vampate di febbre*» (p. 217).

Abbiamo anche delle frasi che, pur non presentando cassature sulle pagine dattiloscritte, sono poi espunte dalla bozze: così nel capitolo VIII, dove si legge: «Potrei anche descrivere la farfalla, ma tenendo presente la scena atroce d'un delitto, in modo che la farfalla diventi qualcosa di spaventoso. Oppure raccontare dei delitti che appaiano come farfalle» (f. 166): nelle bozze il secondo periodo scompare (p. 172). O ancora, all'opposto, una frase mancante nel dattiloscritto appare nelle bozze, dove nel capitolo V leggiamo: «dei tipi vestiti e pettinati così, dalla brillantina alle scarpe di vernice nera con mascherina di velluto, aveva identificato quell'aspetto con la fortuna» (p. 103). Nel dattiloscritto la frase è identica, ma priva dell'inciso (f. 99).

Si è detto che nel dattiloscritto è palese la presenza di correzioni a macchina e manoscritte. Nella maggior parte dei casi, le varianti dattiloscritte sembrano essere apposte *in fieri*, e cioè nello stesso momento in cui Calvino redige (o ricopia) il testo; mentre molte varianti *manoscritte* sono aggiunte solo nelle successive fasi di rilettura e modifica delle varie parti, e sono quindi, apparentemente, più “ragionate”.

Occorre specificare che nei capitoli e negli Incipit iniziali del dattiloscritto le varianti e le biffature a macchina compaiono *esclusivamente* nei fogli aggiunti; tutte le altre pagine presentano varianti

manoscritte. Solo dopo il capitolo VI – che, come si è detto, rappresenta un caso a sé, perché interamente inserito nel documento in versione definitiva – si susseguono indifferentemente interventi dei due tipi.

Il dato potrebbe suggerire che le pagine dei capitoli iniziali – le stesse che corrispondono alla prima intelaiatura di cui si è parlato – costituiscano un primo punto d’approdo. In altri termini, l’assenza totale di interventi a macchina all’interno di questi fogli lascerebbe ipotizzare che Calvino li abbia ricopiati da stesure precedenti; e che sia poi nuovamente intervenuto sul testo, anche per adeguarlo ai cambiamenti che, via via, subentravano nella redazione. Gli appunti del taccuino danno una parziale conferma di questo *iter*, nel momento in cui, per esempio, registrano una «nuova stesura» del primo Incipit già tra il «24/29 ottobre - 5 novembre»²⁹¹ del 1977.

Le varianti apposte *nel mentre* della redazione, proprio per il loro carattere “estemporaneo” mostrano, in sostanza, «il crescere della scrittura su sé stessa»²⁹².

senza fondo, ^{come se la persona di cui si parla non fosse ancora nata} Provi a saltare la lacuna, a ~~riafferr~~ riprendere la sto-

F. 40

[cassato: riafferr(are)]

- Sì, anch'io, ~~per quanto deva dire~~ sebbene deva dire che non è quello il mio romanzo ideale...

F. 87

[cassato: per quanto deva dire]

Tuttavia, il documento presenta anche periodi biffati non subito, ma durante le successive revisioni del testo (cui seguono normalmente delle aggiunte in sopralinea):

s'allunga al suolo come un gatto che ^{vuole giocare.} ~~chiede una carezza~~. Adesso

F. 213

[cassato: chiede una carezza]

Stesso può dirsi per le inserzioni soprascritte in altri punti del dattiloscritto:

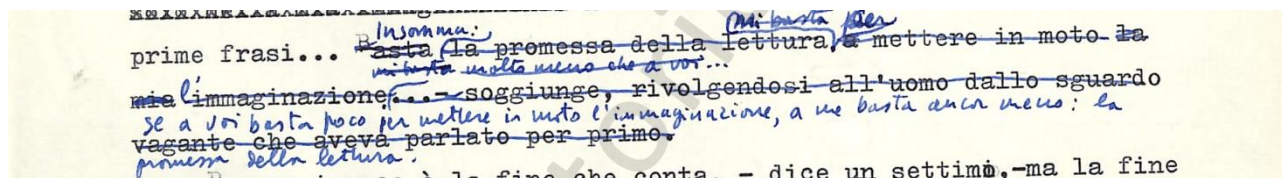
senza sapere che faccia ^{nè che nome portasse,} ~~avesse~~/la donna che m'aveva partorito, ~~XXXX~~

F. 215

²⁹¹ *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1385.

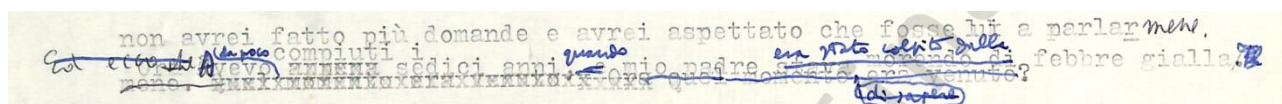
²⁹² Matteo Motolese, *Esercizio di lettura su una pagina autografa del Barone rampante*, cit., p. 85.

Anche le varianti manoscritte, tuttavia, possono andare incontro a dei cambiamenti *nel corso* della stesura:



F. 246

L'ultimo inserto mette in luce la quantità di interventi che possono susseguirsi nel giro di poche righe. Ma la revisione può essere ancora più fitta, e concentrare in una stesso periodo una stratificazione di varianti:



F. 216

Abbiamo qui una vera e propria *summa* di casi: alle varianti a macchina, che lasciano trapelare le prime indecisioni dell'autore, seguono le manoscritte con diversi inchiostri.

Spesso le varianti non introducono cambiamenti sostanziali sul piano del significato: la ricerca, si è detto, è *esclusivamente* stilistica. In altri punti sono invece presenti precisazioni e aggiunte, mai troppo estese, manoscritte e dattiloscritte.

Sia le varianti, sia le cassature, sia gli incrementi di intere pagine mostrano dei tratti in comune: o meglio, possono essere ascritti a diverse tipologie a seconda dei casi. È precisamente secondo questa divisione che si procederà a una loro descrizione e analisi, sfruttando le non poche informazioni che il dattiloscritto ci dà sulle scelte operate dall'autore; che, come accennato, toccano a volte punti nevralgici del testo.

2.2.2 La “poetica” delle varianti

Tra Mercurio...

L'esame delle varianti d'autore presenti nel dattiloscritto permette di osservare una doppia tendenza, profondamente radicata a due aspetti tipici dello stile calviniano: la ricerca dell'*esattezza* terminologica e l'ideale della *rapidità* sintattica. Da un lato, infatti, le correzioni dattiloscritte e manoscritte mettono in mostra una «vocazione alla rapidità», coerente all'omonima lezione e altrettanto funzionale alla «levità» del verso²⁹³, in accordo con i principi della *leggerezza*; dall'altro, rilevano la «non meno impellente vocazione analitica»²⁹⁴, palese nell'utilizzo di termini estremamente specifici e nel frequente ricorso alle *correctiones*.

Le due tendenze, solo apparentemente discordanti, trovano una felice coesistenza nella prosa di Calvino, e orientano le modifiche dell'andamento stilistico nei fogli dattiloscritti modellandolo secondo «un messaggio d'immediatezza ottenuto a forza d'aggiustamenti pazienti e meticolosi»²⁹⁵.

In primo luogo, il documento mostra interventi tesi a una generale riduzione stilistica, volta a movimentare la prosa così da conferirle appunto «agilità, mobilità, disinvoltura»²⁹⁶. Risultato delle modifiche, a macchina o manoscritte e presenti fin dal I capitolo, è appunto un “alleggerimento” della sintassi, che acquista maggior immediatezza, quando non una *rapidità* da periodare fiabesco.

Qualche esempio: «ti liberi con una finta e uno scarto laterale» (f. 4) → «ti liberi con rapidi zig zag» (p. 6); «siamo in una città in cui ogni volta che si esce per strada si incontrano sempre le stesse persone» (f. 16) → «siamo in una città per le cui strade si incontrano sempre le stesse persone» (p. 19); «questo non farà che rendere più fedele la mia rappresentazione scritta dello sforzo» (f. 58) → «l'importante è che gli venga trasmesso lo sforzo» (p. 60); «con la destra e con la sinistra» (f. 84) → «con ambe le mani» (p. 88); «l'esattezza della data non è certa neppure nella cronologia» (f. 112) → «anche la cronologia è incerta» (p. 116); «non trovano in lei orecchie disposte ad ascoltarmi» (f. 157) → «non la trovano disposta ad ascoltarmi» (p. 164). Non sono che sporadici esempi di come la scrittura di Calvino abbia «torto il collo allo stile periodico e alla ipotatticità tradizionali della prosa italiana»²⁹⁷.

²⁹³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 266.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 676.

²⁹⁶ Ivi, p. 668.

²⁹⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 257.

Altre volte le semplificazioni rendono più immediate le dicotomie: «la polizia politica simula azioni rivoluzionarie e i rivoluzionari *sono convinti che la controrivoluzione apra loro la strada*» (f. 206) → «la polizia politica simula azioni rivoluzionarie e i rivoluzionari *si travestono da poliziotti*» (p. 213); o sfociano nell'eliminazione definitiva di alcuni periodi: «se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna la penna, *o tutt'al più due mani che infilano il foglio sotto il rullo e battono i tasti...*»²⁹⁸ (f. 165) → «se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna la penna *e scrive ...*» (p. 171).

Nelle stesse pagine è presente un taglio ancor più consistente: osservando la donna «sulla sdraio», Flannery cerca di cogliere «quel movimento invisibile» che è la sua lettura, descrivendolo inizialmente come «quel percorso che sembra uniforme e invece è sempre *diverso, perché la superficie piatta della pagina qua acquista spessore là s'allontana*» (f. 162). Più tardi, l'intera subordinata è cassata e sostituita da due soli aggettivi: «quel percorso che sembra uniforme e invece è sempre *mutevole e accidentato*» (p. 169).

La predilezione dell'autore per la paratassi è perfettamente osservabile anche nei punti in cui, alle subordinate di tipo relativo, si preferiscono le costruzioni asindetichiche, con l'inserzione di segni di punteggiatura anche forti: «una casa di ragazza sola, la casa di Ludmilla, *che vive sola*» (f. 134) → «una casa di ragazza sola, la casa di Ludmilla : *vive sola* » (p. 141); «posso rivelarle *che* si tratta di un romanzo giapponese» (f. 192) → «posso rivelarle *la fonte* : si tratta di un romanzo giapponese» (p. 195).

Non mancano le volte in cui Calvino risolve per il punto, sostituendo a un unico periodo più o meno esteso una serie di «unità semplici», secondando così in maniera più netta «l'attitudine [...] alla segmentazione»²⁹⁹ tipica del suo stile.

Sempre nel capitolo VII si possono leggere altre modifiche in questo senso: «Certo qualcosa ti trattiene dal curiosare intorno, (hai alzato un poco le persiane, ma solo un poco), *forse* è lo scrupolo di non meritare il suo gesto di fiducia se ne approfitti per un'inchiesta da detective, *o forse* è perché [...]» (f. 134) → «Certo qualcosa ti trattiene dal curiosare intorno, (hai alzato un poco le persiane, ma solo un poco). *Forse* è lo scrupolo di non meritare il suo gesto di fiducia se ne approfitti per un'inchiesta da detective. *O forse* è perché [...]» (p. 142); e nel capitolo VIII: «e mi rendo anche conto che quel cane mitomane non riuscirà mai ad aggiungere alle prime sei parole altre sei o altre dodici senza [cassato: spezza(re)] rompere l'incanto , *che la facilità* dell'entrata in un altro mondo

²⁹⁸ C'è da dire però che la frase è poi ripresa, simile ma *non* identica, alla fine del brano aggiunto al f. 2 BIS (poi 164); quindi nella *princeps*, a p. 171 («il foglio infilato nella macchina, tutt'al più le mie dita che battono i tasti»).

²⁹⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 264.

[...]» (f. 171) → «e mi rendo anche conto che quel cane mitomane non riuscirà mai ad aggiungere [...] senza rompere l'incanto. *La facilità* dell'entrata in un altro mondo [...]» (p. 176).

La semplificazione è ottenuta anche attraverso gli enclitici: «come non mancavano di inveire contro *di loro*» (f. 78) → «come non mancavano d'inveir*gli* contro» (p. 81); ed evitando, nell'insieme, la presenza in una stessa frase di termini ridondanti: è il caso del III Incipit, dove una cassatura scarta l'eccesso di aggettivi cromatici: «quando il sole avrebbe tinto di grigio il cielo [cassato: nero]»³⁰⁰.

Per lo stesso motivo, in corrispondenza di altri passaggi l'autore sembra eludere coppie e terne, che pure costituiscono due delle caratteristiche tipiche della sua scrittura: «vecchio *piccolo* giapponese» (f. 173) → «vecchio giapponese» (p. 179); «se l'attenzione *scende* s'allenta e s'varia» (f. 122) → «se l'attenzione s'allenta e s'varia» (p. 128). Stesso vale per l'asindeto e il polisindeto ripetuti, solitamente frequenti in Calvino, che però sceglie in più occasioni di eliminarli, sempre allo scopo di operare una sottrazione: «da accenni *come questo, allusioni, incisi, postille* sparsi in queste lettere» (f. 124) → «da accenni sparsi in queste lettere» (p. 129); «il telaio dei vetri *s'apre e si chiude cigolando* e s'impiglia nella tenda» (f. 130) → «il telaio dei vetri s'impiglia nella tenda» (p. 137).

La frantumazione dei periodi tramite la punteggiatura e le successioni paratattiche contribuisce non solo a rendere la prosa più piana e lineare, ma anche a dare al narrato un ritmo più “scattante”: è evidente nell'Incipit “degli specchi”, dove un'ampia correzione manoscritta opera proprio in questo senso, evitando ogni possibile contorsione sintattica:

Nello stesso tempo vorrei anche riuscir a mostrare ogni nemico che s'apre a ventaglio e occupa tutti i punti cardinali credendo di potermi accerchiare, ma io solo conosco la disposizione degli specchi, per cui essi non ottengono che di moltiplicare la scena di me che li evito mentre loro finiscono per urtarsi e abbrancarsi a vicenda³⁰¹ (f. 156)

diviene:

In un mondo catoptrico anche i nemici possono credere che mi stanno accerchiando da ogni lato, ma io solo conosco la disposizione degli specchi, e posso rendermi inafferrabile mentre loro finiscono per urtarsi e abbrancarsi a vicenda (p. 163)

³⁰⁰ Dattiloscritto f. 100; *princeps* p. 105.

³⁰¹ Questa prima versione richiama alla memoria con maggior forza un episodio del *Sentiero dei nidi di ragno*, in cui uno dei personaggi (Pelle) si trova improvvisamente circondato da nemici in impermeabile la cui immagine si riflette tra le rampe delle scale come in un «gioco di specchi» (Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, I, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, dir. Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 1991, pp. 129-130).

Un cambiamento ritmico riformula anche il racconto del califfo Harùn ar-Rashid, nel capitolo XI (f. 247): «Con un brivido Harùn ar-Rashid vede la perla nera [cassato: nel palmo cavo della sua mano] e, rivolgendosi alla donna [...]» diventa, dopo un intervento a macchina: «Con un brivido Harùn ar-Rashid apre la mano, vede la perla nera e, rivolgendosi alla donna [...]» (pp. 259-260). La prosa riproduce qui l'immediatezza dell'azione, condensando nel giro di una frase la «straordinaria palestra sintattica» rappresentata dalle *Fiabe italiane*³⁰².

Un tono altrettanto “fiabesco” può essere ottenuto, all'opposto, con l'impiego di un incedere più arioso, come accade nel passo che riporta l'apologo del Profeta (o meglio, che lo introduce): nelle pagine del «diario di Silas Flannery» l'autore irlandese afferma, in modo inizialmente più conciso: «vedo una possibile variante di questo episodio» (f. 177). La stessa frase è quindi cassata e sostituita a penna da un periodo ipotetico che dà al contesto una certa «suggerzione poetica»³⁰³, da narrazione orale: «Se a un infedele fosse permesso escogitare delle varianti alle leggende sul Profeta, proporrei questa»³⁰⁴. In entrambi i casi rimane l'apertura alla nuova “variante” sempre possibile: ambedue le soluzioni proseguono, cioè, la catena di “implosioni”³⁰⁵ che non solo inscenano un *tourbillon* di storie nella storia, ma ne prospettano anche la serie di possibili alternative.

La successione dei periodi paratattici può dare alla narrazione anche un taglio “cinematografico”, producendo su noi lettori l'impressione di seguire il corso degli eventi come se assistessimo a dei fotogrammi in successione.

L'effetto si ottiene, ad esempio, con l'«allineare brevi periodi uniproposizionali [...] di preferenza asindetici»³⁰⁶, come avviene nel capitolo VII. Irnerio sta svelando al Lettore la relazione tra Ludmilla e Marana, e Calvino interrompe il suo discorso con una breve frase, che segue “in presa diretta” le emozioni (o meglio, le gelosie) suscitate nel protagonista:

– Ludmilla quando lui era qui era infelice ... Non leggeva più
... Poi è scappata ... È stata lei la prima a andarsene ... Poi lui
... Se lui si facesse rivedere, lei se ne andrebbe di nuovo ... (f.
146 bis)

→

³⁰² Matteo Motolese, *Esercizio di lettura su una pagina autografa del Barone rampante*, cit., p. 88.

³⁰³ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 40.

³⁰⁴ Dattiloscritto, f. 177; *princeps*, p. 182.

³⁰⁵ È Calvino a parlare, letteralmente, di «implosioni» riguardo le storie che continuamente si formano dentro al romanzo (Cfr. Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 319).

³⁰⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., pp. 261-262.

– Ludmilla quando lui era qui era infelice ... Non leggeva più ... Poi è scappata ... È stata lei la prima a andarsene ...
 Poi lui ...
L'ombra s'allontana. Respiri. Il passato è chiuso. – E se lui si facesse rivedere?
 – Lei se ne andrebbe di nuovo ... (f. 146 bis, p. 152)

Un risultato simile è ottenuto anche tramite l'impiego dell'avverbio presentativo, non per niente «segno linguistico dell'*ostensione*»³⁰⁷. Così nel capitolo VI, laddove si descrive una delle (tante) lettrici *alter-ego* di Ludmilla, l'introduzione dell'avverbio sembra appunto seguire i cambi di scena nel momento esatto in cui accadono: «*la ritrovi prima ostaggio*» (f. 123) → «*eccola ostaggio*» (p. 129).

Lo stesso avverbio, reiterato, è utilizzato anche per dare un senso di *suspense*, o quantomeno di sorpresa. Si tratta, in fondo, di una funzione connaturata a questa tipologia avverbiale, che proprio in virtù del suo «forte rilievo enfatico [...] sottolinea la subitanea apparizione di [...] un evento *inatteso*»³⁰⁸. Emblematico, in questo senso, il II capitolo, in cui un ampio intervento manoscritto va a modificare il finale:

Per prima cosa, comunque, è meglio che controlli la numerazione delle pagine. Tutto regolare: i sedicesimi sembrano esserci tutti e nel giusto ordine. Su questo punto, niente da dire. Però...
 Però, fin dalla prima pagina t'accorgi che il romanzo che hai in mano non ha niente a che fare con quello che stavi leggendo ieri (f. 30)

che diventa:

Questo volume ha le pagine intonse: un primo ostacolo che si [cassato: frappone] contrappone alla tua impazienza. Munito d'un buon tagliacarte t'accingi a penetrare i suoi segreti. Con una decisa sciabolata ti fai largo tra il frontespizio e l'inizio del primo capitolo.
Ed ecco che...
Ecco che fin dalla prima pagina t'accorgi che il romanzo che hai in mano non ha niente a che fare con quello che stavi leggendo ieri (p. 32)

³⁰⁷ Alberto Castelvechi, voce *XIII («Avverbi»)*, in Luca Serianni, *Italiano: grammatica, sintassi, dubbi*, Milano, Garzanti, 2000, p. 354.

³⁰⁸ *Ibidem*.

È chiaro che l'introduzione dell'avverbio non è che una variante minima rispetto al generale al cambiamento generale che investe queste righe: tutt'altra è la forza immaginifica veicolata dalla nuova versione.

Una sorta di *zoom* porta in primo piano il "luogo testuale" dell'incipit («ti fai largo tra il frontespizio e l'inizio del primo capitolo»), secondo una tecnica che mira, tra l'altro, a presentare la dimensione del testo come mondo *altro*. Cominciano infatti i riferimenti ai «poteri» della lettura e ai «segreti» del testo, secondo un *leitmotiv* che intesserà tutta la narrazione, a cominciare dall'esordio del capitolo seguente (dove è subito messo l'accento su ciò che «la parola *racchiude* e *nasconde*»)³⁰⁹.

Assume infine particolare rilievo l'elemento del tagliacarte, la cui azione è descritta più estesamente anch'essa – e con un gusto «quasi sensuale- da bibliofilo»³¹⁰ – a introduzione del III capitolo. Ma l'oggetto acquista una sua forza icastica grazie al sostantivo che vi è associato («sciabolata»), che – secondo un modulo anch'esso protratto nel capitolo successivo – rappresenta il momento della lettura come ingresso in un universo a sé: un mondo di carta simile a una foresta, o a un «fitto bosco» attraverso cui occorre «farsi largo» (a suon di sciabolate, appunto). Ma siamo ormai fuori dal campo della *rapidità*, e già nel terreno dell'esattezza.

... e Vulcano

La «rapidità dello stile» raggiunge la concisione perfetta solo abbinata alla ricerca della parola insostituibile, quella capace di rendere ogni espressione «necessaria, unica, densa»³¹¹: in una parola, all'esattezza.

Il dattiloscritto mostra diversi casi in cui termini più sommari o generici sono sostituiti da un sinonimo più puntuale: così, ad esempio, a «libro» e «manoscritto» si preferisce «romanzo» (f. 6, f. 119, f. 168), termine che rimanda a una tipologia letteraria più definita; la stessa con cui, contraddizioni a parte, Calvino si è sempre riferito al *Viaggiatore*, arrivando a presentarlo come un «inno d'amore [...] al romanzo tradizionale»³¹². Nel capitolo VI, dove si accenna all'anteprima del nuovo «romanzo di Silas Flannery», lo

³⁰⁹ Dattiloscritto, f. 39; *princeps*, p. 41.

³¹⁰ Cesare Segre, in *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit., p. 150.

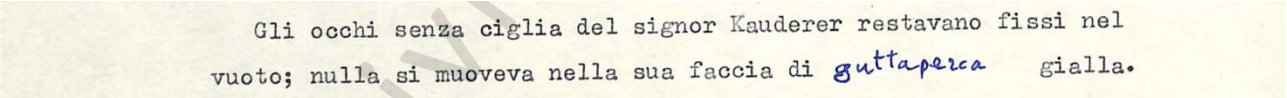
³¹¹ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 50.

³¹² Lettera a Mario Lavagetto, 11 gennaio 1980, in Id., *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1416.

stesso vocabolo («romanzo») è invece cassato e sostituito dal più specifico «thriller» (f. 120), che ascrive a un genere preciso il micro-romanzo successivo, *In una rete di linee che s'allacciano*.

Per inciso, i micro-romanzi sono stati oggetto di molteplici tentativi di catalogazione, da parte dell'autore stesso ma non solo: tra gli altri, il VI Incipit è effettivamente quello che più si presta all' «etichetta» di «thriller». I *topoi* legati al genere, infatti, sono vari e ben riconoscibili: a cominciare dalla tensione provocata, suo malgrado, dal personaggio stesso, diviso tra la necessità di procrastinare l'azione che darà il via al precipitare degli eventi e, al contempo, l'urgenza di mettere fine al suo stato d'angoscia: proprio questa lacerazione interna al protagonista crea un'atmosfera di *suspense*³¹³. Lo scenario stesso assunto a sfondo della vicenda, e in particolar modo il *campus* universitario, rappresenta inoltre un *cliché* di questo tipo di narrativa³¹⁴.

Sempre a proposito di precisione lessicale (e di ricerca del termine il più possibile *esatto*), si notano nei fogli dattiloscritti del II Incipit due spazi bianchi, completati solo successivamente da inserzioni manoscritte: la prima riguarda il nome di uno dei personaggi secondari («Bronko», f. 32); l'altra un sostantivo estremamente specifico («guttaperca», f. 37).



Gli occhi senza ciglia del signor Kauderer restavano fissi nel vuoto; nulla si muoveva nella sua faccia di guttaperca gialla.

La ricerca dell'*esattezza* come gusto per la precisione lessicale è evidente in molti fogli del dattiloscritto, dove a termini più usuali o addirittura banali si preferiscono sostantivi nettamente più ricercati, che esplorano e giocano con le possibilità e la duttilità della lingua. La precisione è ottenuta infatti anche tramite uno stile, a tratti, «alto», in cui la ricercatezza partecipa a quella «tinta letteraria costante in tutta l'opera di Calvino»³¹⁵.

Alcuni esempi si trovano nel capitolo VII, in cui, nel corso della descrizione della cucina di Ludmilla, alla «serie di mezzelune» (f. 136) Calvino sostituisce più tardi la «panoplia di mezzelune» (p. 143). Sempre nello stesso capitolo, «la straordinaria leggerezza» che definisce il rapporto tra la Lettrice e «le persone incorporee» (f. 153) degli autori diviene «la volubile leggerezza» (p. 159), aggettivo dall'eco semantica ben più ricca, che consente di evitare la genericità di altri³¹⁶.

³¹³ Cfr. Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

³¹⁴ Jacques Dubois parla esplicitamente dei campus universitari della letteratura anglosassone come *tipici* luoghi del crimine (Cfr. Id., *Le roman policier ou de La modernité*, Paris, Colin, 2005).

³¹⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 245.

³¹⁶ Calvino, infatti, non sembra amare i superlativi: un aggettivo quale «straordinario» doveva parergli del tutto vacuo (oltre che tronfio e abusato), e la sua cassatura non stupisce, se consideriamo che già in una lettera del 1951 scriveva: «E poi gli aggettivi: guarda che veramente *stupendo, straordinario, geniale, splendido, formidabile, perfetto*, nella

Sempre a proposito di stile “elevato”, emblematico è il caso del V Incipit: è interessante notare come Calvino tenda a modificare il linguaggio della voce narrante in senso appunto letterario, tanto da attirarsi un’osservazione di François Wahl che, impegnato su alcuni aspetti della traduzione, fa notare allo scrittore che, per esempio, «“méphitique” me paraît d’un style un peu “haut” pour le narrateur»; e ancora, «à la fin du grand paragraphe de la page 109 [...] il y a de nouveau un passage qui est un peu “haut” pour le narrateur»; aggiungendo: «mais là, je ne crois pas qu’on puisse changer grand)chose [sic]»³¹⁷, come a lasciar intendere che la traduzione, in fondo, non fa che aderire alla natura dell’originale italiano.

Oltre ai passaggi segnalati da Wahl, si notano nel corso dell’Incipit degli interventi che virano effettivamente verso una prosa stilisticamente “alta”, nonostante il protagonista (e voce narrante della vicenda) sia, di fatto, un criminale³¹⁸. Qualche esempio: «anche quando *gli si premeva la testa per schiacciarlo nel sacco*» (f. 99) → «anche *a comprimergli il cranio per affondarlo nel sacco*» (p. 103); «quasi mi soffoca nel suo seno come in una *valanga*» (f. 107) → «[...] come in una *slavina*» (p. 111). Quest’ultimo periodo – oltre a presentare un vocabolo, se non più letterario, sicuramente più specifico («slavina») – prolunga attraverso il suono “s” (di «slavina») il gioco di «allitterazioni o altre figure di ripetizione fonica [...] tecnicismo frequentissimo in Calvino»³¹⁹. Probabilmente per le stesse ragioni fonosintattiche sono modificati altri periodi sul finale, dove, in corrispondenza del resoconto della “caduta” di Jojo, si nota ad esempio una stessa tendenza allitterativa: «tagliato l’aria» (f. 110) diventa «*ruotato nel vuoto*» (p. 114), ed «essere piombato a spezzarsi tutte le ossa» (f. 110) cambia, in corso d’opera, in «*essersi frantumato tutte le ossa*» (p. 114) – e si noti come la dentale ripetuta sembri voler suggerire, a livello sonoro, il rumore dello schianto³²⁰.

Questo tipo di ricerca stilistica, evidente nel resto del testo³²¹, collide con quei passaggi in cui l’autore vira decisamente a un linguaggio più informale. Un esempio è rappresentato dall’uso, nello stesso Incipit, di segnali discorsivi di tipo colloquiale, presenti anche nel resto dell’opera e preposti ad una «simulazione di

lingua italiana scritta non significano nulla, non hanno nessun peso: sono spazi bianchi nella pagina e niente altro» (Id., *Lettere 1945-1985*, cit., p. 338).

³¹⁷ [«“mefitico” mi sembra uno stile un po’ “alto” per il narratore»; «alla fine del grande paragrafo a pagina 109 [...] c’è di nuovo un passaggio che è un po’ “alto” per il narratore»; «ma in questo caso, non credo si possa cambiare granché»]. Per inciso, è interessante notare come ai dubbi del traduttore e amico Calvino risponda, in una lettera successiva, che «si c’est “haut” mais drôle, je suis pour» [«se è “alto” ma divertente, sono pro»] (lettera del 15 agosto 1980, Archivi delle Éditions du Seuil); a dimostrazione di quanto affidi agli Incipit il valore di «amuser» il pubblico, consapevole del carattere difficile di molta parte del testo- e d’altronde, lui stesso ammette parte del divertimento che ha comportato scrivere gli Incipit (meno la cornice: cfr. la nota 6 del presente lavoro).

³¹⁸ Parlando di quest’Incipit, Giancarlo Bertoncini fa notare che (almeno per parte della narrazione) «il racconto fa la mimesi di una narrazione tipica di malavita, da thriller, con stile in registro basso, quasi da gergo, con molteplicità di episodi/storie». Cfr. Id., *Narrazione breve e personaggio: Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, cit., p. 169.

³¹⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 275.

³²⁰ Il gioco sembra proseguito dalla durezza della vibrante successiva: «con un *rombo* come d’*arma* da fuoco» (Dattiloscritto, f. 110; *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, cit., p. 114).

³²¹ Si pensi anche solo all’espressione «cortile *lebbroso*», nella stessa pagina.

oralità»: è il caso del «*dico* usato in senso esplicativo»³²²: «così il mio passato, così questa fosse la volta buona» (f. 100) → «così il mio passato – così, *dico*, questa fosse la volta buona» (p. 105).

La compresenza di «un linguaggio più alto, lirico o saggistico» con un «frequente uso del pedale della lingua parlata e dell'idiotismo [...]», secondo quanto afferma lo stesso autore, «ha una funzione (certamente intenzionale, questa) di sprezzatura, di contrasto»³²³.

Un linguaggio di tipo tecnico-scientifico, e più precisamente astronomico, è inizialmente accennato nell'ultimo Incipit (il «romanzo apocalittico»), dove si legge: «la mappa celeste sconvolta dalle “*supernovae*” che esplodono una dopo l'altra e dalle “*nane rosse*” che impallidiscono e restano al buio» (f. 240). Il riferimento alle «*supernovae*» ricorre nei racconti di Calvino (dalle *Cosmicomiche* a *Ti con zero*, fino a *Palomar*³²⁴), come anche alle «*nane rosse*», già presenti nel racconto *I buchi neri*, edito in rivista nel 1975 per la saga del signor Palomar³²⁵. Più precisamente, il racconto faceva parte della «serie (abortita) dei dialoghi Palomar-Mohole»³²⁶, e darà successivamente spunto al racconto *L'implosione* (per il volume *Cosmicomiche vecchie e nuove*), in cui l'immagine di queste stelle collima con l'idea stessa della «fine»:

Arrivate all'estremo della loro decrepitezza, rattrappite nelle dimensioni di «*nane rosse*» o «*nane bianche*», ansimanti nell'ultimo singhiozzo luccicante dei «*pulsar*», compresse fino allo stadio di «*stelle a neutroni*» e finalmente, sottratta la loro luce allo spreco del firmamento, diventate la buia cancellatura di se stesse, eccole mature per l'inarrestabile collasso [...]»³²⁷

Lo stesso dattiloscritto era precedentemente più univoco, o meglio ribadiva con più forza l'assistere del protagonista alla fine del mondo «per il sopravvenire d'un cataclisma inesorabile» (biffato):

³²² Matteo Motolese, *Esercizio di lettura su una pagina autografa del Barone rampante*, cit., p. 87.

³²³ Da una risposta di Italo Calvino a Mario Boselli riportata in *Appendice* al numero speciale di «Nuova Corrente» dedicato all'autore (1992, n. 39, p. 94).

³²⁴ Si parla del capitolo *L'universo come specchio*, scritto nel 1983 per il volume *Palomar*; cfr. più in particolare Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 972.

³²⁵ Id., *I buchi neri* («Osservatorio del signor Palomar»), in «Corriere della Sera», 7 settembre 1975, p. 3.

³²⁶ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1475-1476.

³²⁷ Ivi, p. 1270.

Nello stesso capitolo i fogli aggiunti (137-138, ex 4 A e 4B) ampliano la ricognizione del Lettore, riproponendo a livello stilistico il modulo “o... o”: «Insomma, sei ordinata o disordinata? [...] Sei depressiva o euforica? [...] Sei davvero ospitale oppure questo lasciar entrare in casa i conoscenti è un segno d’indifferenza?»; alternative cui non si danno risposte univoche, come afferma la voce narrante nel corso del suo stesso interrogarsi («Alle domande perentorie la tua casa non risponde con un sì o con un no», f. 138).

In alcuni punti del dattiloscritto, invece, la alternative sembrano voler conferire una sfumatura attenuativa ad affermazioni troppo nette o *tranchantes*, spesso eliminate o “ammorbidite”. Così al f. 6, dove il categorico «i romanzi lunghi non si capisce che senso possono più avere, oggi» è sostituito dal più possibilista «I romanzi lunghi scritti oggi *forse* sono un controsenso» (p. 8). Sempre per un bisogno di rendere la voce dell’autore implicito più neutrale ed evitare giudizi troppo espliciti, è modificata anche una frase al f. 227: «la *scarsa propensione* per gli *incarichi statali*» (p. 237) è la versione attenuata del precedente «la *repugnanza* a servire un *regime poliziesco*».

Ancora, nella descrizione di Cavedagna e del suo ruolo nella casa editrice, quando il redattore è sommerso dalle richieste degli aspiranti scrittori, si dice inizialmente che «lascia che le problematiche *più astruse* scorrano sulla sua calvizie» (f. 92); il giudizio è poi cassato, di modo che la scena “parli da sé”.

La narrazione è resa più particolareggiata anche attraverso piccoli incrementi testuali, che vanno saltuariamente a contraddire il principio della *rapidità*. È il caso degli incisi: «Perciò abbiamo creato un’organizzazione comune» (f. 229) → «Perciò, *in base a un trattato segreto con i paesi di regime sociale avverso al nostro*, abbiamo creato un’organizzazione comune» (p. 239); «ogni regime sopravvive in una situazione d’equilibrio instabile» (f. 229) → «ogni regime, *anche il più autoritario [cassato: assolutistico]*, sopravvive in una situazione d’equilibrio instabile»³³¹.

Ancora in contrasto con uno stile piano è la reiterazione di alcuni nessi, che dà al narrato un certo rilievo enfatico. Marcata è, ad esempio, la ripetizione nel VI Incipit: «perfino quando sono in città sconosciute dove *nessuno sa che io sono*» (f. 128) → «perfino quando sono in città sconosciute, *in città dove la mia presenza è ignorata da tutti*» (p. 135).

Gli interventi d’autore vanno a introdurre o modificare anche incidentali parentetiche, piuttosto frequenti nel *Viaggiatore* e funzionali, qui come altrove, ad arricchire «il fondamentale assetto paratattico [...] di una dimensione»³³². La prima parentetica si situa nelle pagine del IV Incipit, ed è «sistemata a sua volta entro un inciso con lineette del narrato»: viene così a crearsi una sorta di

³³¹ Dattiloscritto, f. 229; *princeps*, p. 239. Nel caso del IX capitolo, tuttavia, l’aggiunta di alcuni periodi (e la generale riorganizzazione stilistica) dipende dal cambio subito dalla trama: ad es., ancora al f. 229: «abbiamo creato un’organizzazione comune, che esporta i libri proibiti lì e importa i libri proibiti là» → «abbiamo creato un’organizzazione comune, *a cui lei ha intelligentemente accettato di collaborare*, per esportare i libri proibiti qui e importare i libri proibiti là» (p. 239).

³³² Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 261.

effetto prospettico, un «valore di secondo piano e di controcena»³³³ all'interno delle riflessioni della voce, riprodotte nel loro libero incedere:

perchè tutte queste immagini dell'epoca devono traversare la pagina così come i carriaggi la città (anche se la parola carriaggi evoca immagini un po' approssimative, ma una certa indeterminatezza non è male che resti nell'aria, come propria alla confusione dell'epoca), ^{Tra le cose} Tutte queste immagini _{ma se compari} che attraversano la pagina e le vie come gli striscioni di tela tesi tra un palazzo e l'altro per invita-

F. 76

Il secondo intervento si situa non tra le pagine gli Incipit ma nella cornice, al capitolo IX. Nella prima stesura l'autore implicito poneva una domanda diretta, che portava in primo piano l'universo della scrittura «(Indovinello: queste ultime frasi riguardano il viaggio aereo o la lettura?)» (f. 204); mentre la seconda va a creare un'interferenza tra due piani: la domanda della voce narrante-dell'autore implicito – si confonde con quella che il Lettore rivolge a se stesso all'interno di un potenziale monologo interiore: «(Ma stai riflettendo sul viaggio aereo o sulla lettura?)» (p. 211).

denza alla passività, alla regressione, alla dipendenza infantile. ^{Ma stai pensando} ~~(Indovinello: queste ultime frasi riguardano il viaggio aereo o alla lettura?)~~ ^(Ma stai riflettendo sul viaggio aereo o sulla lettura?)

La modifica dà vita ad una sovrapposizione di voci difficilmente districabile, in quella che potrebbe essere, in una certa misura, una «impostazione narrativa» che «tende a servirsi di narratori intermediari e interni, variamente compartecipi dell'esperienza [...] dei personaggi»³³⁴.

Un altro tratto tipico in Calvino, annoverabile a un principio di esattezza per la fedeltà al contesto linguistico, riguarda l'uso di forestierismi. Soprattutto i francesismi, come è stato notato, sono molto presenti nel *Viaggiatore*³³⁵, e gli interventi sul dattiloscritto evidenziano il momento in cui è stata accordata loro una speciale preferenza. Nelle pagine di *Guarda in basso dove l'ombra si addensa* – noir

³³³ Id., *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, p. 142.

³³⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 237.

³³⁵ Ivi, p. 285

francese, nonché unico Incipit di cui si esplicita l'ambientazione: Parigi – sono infatti tradotti o aggiunti alcuni termini: la sosta dei protagonisti, impegnati nel tentativo di sbarazzarsi del cadavere di Jojo, si svolge inizialmente in un non meglio precisato «parcheggio pubblico», poi localizzato con l'aggiunta manoscritta «Faubourg Saint-Antoine»³³⁶; e al foglio successivo, l'apostrofe del protagonista al «cingalese» con la sua gabbia piena di coccodrilli è prima «giovannotto» (f. 108), quindi «jeune homme» (p. 112).

Un'ultima postilla riguarda infine una «microvariante» botanica, dovuta probabilmente all'apprensione dell'autore per l'eventualità di commettere errori sul mondo arboricolo, e relativa fauna. Il Lettore ha appena comprato il nuovo libro di Italo Calvino, e cerca maldestramente d'iniziarne la lettura sull'autobus «con gesti un po' da scimmia [...] che vuole sbucciare una banana e nello stesso tempo tenersi aggrappata al ramo» (p. 7). Il più generico «ramo» è introdotto da Calvino a discapito di «palma» (f. 5), ancora leggibile sotto la cassatura, ed evidentemente sostituito per il timore di commettere una possibile imprecisione “scientifica” – contingenza non così infrequente nel nostro, e anzi confessata per un altro passaggio del *Viaggiatore*. A romanzo ultimato, l'autore ammette infatti un'inesattezza nelle pagine del III Incipit, in cui il riccio di mare è definito, erroneamente, un «mollusco» (e non un «echinoderma», qual è)³³⁷. Ma a quell'altezza cronologica, purtroppo o per fortuna, l'autore non avrebbe più potuto né dispiacere, né beneficiare del soccorso della madre Eva Mameli, rinomata scienziata³³⁸, esperta botanica e naturalista.

Linee che s'allacciano, linee che s'intersecano

Ancora sull'esattezza, è facile notare la particolare attenzione che Calvino riserva all'aggettivazione. L'idiosincrasia per questo aspetto della lingua è manifesta e quasi esibita nelle lettere:

[...] è da molto tempo che voglio dimostrare che i mali della prosa italiana vengono dal fatto che il significato decisivo della frase è

³³⁶ Dattiloscritto, f. 107; *princeps*, p. 111.

³³⁷ P. 58 dell'edizione a stampa. L'autore riporta un aneddoto nel corso di un'intervista: «Non ho voluto mai studiare la scienza da giovane... Cerco di recuperare un po' di metodo attraverso la parola. Ma non sono affatto competente. Proprio ieri ho ricevuto, ad esempio, una lettera dalla California. Una pittrice che ama molto gli animali marini era tutta scandalizzata perché definisco il riccio di mare un mollusco, mentre è un echinoderma. Mi dice che crede proprio che si tratti della traduzione errata, invece l'ho proprio scritto io» (Cfr. *Italo Calvino librettista*, intervista di Lorenzo Arruga, «Musica viva», febbraio 1982, (VI, 2), pp. 56-61; poi in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 504). Sempre a proposito di simili sviste dell'autore, e più in particolare a quelle attinenti all'area botanica, cfr. Angela Borghesi, *Ombrosa, un universo di linfa*, in «Bollettino di Italianistica», 2019, 1, pp. 115-126.

³³⁸ Cristina Secci non esita a definirla «una delle più grandi scienziate del XX secolo» (Cfr. Ead., *Eva Mameli: le piante, il mio dovere e la mia passione*, in «Altre Modernità», 2013, n. 10, p. 297).

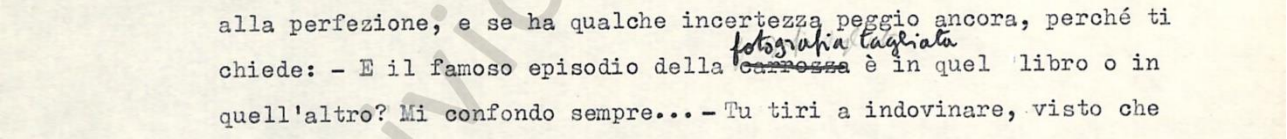
rimandato continuamente sugli aggettivi, mentre sostantivi e verbi diventano sempre più generici e meno pregni di significato. Questo toglie alla prosa ogni robustezza: non si rappresenta il mondo ma se ne fa la recensione [...] preferirei saper scrivere senza³³⁹

Gli aggettivi, dunque, come una sorta di “male necessario”: l'autore *vorrebbe* farne a meno, ma non gli è possibile; paradossalmente, proprio in nome di quel principio di concretezza e rigore demandato al linguaggio. In base a questo stesso principio, contrariamente a perentorie prese di posizione, l'aggettivazione – intesa anch'essa come forma di «*correctio* implicita» – diviene il luogo che condensa parte dell'attenzione calviniana, con risultati tali da renderla «forse il miracolo supremo della sua scrittura»³⁴⁰.

Nei fogli dattiloscritti ad alcuni aggettivi ne sono spesso sostituiti altri, estremamente specifici, sia per le ragioni imposte dall'*esattezza*, sia per motivi apparentemente più connessi alle maglie di fondo dell'iperromanzo, e in particolare al fitto gioco di specchi tra cornice e Incipit che, svolgendosi su più piani, investe necessariamente *anche* le scelte stilistiche.

Questi piccoli interventi sul testo acquistano rilievo nel momento in cui si fanno sistemici, ed è appunto il caso del *Viaggiatore*, in cui una sottilissima rete di corrispondenze e anticipazioni partecipa alla capillare costruzione del marchinegno testuale.

Siamo nel capitolo II: il Lettore e la Lettrice si sono appena incontrati in libreria, e stanno scambiando le loro impressioni di lettura. Il Lettore si barcamena come può nella conversazione, dato che Ludmilla legge ben più di lui, ha «memoria minuziosa», e, suo malgrado, chiede ragguagli su quei pochi episodi che non ricorda (di libri che, però, lui non ha letto). Tra gli altri, è citato «il famoso episodio della *carrozza*» (f. 28), poi modificato con un intervento manoscritto nel «famoso episodio della *fotografia tagliata*» (p. 30):



alla perfezione, e se ha qualche incertezza peggio ancora, perché ti chiede: - E il famoso episodio della ~~carrozza~~ ^{fotografia tagliata} è in quel libro o in quell'altro? Mi confondo sempre... - Tu tiri a indovinare, visto che

Sembra legittimo chiedersi perché l'autore intervenga a modificare quello che sembra essere un dettaglio del tutto secondario: andando più a fondo, è facile rendersi conto che sia l'elemento cassato che quello aggiunto (la «carrozza» e la «fotografia tagliata», appunto) appartengono alla trama dell'Incipit successivo.

³³⁹ Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 801.

³⁴⁰ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 277.

Su una «carrozza» (anche se non è detto esplicitamente) il giovane protagonista di *Fuori dell'abitato di Malbork* lascia la casa di Kudwiga per seguire il signor Kauderer nella sua tenuta³⁴¹, sostituito dal figlio di questi, Ponko.

Allo stesso tempo, l'incontro (e lo scontro) tra Ponko e Gritzvi, tutto giocato sul tema della sostituzione e del doppio, prende avvio e ruota interamente attorno a una «fotografia»:

Il ritratto di una ragazza [...] era uscito per un attimo dal bauletto di Ponko [...] – Chi è quella ragazza? – chiesi e con un gesto inconsulto afferrai la mano per scoprire e afferrare la fotografia nella sua cornice di legno intagliato (p. 36)

Calvino potrebbe aver voluto, attraverso la modifica, rendere meno vago il riferimento all'ambientazione del micro-romanzo che seguirà, e che di lì a poco impegnerà (almeno per lo spazio di poche pagine) il Lettore e la Lettrice.

Un'altra «microvariante» sembra ricoprire una stessa funzione all'interno del III capitolo, laddove è introdotta la diffidente ed eccentrica figura del professor Uzzi-Tuzii. Alle richieste del Lettore circa la continuazione del presunto romanzo cimmerico, il professore risponde con repentina allegria, liberandosi d'improvviso dalle sue «brume *melanconiche*» (f. 49). Con un intervento manoscritto Calvino cassa più tardi l'ultimo aggettivo, parlando in modo più incisivo di «brume *ipocondriache*» (p. 51). Anche in questo caso, la modifica non sembrerebbe particolarmente significativa, se non fosse per il fatto che il protagonista del romanzo che il professore stesso introduce è, a tutti gli effetti, un «caso clinico». Detto altrimenti, l'aggettivo, pur riferito a Uzzi-Tuzii, sembra evocare uno dei tratti caratteristici del personaggio al centro della narrazione che seguirà, svolgendo in questo senso un ruolo anticipatore.

Anche la «melanconia» poteva, in una certa misura, ben adattarsi al protagonista del micro-romanzo, se consideriamo il sostantivo nella sua accezione di disturbo psichiatrico; risultando tuttavia meno appropriato come sinonimo di disturbo depressivo³⁴².

Il resoconto che il personaggio va compilando nel suo diario informa indirettamente non solo della malattia di cui è affetto, presumibilmente di natura nevrotica («sono ancora soggetto a crisi intermittenti»; «i medici m'hanno dato il permesso d'un uso moderato di bevande alcoliche»³⁴³) ma riserva alcune righe proprio al timore, visibilmente spropositato e quasi caricaturale, di contrarre i più lievi malanni:

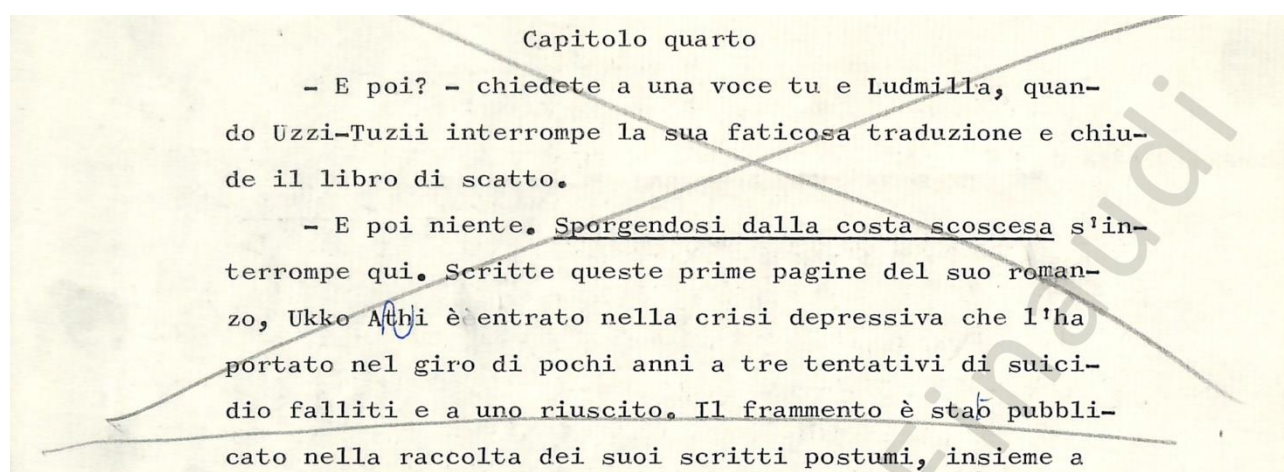
³⁴¹ L'Incipit parla più specificatamente di «vettura» (p. 40). Jonathan Usher sottolinea come il termine rimandi al clima dell'Incipit precedente, dove, ugualmente, la storia si chiudeva con la partenza del protagonista su una «vettura» del treno (Cfr. Id., *Interruptory mechanism in Calvino's 'Se una notte'...*, in «Italian Studies», 1990, n. 45, p. 87).

³⁴² Il termine «melanconia» sembrerebbe, ad oggi, essere del tutto assimilato alla patologia depressiva: cfr. Umberto Galimberti, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 351.

³⁴³ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 56 e 62.

Sabato. Era la mia prima uscita notturna dopo molti mesi e questo mi dava non poca apprensione, soprattutto per i raffreddori di testa cui vado soggetto; tanto che, prima d'uscire, calzai un passamontagna e sopra un berretto di lana e, sopra ancora, il cappello di feltro. Così imbacuccato, e in più con la sciarpa attorno al collo e quella attorno alle reni, il giaccone di lana, il giaccone di pelo e il giaccone di cuoio, gli stivali imbottiti, potevo ritrovare una certa sicurezza (p. 64)

Questo gioco di rimandi è continuato da alcune pagine aggiunte in esordio al capitolo immediatamente successivo, che prevedeva inizialmente un altro attacco.



F. 66

L'aggiunta di tre fogli in esordio non serve soltanto a rendere meno improvvisa l'apparizione di Ludmilla, prima del tutto *ex abrupto*, ma punteggiano il testo di sostantivi e aggettivi che continuano a rimandare ad una sorta di "sacralità" del testo, dando vita a una sorta di "eco" con l'Incipit precedente: «quanto il testo ha di più sottile e di più *arcano*, un suo afflato interiore [...] l'eco d'un sapere scomparso che si rivela nella *penombra* e nelle allusioni sottaciute» (f. 64, p. 68). Questa dimensione "arcana" e "misteriosa", pregna di significati nascosti, risponde perfettamente (e in qualche modo "ripete") il carattere dell'Incipit appena letto.

I richiami tra Incipit e cornice possono però anche essere eliminati, se troppo insistiti: sembra questo il caso del VI capitolo, nel quale alcuni passaggi portavano tutti in primo piano uno stesso sentimento d'angoscia. I fogli contengono ancora il desiderio di lettura di Ludmilla, non espresso ma supposto, per così dire, dal Lettore: «Non è forse da lei il sostenere che al romanzo ormai si può chiedere soltanto di risvegliare un fondo d'*angoscia* sepolta [...]?» (f. 122, p. 128); poche righe

prima, una biffatura elimina quello che sarebbe stato un ulteriore cenno a questo stato d'animo: «Nessuna risposta trovi a questo interrogativo lasciato cadere da Marana quasi con indifferenza» (p. 128) sostituisce il precedente: «Ti fermi a questo interrogativo *angoscioso*, Lettore» (f. 122).

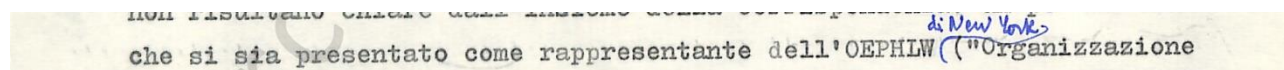
La tematica, dunque, si rincorreva per queste pagine, fino a convogliare in quello che sarebbe dovuto essere il titolo dell'Incipit immediatamente successivo: *Un senso d'angoscia s'insinua in lui* (poi *In una rete di linee che s'allacciano*). Il «thriller» dilata e sviluppa appunto questo senso d'angoscia, facendosi prodotto perfetto, in questo senso, dell' «incontro del titolo con l'attesa della Lettrice»³⁴⁴, oltre che del genere stesso del micro-romanzo – che fa dell'angoscia la sua materia di fondo, da «thriller» qual è.

Possiamo supporre che Calvino, in questo caso, *limiti* i riferimenti espliciti a questo sentimento proprio per non rendere smaccatamente evidenti le corrispondenze, ed evitare le ripetizioni.

Altre varianti minime, ma ricorrenti negli Incipit e nella cornice, riguardano il campo della toponomastica. I capitoli VI e VIII danno al Lettore (e al lettore) informazioni precise sugli spostamenti di Ermes Marana.

Il primo palesa un gioco di specchi tra cornice e Incipit, costruito appunto per mezzo dei toponimi. L'edizione a stampa mette ben in evidenza i luoghi percorsi da Marana, elencati da lui stesso in un insieme di lettere caotiche e contraddittorie, difficilmente assemblabili in un discorso coerente. Le tappe che risultano dalla copiosa corrispondenza presentano singolari similarità con quella che sarà la geografia di alcuni degli Incipit successivi: a parte pochi paesi estranei alla trama del romanzo (il Liechtenstein, l'Africa Nera), si citano infatti la Svizzera, New York, «Cerro Negro» (un «villaggio sperduto dell'America del Sud»)³⁴⁵, l'Arabia. Se quest'ultimo Paese rinvia al clima orientale delle *Mille e una notte* (di cui è proposta una versione uguale e capovolta), e la Svizzera al capitolo seguente della cornice, le altre latitudini sembrano preludere tutte ai luoghi di alcuni degli Incipit che seguiranno.

Le vicende del traduttore cominciano e si chiudono, tuttavia, a New York, e le varianti che Calvino introduce con degli interventi manoscritti accentuano il riferimento alla città statunitense.



F. 116

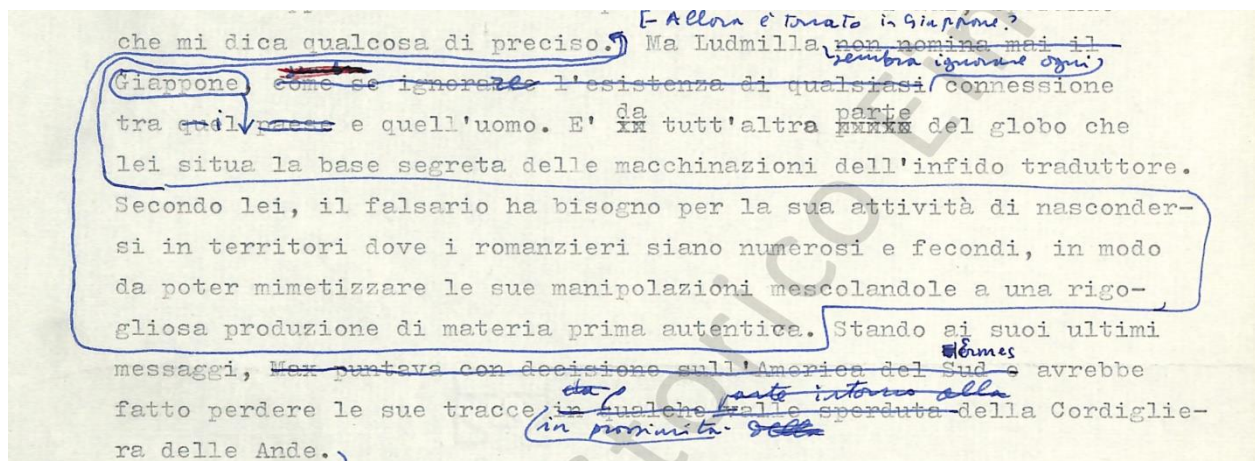
Non sembra essere un caso che la vicenda dell'Incipit successivo (*In una rete di linee che s'allacciano*) prenda forma sullo sfondo degli Stati Uniti, in una città non meglio precisata, ma evocata dai riferimenti al

³⁴⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in *Note e notizie sui testi*, Id., *Romanzi e racconti*, II, p. 1392.

³⁴⁵ Dattiloscritto, f. 112; *princeps*, p. 116.

campus e al college, ai nomi delle strade e dei personaggi («115 Hillside Drive», «Marjorie Stubbs»)³⁴⁶, e da pochi, brevissimi anglicismi («qualche volta ci diciamo “Hi!”», qualche volta niente»)³⁴⁷.

Una dinamica simile si può osservare anche nel capitolo VIII, dove due piccole varianti vanno a sottolineare quelle che possono considerarsi, a tutti gli effetti, anticipazioni dei luoghi in cui di lì a poco si svolgerà l'azione (negli Incipit, e insieme nelle sempre più rocambolesche vicende del Lettore): il Giappone e l'America del Sud.



F. 190

Nella versione dattiloscritta si può leggere che «Max [Ermes Marana] puntava con decisione all'America del Sud» (f. 190); la modifica rende meno assertiva questa informazione, conferendole un certo margine di incertezza («avrebbe fatto perdere le sue tracce [cassato: in qualche valle sperduta; in qualche parte intorno alla] in prossimità della Cordigliera delle Ande».

Uno dei fogli aggiunti all'interno del capitolo (f. 174) amplia poi i riferimenti al Giappone, attraverso un dialogo tra Flannery e Marana assente dal precedente assetto dattiloscritto: «Gli ho chiesto dove abita. – Per il momento, in Giappone, – m'ha risposto» (p. 179).

In questa dinamica rientra anche il capitolo IX, che si svolge nell'immaginaria «Ataguitania»³⁴⁸; località che sostituisce la precedente regione cilena dell'«Araucania»³⁴⁹, conservando però, anche

³⁴⁶ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 138

³⁴⁷ Ivi, p. 135.

³⁴⁸ Sappiamo da Cesare Segre che Calvino prende spunto dal nome di una lingua amerindia (cfr. Cesare Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit., p. 143). Altri studiosi hanno tuttavia intravisto altri possibili motivi sottesi al nome di questa località, notando come esso rimandi foneticamente al luogo di nascita di Garcia Márquez, Aracataca (Pierre Brunel, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2008); o come possa leggersi come anagramma imperfetto di «Agua Titania», dove l'ultimo termine è il nome di un locale («Nuova Titania») che ricorre sia nelle pagine del IV che del V Incipit (vedi Jonathan Usher, *Interruptory mechanism in Calvino's 'Se una notte'...*, cit., p. 82, nota).

³⁴⁹ Per inciso, si segnala che il toponimo precedente, «Araucania», mostra singolari affinità col titolo di un'opera di Emilio Salgari, autore ammirato da Calvino: *La stella dell'Araucania*, edito la prima volta nel 1906. Questa analogia

fonicamente, un'impronta ispanica; cui segue, non a caso, il «romanzo sudamericano» *Intorno a una fossa vuota*.

Le corrispondenze tra cornice e micro-romanzi o tra un Incipit e l'altro possono correre anche a molte pagine di distanza, e non legarsi necessariamente alla riproposizione di uno stesso ambiente geografico.

Ancora nel «romanzo sudamericano» la pelle degli indios che fanno da sfondo a tutta la vicenda è prima qualificata come «infantile» (f. 219), quindi come «adolescente» (p. 227), quasi che l'età del protagonista si rifrangesse – come in uno specchio – sui volti incontrati negli ambienti che quest'ultimo attraversa. Il particolare non rappresenta che una delle simmetrie che avvicinano quest'Incipit al micro-romanzo «polacco», con cui i rispecchiamenti sono particolarmente visibili: tra gli altri, in entrambi i casi (e soltanto in questi), i protagonisti sono appunto due *adolescenti*³⁵⁰.

È interessante notare come l'Incipit «sudamericano» muova «l'intertestualità [...] in senso centrifugo [...] cioè, con riferimenti esterni al testo»³⁵¹, attraverso una correzione che allude, più o meno esplicitamente, all'episodio di un'altra opera calviniana: *Le città invisibili*. Una serie di correzioni in soprallinea nei primi fogli del capitolo vanno appunto a specificare che il padre del ragazzo protagonista sta morendo «di febbre gialla» (f. 216). E così in uno degli apologhi di Marco Polo, il viaggiatore arrivato ad Adelma racconta: «Mi turbò la vista d'un malato di febbri rannicchiato per terra con una coperta sulla testa: mio padre pochi giorni prima di morire aveva gli occhi gialli e la barba ispida come lui tal quale»³⁵². Il riferimento, reiterato altrove³⁵³, sembra nascondere un dato autobiografico: la ricorrente figura paterna, morente e febbricitante, istituisce infatti un paragone diretto con Mario Calvino, padre dell'autore, morto nel '51 a causa di una bronchite.

I dieci micro-romanzi, tuttavia, sono accomunati prima di tutto da una medesima materia narrativa: è infatti la loro struttura profonda che ne costituisce il segno distintivo, la «situazione romanzesca

potrebbe aver spinto l'autore a variare il nome dello Stato in cui si svolge la vicenda; cambiamento che, tuttavia, è certamente imputabile in misura maggiore alla volontà che la trama si svolga in un luogo *fittizio*, piuttosto che realmente esistente.

³⁵⁰ Nel primo caso, il viaggio è verso un futuro ignoto; nel secondo, verso un passato altrettanto misterioso. Ancora, in entrambi acquistano un rilievo privilegiato lo spazio della cucina, i sensi dell'odorato e del gusto; soprattutto, sia l'uno che l'altro muovono interamente a partire dalla tematica del doppio, o meglio dello sdoppiamento (subito, non voluto) della propria identità. In ultimo, da un punto di vista strutturale, è rispettata una sorta di prospettiva geometrica: entrambi gli Incipit sono situati cioè a «specchio»: su dieci, sono rispettivamente il secondo e il penultimo.

³⁵¹ Ulla Musarra-Schröder, *Il labirinto e la rete: percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 169.

³⁵² Italo Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 438.

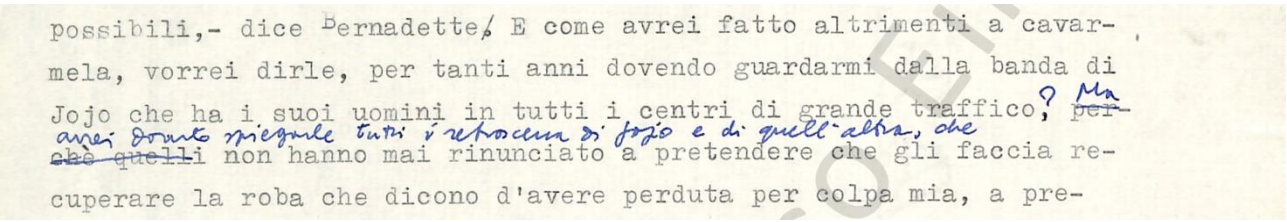
³⁵³ Un riferimento simile si trova anche in uno dei racconti «esclusi da *I racconti*», *La storia di Kim-Ghi-U* (datato 1953), in cui si legge: «Aveva una grossa testa tonda ed era piccolo di statura perché aveva patito molta fame da bambino, nella capanna di fango dove suo padre abitava, prima di morire di febbri» (Id., *Romanzi e racconti*, III, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, dir. Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 1994, p. 926; cfr. anche le *Note e notizie sui testi* dello stesso volume, p. 1318).

esemplare» scelta dall'autore e che, secondo modalità differenti, viene «applicata per dieci volte»³⁵⁴. Calvino stesso descrive così la trama minima che fa da sfondo agli Incipit:

un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo. Questo nucleo narrativo di base l'ho dichiarato in fondo al mio libro, sotto forma di storia apocrifa delle *Mille e una notte*³⁵⁵

Le storie «rimodulano», in sostanza, «un'unica situazione esistenziale»³⁵⁶, e la trama, nella sua essenzialità, è sempre rispettata: il triangolo «personaggio maschile» - «personaggio femminile» - «collettività di nemici» rappresenta una costante, così come quei triangoli secondari che definiscono i rapporti tra i protagonisti degli Incipit, secondo oscillazioni minimali.

Una leggera variazione tocca per esempio il V Incipit (*Guarda in basso dove l'ombra si addensa*), in cui delle aggiunte manoscritte descrivono il coinvolgimento nella vicenda di una *seconda* figura femminile, speculare alla protagonista effettiva, Bernadette. «Quell'altra», formalmente assente dall'azione, appartiene al passato dell' «io» narrante: in modo coerente per un Incipit in cui lo stesso protagonista dichiara di essere vittima dei passati che lo rincorrono e lo stringono da ogni lato, in qualunque angolo di mondo («non ho fatto altro che accumulare passati su passati dietro le mie spalle, moltiplicarli [...] Avevo un bel dire ogni volta: che sollievo, rimetto il contachilometri a zero [...] l'indomani [...] questo zero era diventato un numero di tante cifre che non stava più sui rulli»³⁵⁷):



possibili,- dice Bernadette/ E come avrei fatto altrimenti a cavar- mela, vorrei dirle, per tanti anni dovendo guardarmi dalla banda di Jojo che ha i suoi uomini in tutti i centri di grande traffico, per- anzi dovute negare tutti i rapporti di Jojo e di quell'altra, che che quelli non hanno mai rinunciato a pretendere che gli faccia re- cuperare la roba che dicono d'avere perduta per colpa mia, a pre-

F. 108

«L'altra» donna, nominata sul finale dell'Incipit con nome e cognome («Vlada Tatarescu»), è il fantasma che, dal passato appunto, continua a gravare oscuramente sul presente dell'uomo. Solo nel

³⁵⁴ Italo Calvino (*L'auteur du «Baron perché» a trouvé un sujet en or pour son dernier roman: la lecture des romans*), intervista di Pierre Boncenne, in «Lire», aprile 1981, n. 68, pp. 125-35; poi in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 435.

³⁵⁵ Cfr. Id., *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1392.

³⁵⁶ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 158.

³⁵⁷ Dattiloscritto, f. 101; *princeps*, pp. 105-106.

secondo finale che Calvino predispone per la vicenda è ridata centralità alla figura di Bernadette, che va ad assumere un ruolo attanziale più che ambiguo³⁵⁸: inizialmente complice e aiutante del protagonista, diventa colei che, quasi suo malgrado, lo consegna ai nemici. In questo modo, la minaccia del passato, rappresentata da Vlada, si inverte attraverso la donna che appartiene al presente dell'uomo: Bernadette.

Il finale precedentemente previsto da Calvino doveva essere però un altro: l'Incipit presenta un ampio incremento di fogli, tra cui alcuni vanno a modificare appunto l'explicit. Apparentemente, la storia non doveva chiudersi con la "caduta" di Jojo e l'incontro con i tre uomini fuori dall'ascensore, ma con la scoperta, da parte del protagonista, del ritorno di Vlada, e del suo costituire ancora un pericolo concreto:

Tutto inutile: Vlada aveva raggiunto sua figlia e attraverso Sibylle m'aveva di nuovo in sua mano [...] già mi mandava un messaggio in cui potevo riconoscerla: quello smaniare di rettili, a ricordarmi che il male era il solo elemento vitale per lei, che il mondo era un pozzo di coccodrilli a cui non potevo sfuggire³⁵⁹

L'epilogo è poi modificato dall'aggiunta di un foglio, che amplia la vicenda "materializzando" quella «collettività di nemici» altrimenti assente dal narrato, e conferendo a quest'ultimo un indubbio aumento di *suspense*.

Una dinamica simile interviene anche nell'Incipit giapponese, in cui delle modifiche "correggono" la mancanza di quella pluralità di nemici che aleggia in tutti i micro-romanzi.

In primo luogo, Calvino cassa un punto che tratteggiava diversamente il personaggio di Makiko, prima più consapevole e attivo nell'esercizio del suo potere seduttivo:

Makiko si era certamente accorta d'una intenzione particolare nei suoi confronti, nell'insistenza con cui cercavo di trovarmi solo con lei; anzi, (sembrava fare apposta ad accentuare l'innaturalità dei gesti e delle frasi quando ci trovavamo l'uno in presenza dell'altro, come se si compiacesse di creare un'atmosfera d'imbarazzo. Un pomeriggio, non riuscendo a dissipare un disagio che s'era formato tra noi, mi sfuggì venne un movimento della bocca inconsulto: dischiusi e serrai i denti

F. 200

³⁵⁸ Cfr. a questo proposito quanto affermato da Claudio Milanini in *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit. (in particolare, p. 152).

³⁵⁹ Dattiloscritto, f. 109; *princeps*, pp. 113-114.

[Makiko si era certamente accorta d'una'intenzione particolare [cassato: nei suoi confronti] nell'insistenza con cui cerco di trovarmi solo con lei; [cassato: anzi] *ma anziché disarmare ogni mia intenzione recondita con la naturalezza della gioventù*, sembrava fare apposta ad accentuare l'innaturalità dei gesti e delle frasi quando ci trovavamo l'uno in presenza dell'altro, come se si compiacesse di creare un'atmosfera d'imbarazzo. Un pomeriggio, non riuscendo a dissipare un disagio che s'era formato tra noi, mi [cassato: venne] sfuggì (...)]

Inoltre il protagonista, messo alle strette dalla signora Miyagi e scoperto da Makiko (ma *non* dal signor Okeda), si chiedeva precedentemente:

Che potevo fare, ormai? Ero destinato a impigliarmi sempre di più in un groviglio di malintesi, perché ormai Makiko mi considerava uno dei numerosi amanti di sua madre e Miyagi [cassato: non aveva dubbi] sapeva che non vedevo che per gli occhi di sua figlia, ed entrambe me la avrebbero fatta pagare crudelmente, *e l'unica cosa chiara era che questa rete era stata tesa dal signor Ukedda in modo che la sua fredda pupilla potesse giorno per giorno rendersi conto degli avvenimenti più impercettibili*³⁶⁰

Il passo è quindi modificato nel modo che leggiamo anche nell'edizione a stampa:

Che potevo fare, ormai? Ero destinato a impigliarmi sempre di più in un groviglio di malintesi, perché ormai Makiko mi considerava uno dei numerosi amanti di sua madre e Miyagi [cassato: non aveva dubbi] sapeva che non vedevo che per gli occhi di sua figlia, ed entrambe me la avrebbero fatta pagare crudelmente, *mentre i pettegolezzi dell'ambiente accademico, così rapidi a propalarsi, alimentati dalla malignità dei miei condiscipoli pronti a servire anche in questo modo i calcoli del maestro, avrebbero gettato una luce calunniosa sulle mie assiduità in casa Okeda, screditandomi agli occhi dei docenti universitari sui quali facevo più affidamento per mutare la mia situazione*³⁶¹

Nella prima versione la "trappola" era ordita dal signor Ukedda (poi Okeda): era lui *il solo* colpevole, e veniva a mancare il consorzio di nemici. Calvino aggiusta dunque il tiro: la reciproca attrazione

³⁶⁰ Dattiloscritto, f. 201 b.

³⁶¹ Dattiloscritto, f. 202; *princeps*, pp. 208-209.

tra lo studente protagonista e le due donne, oggetto di un perverso triangolo, rischia di minarne la posizione accademica *anche* per colpa dei pettegolezzi volutamente «alimentati dalla malignità» dai compagni di corso – che vengono così a corrispondere alla collettività di (almeno potenziali) antagonisti.

C'è di più: lo stesso foglio amplia ulteriormente l'episodio, introducendovi un singolare gioco di specchi che sembra riprendere, in altra forma, il reticolo di rifrazioni di una stanza catoptrica (la stessa su cui si chiudeva l'Incipit precedente). Le righe aggiunte sono quelle che leggiamo anche nella *princeps*, e reintroducono la figura di Makiko nell'atto di rispondere all'«appello» del protagonista:

Dietro il pannello di carta della porta scorrevole si disegnò la sagoma della ragazza che s'inginocchiava sulla stuoia, avanzava il capo, ecco sporgeva dallo stipite il viso contratto [...] spalancava gli occhi seguendo i sussulti di sua madre e i miei con attrazione e disgusto. Ma non era sola: al di là del corridoio, nel vano d'un'altra porta una figura d'uomo stava immobile in piedi. Non so da quanto tempo il signor Okeda era là. Guardava fissamente, non sua moglie e me, ma sua figlia che ci guardava. Nella sua fredda pupilla, nella piega ferma delle sue labbra si rifletteva lo spasimo della signora Miyagi riflesso nello sguardo di sua figlia³⁶²

Vediamo come il passaggio si concentri ed esalti il gioco prospettico: lo spazio è occupato da due porte, una dietro l'altra, da cui le figure della figlia e del padre osservano la stessa scena, secondo diversi angoli prospettici: Makiko guarda frontalmente, mentre il signor Okeda segue l'azione attraverso il riflesso prodotto dalle iridi della figlia. La stessa immagine segue dunque traiettorie differenti e si moltiplica negli sguardi, in un modo che amplifica e porta in primo piano sia il senso della vista, sia il proiettarsi stesso dell'immagine, come in un gioco di specchi – e, per inciso, non sembra casuale il ripetersi a così stretto giro di verbi come «guardare» e «riflettere».

La traiettoria degli sguardi disegna e rinforza inoltre l'idea geometrica del *triangolo* attorno cui si svolge tutta la vicenda, “duplicato” dal coinvolgimento delle due donne, il protagonista e il professor Okeda.

Rispetto a questo generale schema di partenza, solo l'ultimo Incipit mette in atto una frizione che, per la prima volta, rompe e quasi capovolge la normale sequenza degli eventi; e al contempo,

³⁶² Dattiloscritto, f. 202; *princeps*, p. 208.

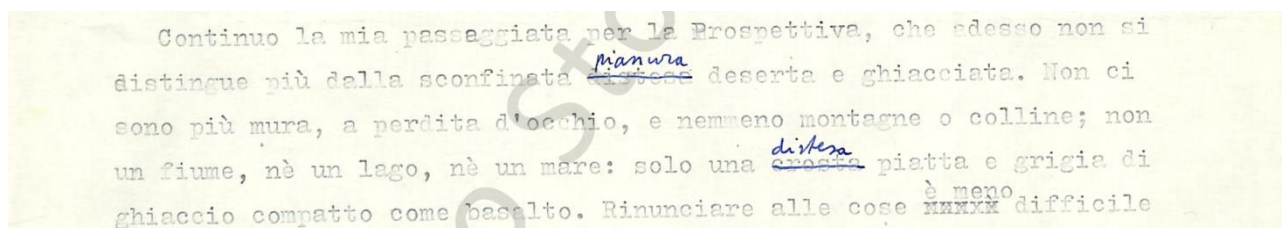
attraverso reiterate assonanze col I Incipit, iscrive l'insieme dei romanzi in una circolarità perfetta³⁶³.

Quale storia laggiù attende la fine? è l'unico micro-romanzo in cui la protagonista femminile non solo smette il suo ruolo attanziale ambiguo, ma diventa a tutti gli effetti aiutante del protagonista: l'attrazione esercitata su di lui ricopre in questo caso un ruolo *salvifico*, allontanandolo dal campo d'azione dei nemici, anziché metterlo nelle loro mani.

Tanto più significativo è allora il fatto che, con degli interventi manoscritti, Calvino assimili la figura di Franziska a quella di Ludmilla, apparsa nel sogno del Lettore nel capitolo appena precedente: le due donne sono infatti descritte con indosso gli stessi abiti. Nel X capitolo la voce narrante riporta il sogno del protagonista, che dopo qualche modifica manoscritta suona così:

Al finestrino di fronte al tuo il movimento circolare d'una mano inguantata restituisce al vetro un po' di trasparenza: ne affiora una figura di donna in una nuvola di pellicce. – Ludmilla...- la chiami [...] il libro che cerchi, l'ho trovato, è qui... - e t'affanni ad abbassare il vetro per passarglielo attraverso i cannelli di ghiaccio che ricoprono il treno d'una spessa crosta³⁶⁴

Tra vetri appannati dal gelo e spesse croste di ghiaccio, ecco spuntare la figura di Ludmilla, il cui profilo affiora da una calda «nuvola di pellicce». In primo luogo, nel X Incipit, le correzioni dell'autore vanno a cassare quei termini già utilizzati per l'episodio del sogno («una crosta piatta» e ghiacciata).



Continuo la mia passeggiata per la Prospettiva, che adesso non si distingue più dalla sconfinata ~~distesa~~ ^{manura} deserta e ghiacciata. Non ci sono più mura, a perdita d'occhio, e nemmeno montagne o colline; non un fiume, nè un lago, nè un mare: solo una ~~crosta~~ ^{distesa} piatta e grigia di ghiaccio compatto come basalto. Rinunciare alle cose ~~meno~~ ^{meno} difficile

F. 238

³⁶³ Lo schema circolare creato dalla similarità tra l'ultimo e il I Incipit è riconosciuto da buona parte della critica (tra gli altri, Claudio Milanini, Pierre Brunel, Rossana Avanzi). Particolarmente suggestiva è la proposta di Usher, che nota come aggiungendo l'ultima frase del libro alla lista dei titoli si instauri una circolarità perfetta e infinita: «- Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore*... fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa (ecc)». (Cfr. Id., *Interruptory mechanism in Calvino's 'Se una notte'...*, cit., p. 99).

³⁶⁴ Dattiloscritto, f. 233; *princeps*, p. 245.

Franziska indossava inizialmente un «cappotto rosso», che due varianti manoscritte con inchiostri diversi trasformano quindi in una «pelliccia chiara»:

zione di tutte le giovani donne che portano una ~~cappotto rosso~~ ^{pelliccia chiara} come

F. 236

la Prospettiva, vedo avanzare ~~un cappotto rosso~~ ^{una figura sottile in un giaccone di pelliccia chiara}: è Franziska! Ricono-

F. 239

La coincidenza tra la donna del micro-romanzo e Ludmilla è appunto resa esplicita da questo dettaglio. Nel *Viaggiatore*, vedremo meglio, «il colore funziona come dispositivo narrativo, ma al tempo stesso ha un valore *simbolico*»³⁶⁵: possiamo ipotizzare che Calvino avesse pensato in un primo momento al *rosso* in quanto «colore più carico d'energia»³⁶⁶: un'energia *amorosa* o in ogni caso *vitale* (il rosso è anche il colore «vitale per eccellenza»)³⁶⁷, che arginava l'avanzare del bianco (corrispondente al «nulla», o alla «morte»)³⁶⁸.

Sempre a proposito di cromatismi, il *bianco*, colore dalla fortissima carica simbolica, ci permette un ultimo rimando alla rete tra gli Incipit, e più in particolare alla perfetta circolarità che l'autore realizza accostando, attraverso più espedienti, l'ultimo micro-romanzo al primo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La presenza del bianco è accentuata nell'ultimo Incipit, e volutamente confonde lo sfondo innevato su cui scorre il racconto col bianco della pagina: in un'altra, palese sovrapposizione tra «mondo scritto» e «mondo non scritto» (tanto che sembra legittimo chiedersi *quale* dei due mondi rischia di finire). L'interferenza richiama con forza il contesto del I Incipit, insieme all'elemento della nebbia, e in generale a una dimensione il cui il bianco cancella ogni cosa, fagocita il mondo narrativo e gli stessi segni tipografici che lo descrivono.

Una variante sostituisce ad esempio al «cielo *brumoso*» (f. 235) un «cielo *lattiginoso*» (p. 247), imponendo all'immaginazione di chi legge uno sfondo perentoriamente candido (e nebbioso).

Sul finale dell'Incipit, infine, troviamo la più vasta modifica manoscritta riportata dal documento, nelle righe in cui il protagonista immagina il posto in cui vorrebbe trovarsi insieme a Franziska; lo

³⁶⁵ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006, p. 313 (corsivo mio).

³⁶⁶ Ivi, p. 301.

³⁶⁷ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 299.

³⁶⁸ Franco Moretti, *Il romanzo. 2. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, p. 25.

stesso che basterebbe pensare per ridare un senso al mondo, per salvarsi dalla sua fine imminente e dall'avanzare della pagina bianca: in entrambi i casi, dalla fine della storia.

mi basterebbe concentrarmi a pensare un luogo, un ambiente molto preciso dove mi piacerebbe incontrare Franziska, per esempio *a un chiosco per la musica all'aperto, in una piazza alberata, con gli orchestrali vestiti di scuro, il pubblico seduto in sedie pieghevoli di ferro noleggiate da una vecchietta ... Se adesso riesco a far esistere questo concerto all'aperto, tutto il mondo intorno si riempirà di cose che stanno bene insieme con questo concerto all'aperto ...* Lo penso, ma ormai so che non posso riuscire, che il nulla è più forte e ricopre la terra senza scampo (f. 241)

→

vorrei concentrarmi a pensare un luogo in tutti i particolari, un ambiente dove mi piacerebbe trovarmi con Franziska in questo momento, *per esempio un caffè pieno di specchi in cui si riflettono lampadari di cristallo e un'orchestra suona dei valtzer e gli accordi dei violini ondeggiavano sopra i tavolini di marmo e le tazze fumanti e le paste alla panna. Mentre fuori, al di là dei vetri appannati, il mondo pieno di persone e di cose farebbe sentire la sua presenza; la presenza del mondo amico e ostile, le cose di cui rallegrarsi o contro cui battersi ...* Lo penso con tutte le mie forze ma ormai so che esse non bastano a farlo esistere: il nulla è più forte e ha occupato tutta la terra (p. 253)

A questa modifica corrisponde quella operata in corrispondenza del finale, che si chiude con le parole di Franziska: «Senti, conosco un *posto* qui all'angolo dove *fanno un caffè con la panna straordinario: m'inviti?*» (f. 242) → «Senti, conosco un *caffè* qui all'angolo, *pieno di specchi, con un'orchestra che suona dei valtzer: m'inviti?*» (p. 254).

Ecco tornare con prepotenza specchi³⁶⁹, cristalli, vetri: tutto ciò che riflette la luce e le figure, e che sancisce un'ultima volta (attraverso il particolare dei «vetri appannati») la sovrapposizione tra Franziska e Ludmilla. Soprattutto, eccoci di nuovo nel clima del primo Incipit, che si apriva sulle

³⁶⁹ La proposta dell'ultima protagonista femminile (il «bar pieno di specchi») può essere letta, secondo Rossana Avanzi, come tentativo di ricomporre il mondo attraverso la molteplice riflessione di frammenti di realtà garantita appunto dallo specchio (Cfr. Ead., *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 173).

porte a vetri di un buffet della stazione, immerso nella nebbia di una fredda sera invernale. Nel momento in cui rischia di finire, insidiato dal vuoto della carta bianca, il romanzo ricomincia: in un movimento ciclico (o a spirale)³⁷⁰ che ne assicura la continuità.

Se il mondo torna a esistere nella dimensione dell'incontro, così il «mondo scritto» può esistere solo in quel tacito dialogo tra autore e lettore che inverte il testo, dandogli un senso. Di questo sembra avvertirci, prima ancora di varcare la soglia, la bottiglia in copertina: contenente, sì, un modellino – una *finzione* – ma anche un messaggio da decifrare, al pari della più classica delle bottiglie affidate alle onde: in attesa dello sguardo di un interlocutore – di un *lettore* – perché la storia abbia inizio.

Ludmilla dei desideri

Un certo numero di cassature e aggiunte precisano o ridefiniscono la figura di Ludmilla. Sia il profilo del personaggio, sia la formulazione dei suoi *desiderata* – filo conduttore, si è visto, dello sviluppo del romanzo e delle modalità di inserzione degli Incipit – vengono infatti messi ulteriormente a fuoco, o subiscono nel corso della narrazione dei leggeri aggiustamenti.

Una prima modifica si trova nel capitolo II, quando il Lettore arriva in libreria e vede, indicata dal libraio, «una signorina» immersa tra i Penguin Books: «occhi vasti e veloci, carnagione di buon tono e buon pigmento, capelli d'onda ricca e vaporosa» (p. 29). In un primo momento, il passo continuava così:

Il disegno che i suoi movimenti compongono e scompongono,
braccia spalle fianchi bordi delle maniche ginocchi pantaloni dove
attillati dove no, tracciando angoli e archi, linee ora spezzate ora
avvolgenti, rimanda a un'armonia e completezza che un solo
sguardo non abbraccia (ff. 26-27)

L'autore potrebbe aver ritenuto il passaggio troppo enfatico, e forse per questo preferisce limitare la descrizione di Ludmilla a percezioni meramente visive (o meglio, estetiche), più in linea con la natura di un primo imbattersi l'un l'altro. Anche a livello stilistico, per altro, la sequenza di sostantivi senza segni di

³⁷⁰ Cesare Segre, in *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit., p. 162.

punteggiatura – stilema che Calvino non esita a utilizzare ampiamente altrove – accentuava ulteriormente un trasporto già di per sé eccessivo.

Come è lecito aspettarsi, gli interventi più significativi si concentrano nel VII capitolo, interamente dedicato alla figura della Lettrice, prima “interpretata” attraverso un tentativo di “lettura” della sua dimensione privata (la sua casa), poi nell’incontro erotico che dà inizio alla storia tra i due protagonisti.

«Come sei, Lettrice?»³⁷¹, chiede l’autore implicito nel corso del capitolo, rivolgendo per la prima volta il «tu» anche a Ludmilla, fino a quel momento destinata dalla terza persona singolare (ma anche da una nominazione dichiarata e univoca) ad essere ben «più personaggio del Lettore», e anzi quasi «il vero personaggio del libro»³⁷².

La voce prosegue i suoi ragionamenti nel modo che leggiamo anche nell’edizione a stampa: «Vediamo se di te, Lettrice, il libro riesce a tracciare un vero ritratto, partendo dalla cornice per stringerti da ogni lato e stabilire i contorni della tua figura [cassato: con la massima precisione]»³⁷³.

Lo stesso passaggio, prima, si articolava in maniera differente, come rivelano alcune righe cassate, ma ancora perfettamente leggibili:

Vediamo se con te, Lettrice, il libro prende un’altra strada: non di lasciare [cassato: anziché lasciare] che tu t’identifichi col personaggio, [cassato: spingere] ma che sia il personaggio a identificarsi con te, che sia il libro a protendere verso di te le sue antenne e i suoi tentacoli per capire come sei fatta e scriverlo nelle sue pagine ancora bianche (f. 135)

Questa prima versione, per un attimo, portava «entro il quadro ciò che sta al di fuori di esso»³⁷⁴: la lettrice *empirica*. Veniva così a crearsi una dinamica perfettamente speculare al rapporto autore-lettore¹-Lettore² (laddove il lettore¹ è quello «potenziale e assolutamente libero» e il Lettore² è «attuale, inventato e completamente eteroguidato come qualsiasi protagonista di romanzo»)³⁷⁵.

Proprio rispetto alla relazione lettore¹-Lettore², la voce dell’autore implicito ci avverte che il libro ha volutamente fatto attenzione a «lasciare aperta al lettore che legge la possibilità di identificarsi nel Lettore che è letto»: l’immedesimazione, dunque, muove e si sdipana dall’*esterno* verso l’*interno* – pur con tutte le cautele del caso: sappiamo che solo all’inizio della storia i contorni del Lettore sono davvero e in larga parte indefiniti, appunto perché il lettore reale possa riconoscervi; ma che il protagonista della cornice

³⁷¹ Dattiloscritto, f. 135; *princeps*, p. 142

³⁷² *Italo Calvino: l’écritain masqué*, intervista di Eric Neuhoff, «Quotidien de Paris» 10 marzo 1981, p. 29; ora in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 301 (nota).

³⁷³ Dattiloscritto, f. 135; *princeps*, pp. 142-143.

³⁷⁴ Cesare Segre, in *Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit., p. 160.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 158.

acquista, pian piano, tutti i crismi del *personaggio*, anche grazie a una narrazione che «dopo una partenza molto casalinga [...] devia progressivamente verso il romanzesco e l'inverosimile»³⁷⁶.

Nelle righe cassate sulla Lettrice, all'inverso, era la storia stessa a gettare un ponte verso il "fuori", alla ricerca di una lettrice reale (in questo caso, apparentemente, una e una sola) per tentare di riprodurre la sua vera immagine «nelle sue pagine ancora bianche». Successivamente, il passo è così trasformato:

Vediamo se di te, Lettrice, il libro riesce a tracciare un vero ritratto,
partendo dalla cornice per stringerti da ogni lato e stabilire i contorni
della tua figura [cassato: con la massima precisione]³⁷⁷

La modifica riporta il discorso interamente sul piano monodimensionale della finzione: è muovendo dalla «cornice» *testuale* che si cerca di rintracciare i tratti che, sommati, restituiranno un primo abbozzo del profilo di Ludmilla.

La ricomposizione del ritratto della protagonista procede dunque dagli indizi disseminati nella cornice, ma soprattutto dall'attenta ricognizione messa in atto dal Lettore, libero di esplorare il suo appartamento «di ragazza sola». Un brano aggiunto nel corso delle prime revisioni descrive appunto un altro angolo della casa della Lettrice: la «disposizione dei mobili e dei soprammobili», ma soprattutto parte delle pareti, qui cariche di fotografie e cornici «appese fitte fitte», là intervallate da spazi vuoti.

In un angolo di parete c'è una quantità di fotografie incorniciate, appese fitte fitte. Fotografie di chi? Tue di varie età, e di tante altre persone, uomini e donne [...] che tutte insieme più che avere la funzione di ricordare determinate persone sembrano costituire un montaggio delle stratificazioni dell'esistenza. Le cornici sono una diversa dall'altra [...] potrebbero rispondere all'intenzione di valorizzare quei frammenti di vita vissuta ma potrebbero anche essere una collezione di cornici e le foto stare lì solo per riempirle [...] Sul resto della parete non vi è appeso nulla [...] Così è un po' tutta la casa: pareti qua nude e là stracariche, come per un bisogno di concentrare i segni in una specie di fitta scrittura e intorno il vuoto dove ritrovare riposo e respiro³⁷⁸

³⁷⁶ Ivi, p. 141.

³⁷⁷ Dattiloscritto, f. 135; *princeps*, pp. 142-143.

³⁷⁸ Dattiloscritto, ff. 137-138; *princeps*, p. 145.

La descrizione istituisce un paragone diretto tra parete e pagina bianca, cornici e scrittura, annoverandosi tra quei brani calviniani volti a proporre un'aderenza tra «mondo scritto» e «mondo non scritto»: o meglio, a confondere le due realtà nello spazio di un'unica dimensione, come su di un nastro di Möbius.

Il parallelo è accentuato dalla reiterazione di uno stesso termine, utilizzato indifferentemente per designare l'insieme delle foto e l'accumularsi delle pagine nei libri. Le fotografie rappresentano, nel complesso, il catalogo temporale di un vissuto, delle «*stratificazioni* dell'esistenza»; così come le pagine del libro equivalgono a «*stratificazioni* di roccia, lastre d'ardesia, lamelle di scisti», ovvero a una geologia cartacea che concentra, sedimentandole, le variegata e potenziali forme dell'esperienza umana.

Il paragone diretto tra fotografia e scrittura reintroduce inoltre la figura di Paolini-Irnerio, richiamato non solo dal mezzo fotografico, ma anche dal *focus* sulle *cornici* e dal concetto stesso di «stratificazione». Ancora in una lettera a Wahl Calvino chiarisce infatti che «les livres pour lui [per Irnerio] sont des épaisseurs des minces couches superposées, les pages ; la comparaison plus immédiate (sic) qui vient à l'esprit (sic) est avec les feuilles d'un forêt. Mais celle plus exacte est avec les couches géologiques»³⁷⁹.

L'elemento della cornice porta in primo piano il discorso sul contenitore-oggetto: il paoliniano amico di Ludmilla è infatti colui che, come abbiamo visto, è interessato *unicamente* al supporto, al contenitore piuttosto che al contenuto; che ama il significante, e ignora il significato, avendo scelto di vivere dentro nuovi e personalissimi rapporti tra codici³⁸⁰.

Nel suo «viaggio [...] dentro all'immagine [...] alle infinite possibili letture che ci sono sempre possibili anche all'interno del mondo più codificato»³⁸¹, proprio alla pura *immagine* si ferma, per sua dichiarata scelta, il Non-Lettore: interessato al libro in qualità di mero supporto *materiale*, alla pagina bianca come tela spoglia, in cui eventuali segni non rimandano ad altro che a se stessi, non contengono alcuna profondità oltre la propria esteriorità *visibile*; per dirla con Calvino, «Irnerio voit les livres comme un paysage *naturel et muet*; il ne voit pas l'écriture»³⁸².

³⁷⁹ [«i libri per lui sono degli spessori di sottili strati sovrapposti, le pagine ; il paragone più immediato che viene in mente è quello con le foglie di una foresta. Ma quello più esatto è con gli strati geologici»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980, Archivi delle Éditions du Seuil.

³⁸⁰ Sempre a proposito del mezzo fotografico, e di rapporti *altri* tra codici, sembra di intravedere nella figura di Irnerio degli echi della ricerca artistica di Luigi Ghirri, le cui foto sono da leggersi anche come sorta di abbecedari, che vogliono indicarci una lettura primigenia (e libera) della realtà fenomenica, scardinando quel rapporto tra *significato* e *significante* che ci viene proposto come verità assoluta (Cfr. Massimo Mussini, Catalogo della Mostra *Ghirri, Colazione sull'erba*, Galleria d'Arte Moderna, Modena, febbraio 1975; e Id., Catalogo per la Mostra *Luigi Ghirri- Paesaggi di cartone*, Galleria "Il Diaframma", Milano, 1974).

³⁸¹ Luigi Ghirri, *Atlante*, Modena, 1973.

³⁸² [«Irnerio vede i libri come un paesaggio naturale e muto; non vede la scrittura»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980, Archivi delle Éditions du Seuil.

L'analogia approfondisce e amplifica non solo le similarità tra Irnerio e Paolini, ma evoca un progetto ben preciso di quest'ultimo: difficile, infatti, non pensare a *Ennesima*, installazione in cui ventotto tele affiancate riproducono una calligrafia *illeggibile* – puro segno, e al tempo presunta descrizione dell'opera stessa – . In essa «la scrittura, dimentica di qualsiasi comunicazione, non conserva che la sua apparenza, non descrive altro che se stessa»; si fa insomma scrittura *muta*, ridotta a propria immagine, a pura superficie: proprio come nel paesaggio di carta di Irnerio.

La presenza del personaggio permette di approfondire indirettamente altri aspetti del carattere di Ludmilla, affioranti appunto dal suo rapporto col Non-Lettore.

Calvino, ad esempio, sceglie di eliminare parte del discorso con cui Irnerio descrive il tempo condiviso con la Lettrice, lasciando emergere un tratto impulsivo e un po' aggressivo di lei:

– Io? Faccio o disfo qualcosa, una volta ho smontato il motore dell'aria condizionata. Se ho qualcosa da fare che posso concentrarmi come lei si concentra nel suo libro, allora pur stando insieme stiamo ognuno per conto suo, anche per delle ore, in silenzio. Ma c'è i giorni che non mi va di concentrarmi, allora la interrompo continuamente, e lei mi tira contro quel che ha sottomano e mi manda al diavolo.

– Ti tira contro il libro che sta leggendo, vuoi dire? – Hai messo un po' d'apprensione in questa domanda, come se qualcosa ti disturbasse nell'idea del libro scagliato. Questo sarebbe il segno che ha vinto Irnerio, che Ludmilla è obbligata a passare sul suo terreno, a condividere il suo modo di stare al mondo?

– No, che so io, una spazzola, una scarpa. Il libro se lo tiene sempre stretto, non lo molla.

Tiri il fiato? Ma che sia Irnerio ad accettare le regole del gioco stabilite da lei non è forse un segno altrettanto allarmante, d'una soggezione che lei gli ha imposto, d'un possesso totale? Non ti resta che chiederglielo, provocatoriamente. – Ma di un po', come fai a sopportare una che sta sempre col naso su una pagina scritta? – Adesso dovrà ben dirti chi è lei per lui; potrai vederla attraverso i suoi occhi e confrontare la tua immagine con la sua³⁸³

L'immagine di una Ludmilla che s'infuria e lancia addosso a Irnerio oggetti – che siano o meno il libro che ha in mano – potrebbe essere parsa a Calvino in contrasto con la rappresentazione che si dà del personaggio nel resto del libro, e specialmente all'interno dello stesso capitolo: una donna decisa e direttiva, certo – anche al limite della cocciutaggine («hai ormai capito che a Ludmilla, con

³⁸³ Ff. 143-144.

tutta la sua aria soffice, le piace prendere in mano la situazione, e decidere tutto lei»; «non c'è verso di farle cambiare idea, a questa donna»)³⁸⁴ – , ma non tanto umorale, e anzi normalmente cordiale ed espansiva («la casa di Ludmilla è aperta agli amici: la chiave è sotto lo zerbino»)³⁸⁵.

La scena, inoltre, ricalcava forse troppo da vicino quella già utilizzata per raccontare la reazione del Lettore allo scoprire che il libro appena acquistato altro non era che un susseguirsi di sedicesimi identici: «Scagli il libro contro il pavimento, lo lanceresti fuori dalla finestra, anche dalla finestra chiusa», ecc; cui si aggiungeva l'osservazione: «Sappiamo che [cassato: caratterialmente] sei piuttosto impulsivo»³⁸⁶.

Poche righe più tardi, una seconda cassatura taglia un altro passaggio dattiloscritto, sempre relativo al rapporto Lettrice- Non lettore:

La disponibilità d'Irnerio alle frammentarie suggestioni del mondo ha bisogno dello scorrere uniforme della lettura di Ludmilla sullo sfondo; e per Ludmilla la spirale di pensieri che s'avvita verso il dentro s'allaccia naturalmente al modo di muoversi d'Irnerio, sgomitato verso il fuori. Questo vuol dire che inutilmente tu scambierai con lei le tue impressioni di lettura, che lei non sa che farsene dei ponti gettati tra voi? Che la coppia Lettore-Lettrice è impossibile proprio perché siete di specie affine? (f. 144)

Poi sostituito nel modo che leggiamo anche nell'edizione a stampa (pp. 150-151):

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

³⁸⁴ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p.46.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 148

³⁸⁶ Dattiloscritto, f. 24 ; *princeps*, p. 26-27.

Il nuovo brano conserva l'accento sul ruolo *attivo* di Innerio, il cui «modo di muoversi sgomitato verso il fuori» è sostituito dalla percezione «dell'energia accumulata» nei libri, restituita attraverso una «spesa d'energia vitale» che duri «almeno un istante». È un'arte, la sua, concreta e tutta visiva, che si manifesta appunto nell'*istante* dello sguardo in cui l'opera prende corpo.

Altri fattori potrebbero aver spinto Calvino a sostituire questo turno di righe. In primo luogo, il rapporto tra Ludmilla e il libro rimandava, nella prima versione, a un'autoreferenzialità (la «spirale di pensieri che s'avvita verso il dentro») che non corrisponde al suo modo di lettura, intesa piuttosto come esperienza critica fortemente dinamica e *aperta*.

Quando parliamo di “lettura”, nel *Viaggiatore*, dobbiamo necessariamente riferirci a un modo di leggere il testo e al contempo a un modo di leggere il mondo. Ludmilla sa che lo sguardo sulla realtà non può mai essere definitivo, ma è sempre soggetto a una continua ricerca, fatta di scelte ed esclusioni a seconda dei multiformi casi che la vita stessa ci oppone e propone: per questo è (e non può che essere) «sempre insoddisfatta, incontentabile»; a differenza del «lettore-Candide» che, nella sua passività, vorrebbe ottenere il risultato, al tempo semplice e irrealizzabile, di «leggere il libro com'è, cioè capire il mondo così com'è»³⁸⁷.

I micro-romanzi non rappresentano solo dei testi (o meglio, la lettura di certi testi), ma esprimono appunto, di volta in volta, una gamma di atteggiamenti verso il mondo esclusi nel momento in cui, per i motivi più vari, si rivelano in qualche modo “fallimentari”³⁸⁸. La ricerca di Ludmilla corre parallela a questa doppia valenza: nell'esprimere un nuovo desiderio, infatti, la Lettrice «si propone un ideale di lettura diverso *e al tempo stesso un diverso atteggiamento verso il mondo*»³⁸⁹, secondo «una morale attiva che coniuga autodeterminazione individuale e un'acuta, curiosa disponibilità *per il mondo che la circonda*»³⁹⁰.

La Lettrice è «capace di agire sulla realtà» proprio «imponendo la forza del suo desiderio»³⁹¹: e sappiamo da Calvino che «è lei che enuncia a ogni capitolo un tipo di romanzo diverso che vorrebbe leggere, e il pezzo di romanzo che segue nasce da questa indicazione»³⁹². Il meccanismo è ulteriormente chiarito da un verbale dell'OuLiPo – cui si è già accennato –, che riconferma il modulo secondo cui «la lectrice enonce [sic] un désir de roman», e «chaque roman naît de la

³⁸⁷ «Ho voluto narrare la mistificazione del nostro tempo», intervista di Giorgio Fanti su *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, «Paese sera», 19 giugno 1979, p. 3; ora in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 302.

³⁸⁸ Cfr. Mario Barengi, *L'eroe imperfetto*, in Denis Ferraris (a cura di), *Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 127-138.

³⁸⁹ «Signori, vi imbroglio per amor di verità», intervista di Bernardo Valli, cit. (corsivo mio); Cfr. Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 301 (nota).

³⁹⁰ Intervento di Laura Di Nicola, *Tavola rotonda. Metaromanzo e romanzo editoriale*, in «Enthymema», XVI (2020), n. 26, p. 115 (corsivo mio).

³⁹¹ Ivi, p. 114.

³⁹² Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 301.

rencontre du désir de la lectrice et d'un titre». ³⁹³ Il verbale ribadisce sostanzialmente il ruolo chiave di Ludmilla, che assume all'interno dell'opera un 'doppio statuto': è soggetto *desiderante* che permette l'inverarsi di un testo sempre nuovo, ma è anche soggetto *desiderato*, in una dinamica in cui «il desiderio della lettura si pone [...] costantemente [...] come equivalente del desiderio erotico» ³⁹⁴.

Anche questa *contrainte* prende forma nel corso del tempo: come si è accennato, l'analisi delle carte dattiloscritte rivela che i *desiderata* della Lettrice sono inseriti o precisati tramite aggiunte solo *durante* la redazione. Anche in questo caso, dunque, l'autore sceglie di accordare maggiore spazio a uno degli elementi cardine della struttura testuale, che determina lo stile e la disposizione degli Incipit all'interno del testo.

Su nove desideri di lettura (espressi dalla viva voce della Lettrice, o per interposta persona), cinque si trovano in corrispondenza di fogli aggiunti (capitoli III, V³⁹⁵, VI, VIII, IX) ; due sono inseriti o parzialmente rielaborati tramite aggiunte manoscritte (capitoli II, VII); due soli, infine, si trovano nelle pagine del primo assetto testuale (capitoli IV e X), e rimangono sostanzialmente invariati.

Vediamo le inserzioni manoscritte. Nel II capitolo, inizialmente, Ludmilla affermava: «preferisco entrare subito in un mondo così preciso e concreto da sentirmi sfocata io, in confronto». Più tardi, i suoi gusti in fatto di romanzi sono ampliati e approfonditi: «Preferisco i romanzi – aggiunge lei, – che mi fanno entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata. Mi dà una soddisfazione speciale sapere che le cose sono fatte in quel determinato modo e non altrimenti, anche le cose qualsiasi che nella vita mi sembrano indifferenti».

³⁹³ [«la lettrice enuncia un desiderio di romanzo»; «ogni romanzo nasce dall'incontro tra il desiderio della lettrice e un titolo»]. Verbale del 27 marzo 1981, *Dossiers mensuels de réunion*, Fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal (Parigi).

³⁹⁴ Marina Paino, *Il barone e il viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 84.

³⁹⁵ Si segnala una piccola discrepanza, non segnalata sul dattiloscritto, tra quest'ultimo e l'edizione a stampa: «Il romanzo che più vorrei leggere in questo momento, - spiega Ludmilla, - dovrebbe avere come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie, senza *nessuna intenzione di comunicare un messaggio* [→ ed79: *senza pretendere d'importi una visione del mondo*], ma solo [→ ed79: *di farti assistere al*] la propria crescita, come una pianta, un aggrovigliarsi come di rami e di foglie ... ». Dattiloscritto, f. 87; *princeps*, p. 92.

cia a leggerlo non dispiace affatto, ma ~~preferisco entrare subito in~~
~~un mondo così preciso e concreto da sentirmi sfuocata io, in confron~~
~~to. Mentre~~ ^{quello della} se il primo effetto è la nebbia, temo che appena la nebbia si dirada anche il mio piacere di leggere si perda.

Tu scuoti il capo, pensoso. - Effettivamente, quel rischio lì c'è.

- Preferisco i romanzi, - aggiunge lei, - che mi fanno entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata. Mi dà una soddisfazione speciale sapere che le cose sono fatte in quel determinato modo e non altrimenti, anche le cose quiblistiche

F.27

nella vita mi sembrano indifferenti.

28

F. 28

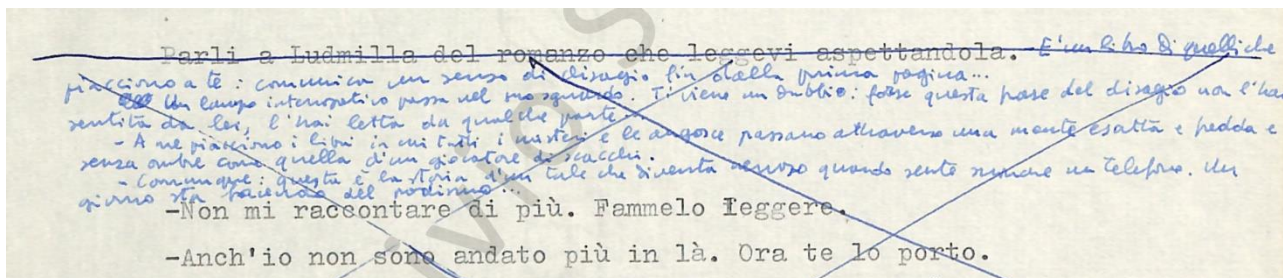
La precisazione sembra accordarsi maggiormente a quella che sarà l'impostazione stilistica del romanzo successivo, di cui è cambiato il titolo nello stesso torno di pagine (*Esordio* → *Fuori dell'abitato di Malbork*). Difficile stabilire se le due modifiche siano concomitanti: ad ogni modo, il titolo definitivo si sposa meglio al primo dei *desiderata*; e i due elementi, sommati, forniscono una prima idea del romanzo che seguirà, almeno per quelle che sono le possibilità di un titolo di "anticipare" il tema di un'opera.

L'esigenza definitoria sentita da Ludmilla è pienamente soddisfatta fin dalla prima pagina del secondo micro-romanzo, che è nel complesso un reiterato tentativo di descrivere il mondo dei sensi: primi tra tutti, quelli dell'olfatto e del gusto, riprodotti sulla pagina scritta attraverso una minuziosa ricerca nomenclatoria (come ci avverte il testo stesso). Il titolo anticipa questo aspetto, adeguandosi a sua volta alla richiesta della Lettrice: così può spiegarsi la presenza di un toponimo, fittizio ma specificato («Malbork»), tanto più considerando che il romanzo si mantiene complessivamente "vago" rispetto alle tante geografie che attraversa.

Così la preposizione in posizione incipitaria («fuori») rafforza la proiezione verso un esterno ignoto che il protagonista del romanzo vive, ancora prima della partenza, con un sentimento di pungente nostalgia, come perdita della propria quotidianità ma anche della propria identità presente («quando

sarei tornato nulla sarebbe stato come prima né io sarei stato lo stesso io [...] era come un addio per sempre»³⁹⁶).

Più interessante ancora è il caso del capitolo VII (f. 150). Il Lettore, a letto con la Lettrice, le parla del libro che «leggeva aspettandola»: uno spazio bianco segue queste righe, dopo le quali si legge direttamente la risposta della Lettrice (« – Non mi raccontare di più. Fammelo leggere»).



[Manoscritto: È un libro di quelli che piacciono a te: comunica un senso di disagio fin dalla prima pagina... Un lampo interrogativo passa nel suo sguardo. Ti viene un dubbio: forse questa frase del disagio non l'hai sentita da lei, l'hai letta da qualche parte...

- A me piacciono i libri in cui tutti i misteri e le angosce passano attraverso una mente esatta e fredda e senza ombre come quella d'un giocatore di scacchi.

- Comunque: questa è la storia d'un tale che diventa nervoso quando sente suonare un telefono. Un giorno sta facendo del podismo ...]

Il desiderio di lettura, dunque, è inserito *ex novo*; poi cassato per essere ricopiato al foglio successivo (151), in cui è aggiunta la frase (direttamente a macchina): «O forse all'angoscia come condizione di verità Ludmilla ha già smesso di credere ... Forse qualcuno le ha dimostrato che anche l'angoscia è un meccanismo, che non c'è nulla di più falsificabile dell'inconscio ... ».

Il fatto che Calvino lasci appositamente uno spazio bianco in corrispondenza di queste righe dipende probabilmente dai cambiamenti che, nel frattempo, subentrano nella redazione del documento. Significativo è, in questo senso, il variare parallelo del desiderio di Ludmilla e del titolo del micro-romanzo seguente: da *Una finestra aperta in una casa buia* a *In una rete di linee che s'intersecano*.

La trasformazione, tuttavia, risponde prima di tutto al cambiamento del titolo dell'Incipit precedente: *Un senso d'angoscia s'insinua in lui* → *Una finestra aperta in una casa deserta* → *In una rete di linee che s'allacciano*. I due Incipit sono resi dall'autore "speculari" grazie alla voluta similarità dei titoli (e non solo)³⁹⁷, che rimane anche nella prima correzione (*Una finestra aperta in*

³⁹⁶ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 35.

³⁹⁷ Sulle somiglianze tra i due Incipit mette l'accento Isabella Nardi: «La continuità dello spazio e del tempo è frantumata, in un caso (Linee che si intersecano) dalle macchine catoptriche e nell'altro (Linee che si allacciano) dagli squilli del telefono» (Ead., *Una partita a scacchi. Calvino e il lettore "in una rete di linee che s'intersecano"*, in *La*

una casa deserta, Una finestra aperta in una casa buia). È facile immaginare perché Calvino abbia scelto di modificare *Un senso d'angoscia s'insinua in lui* con la variante *Una finestra aperta in una casa deserta*, titolo più «legato» alla «dimensione dell'immaginazione visiva»³⁹⁸: l'immagine della «finestra aperta» su «una casa deserta» veicola ugualmente il senso d'angoscia che il romanzo deve trasmettere, attraverso la forza icastica di un'immagine piuttosto che una frase troppo esplicita e meno d'effetto.

La successiva immagine della «rete», oltre a inserirsi meglio nell'incipit finale, si sposa con uno dei nodi della poetica calviniana, e introduce in maniera meno diretta ma altrettanto incisiva il nucleo tematico da cui si sviluppano i due micro-romanzi, attraverso un «simbolismo che oscilla tra reale e fantastico»³⁹⁹. Il titolo si ascrive così a quella terza tipologia descritta da Genette, «il tipo metaforico [...] di ordine costitutivamente simbolico»⁴⁰⁰.

Un ultimo titolo modificato- nonostante il desiderio di Ludmilla rimanga, in questo caso, invariato («- Il libro che cerco, - dice la figura sfumata che protende anche lei un volume simile al tuo. - è quello che dà il senso del mondo dopo la fine del mondo, il senso che il mondo è [biffato: solo] la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo», f. 233) - è quello finale: *Come in attesa* → *Come in attesa di qualcuno che sta per giungere* → *Quale storia laggiù attende la fine?*

Il titolo definitivo sembra spostare il *focus* dalla dimensione dell'*attesa* del personaggio femminile (colei che «sta per giungere») alla «storia» che «attende la fine», in un altrove che può indicare tanto la *storia d'amore* del Lettore e della Lettrice, quanto un futuro romanzo in attesa della sua fine *narrativa*, di un canonico scioglimento di trama.

Complessivamente, i *desiderata* seguono un andamento formulare, accentuando a seconda dei casi o la dimensione del desiderio (emblematico è il condizionale ripetuto: «io *vorrei*»; «Il libro che ora *avrei voglia* di leggere»; «Il romanzo che più *vorrei*»)⁴⁰¹, o la coscienza critica di Ludmilla, attraverso i «verbi che esprimono una volontà e una scelta»: «a Ludmilla *piace* leggere («A me, - dice, - piacciono i libri in cui...») [...] Ludmilla *preferisce* leggere («Preferisco i romanzi...»; «I romanzi che preferisco») [...] *ama* leggere («ama i romanzi in cui...»)⁴⁰².

forma breve nella cultura del Novecento. Scritture ironiche, a cura di Monique Streiff Moretti, Renzo Pavese e Olga Simcic, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 286-287. Calvino tenderebbe a insistere sulla “similarità” dei micro-romanzi anche attraverso lo stesso piano narrativo: «Titolo uguale, copertina uguale, tutto uguale... Ma è un altro libro!» (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 160).

³⁹⁸ Laura Di Nicola, *Italo Calvino. I titoli e i testi possibili*, cit., p. 5 (corsivo mio).

³⁹⁹ Ivi, p. 33

⁴⁰⁰ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 82.

⁴⁰¹ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 45, 71, 92.

⁴⁰² Intervento di Laura Di Nicola, *Tavola rotonda. Metaromanzo e romanzo editoriale*, in «Enthymema», cit., p. 115.

Sappiamo però che l'anima vera della passione letteraria di Ludmilla si risolve e trova senso nella sua «incontentabilità»: «come potrai tenerle dietro, a questa donna che legge sempre un altro libro in più di quello che ha sotto gli occhi, un libro che non c'è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci?»⁴⁰³, chiede l'autore. Assume allora senso il verbo usato nell'ultimo dei *desiderata*: «il libro che *cerco*»⁴⁰⁴: e che non si può smettere di cercare, perché destinato a «restare una tensione narrativa, mai una narrazione definitiva, semmai uno stato pre-narrativo, aurorale»⁴⁰⁵.

Il valore del desiderio risiede proprio nella sua natura di necessità per definizione mai soddisfatta; il senso delle richieste di Ludmilla, nel loro inesausto protendere verso il libro che «non c'è ancora», nel cercare il «libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti»⁴⁰⁶. Le righe seguono a stretto giro la chiusa dell'*Anatomia della critica*, presentandoci nuovamente, attraverso il piano narrativo, un inesausto proiettarsi *oltre*, nella letteratura come nella vita, secondo una tensione vitale e irrinunciabile verso «il fuori l'altrove l'altrimenti»: ovvero, in altre parole, «quel che si dice uno stato di desiderio»⁴⁰⁷.

All' «altrove l'altrimenti» si aggiunge, chiudendo il cerchio, *l'altro*: la ricerca di un nuovo libro è soprattutto, nel modo di leggere di Ludmilla, ricerca di un dialogo con l'*altro-da-sé*: quel dialogo intimo, personale e segreto che dà senso e forma alla lettura, al *farsi* del libro, destinato altrimenti a rimanere oggetto inerte: in questo senso, possibile solo a condizione che un Lettore (o una Lettrice), davvero, lo desideri.

Nomen omen?

Gli stessi inchiostri con cui Calvino corregge, a più riprese, la paginazione, sono utilizzati anche per modificare i nomi di alcuni personaggi degli Incipit e della cornice.

È l'autore stesso ad avvertirci che una delle «regole del gioco» alla base dell'architettura del testo riguarda proprio i nomi dei personaggi, che secondo le sue intenzioni devono ripetersi almeno una volta da un Incipit all'altro. Si tratta di una *contrainte* minore, tra le tante che partecipano alla

⁴⁰³ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 71.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 245.

⁴⁰⁵ Intervento di Laura Di Nicola, *Tavola rotonda. Metaromanzo e romanzo editoriale*, in «Enthymema», cit., p. 113. Milanini vede in questa stessa tensione il «nocciolo» del *Viaggiatore*, che «rimarrebbe la ricerca di una via d'uscita dalle prigioni del già noto verso un'utopica "città invisibile" [...] utopia che deve rimanere fedele al proprio etimo (un non-luogo [...]), ma alla quale è necessario aspirare» (Id., *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 165).

⁴⁰⁶ Italo Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 251.

⁴⁰⁷ Id., *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 278.

costruzione di quella «griglia di percorsi obbligati che è la vera macchina generativa del libro»⁴⁰⁸. libro che, come è stato ribadito, «puisse ses forces dans la contrainte»⁴⁰⁹.

L'uso di questo speciale 'vincolo' è confermato in occasione di una riunione dell'OuLiPo, tenuta nel marzo del 1981. Il romanzo è edito in Francia, nella traduzione curata da François Wahl e Danièle Sallenave, da appena un mese, e Calvino presenta agli amici oulipiani alcuni aspetti della costruzione del testo, riprendendo parte di un «discorso già affrontato due anni prima», in occasione della sua pubblicazione in Italia⁴¹⁰. Il relativo verbale registra appunto che, nelle pagine dell'iper-romanzo, «il y a chaque fois un nom qui se répète d'un chapitre à l'autre»⁴¹¹.

La riproposizione di alcuni nomi «da un capitolo all'altro» (più precisamente, da un Incipit all'altro) è perfettamente visibile nell'edizione a stampa: uno degli esempi più lampanti riguarda il nome di «Zwida Okzart», riferito sia al personaggio del II Incipit, *Fuori dell'abitato di Malbork* (dove Zwida incarna il "doppio" di Brigd), sia alla donna attorno cui gravitano le vicende del III micro-romanzo, *Sporgendosi dalla costa scoscesa*.

Il dattiloscritto mostra appunto sia una vasta gamma di varianti "minori", sia delle modifiche più rilevanti che potrebbero avvalorare l'ipotesi dell'esistenza di un più ampio sistema sotteso ai micro-romanzi.

Un esempio del primo caso è rappresentato dalle varianti manoscritte nel VII e nell'VIII Incipit.

Nel primo, il professore si imbatte, nella sua corsa trafelata, in Lorna Clifford, studentessa amica della protagonista (Marjorie). Precedentemente, la ragazza si chiamava «Florence» (f. 132): col correggere questo nome in «Lorna» (p. 139), Calvino vuole farlo coincidere con quello della protagonista dell'Incipit successivo (*In una rete di linee che s'intersecano*): «Lorna», appunto, amante dell'affarista appassionato di specchi e caleidoscopi.

Nell'Incipit giapponese si può leggere una correzione che va in una direzione analoga: uno dei colleghi del professor Okeda, prima «Yunichi» (f. 199 a), è poi chiamato «Kawasaki» (p. 204): il nome va così a coincidere con la marca delle moto che nell'Incipit precedente erano state utilizzate per l'agguato al protagonista. Non è l'unico caso nel dattiloscritto in cui uno stesso nome è indifferentemente riferito a un individuo o a marchi e industrie: si pensi al signor «Kauderer», il cui nome appare nel II e nel III Incipit, in entrambi i casi per menzionare dei personaggi; ed è invece utilizzato per nominare una fabbrica nel IV Incipit (la «fabbrica di munizioni Kauderer», appunto)⁴¹².

⁴⁰⁸ *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1393.

⁴⁰⁹ Paul Fournel (*Préface*), in Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Éditions du Seuil, 1995, [pp. I-VI].

⁴¹⁰ Michele Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 131.

⁴¹¹ [«c'è ogni volta un nome che si ripete da un capitolo all'altro»]. Verbale del 27 marzo 1981, *Dossiers mensuels de réunion*, Fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal (Parigi).

⁴¹² *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 79.

Ancora rispetto all'Incipit giapponese, il professor Okeda (prima «Ukeda»), deve il cambio di nominativo, con ogni probabilità, alla ricerca di un'omofonia col toponimo «Oquedal», villaggio al centro delle vicende nel micro-romanzo che segue⁴¹³.

Vi è poi il caso di varianti potenzialmente più pregne di significato. Così sul finale del I Incipit, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nel testo edito si legge:

M'hanno dato in mano alla polizia?
È un poliziotto che lavora per la nostra organizzazione?
M'avvicino al distributore, come per prendere delle sigarette anch'io.
Dice: - Hanno ammazzato *Jan*. Va' via.
E la valigia? – domando.
Riportala via. Non vogliamo saperne, adesso. Prendi il rapido delle undici⁴¹⁴

Nell'Incipit immediatamente successivo, *Fuori dell'abitato di Malbork*, notiamo il ripetersi del nome «Jan», inserito subito dopo alcune righe in cui Calvino, strizzando apparentemente l'occhio al lettore, concentra il suo discorso sul tema dell'onomastica, alludendo alle combinazioni di una serie di nomi di modo tale per cui «il conto non torna mai»:

[...] eravamo sempre in tanti, a Kudwiga ad andare e venire: il conto non torna mai perché nomi diversi possono appartenere allo stesso personaggio, designato a seconda dei casi col nome di battesimo, col nomignolo, col cognome o patronimico, e anche come appellativi come “la vedova di *Jan*” [...] ⁴¹⁵

Questi rimandi tra un Incipit e l'altro, già parzialmente individuati e descritti da parte della critica⁴¹⁶, sono pienamente confermati dalle pagine del dattiloscritto. In corrispondenza degli stessi passaggi i fogli mostrano, infatti, alcune correzioni manoscritte che vanno a modificare, con le stesse varianti, il nome «Jan».

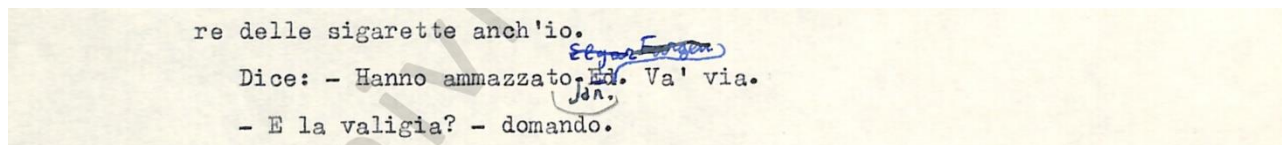
⁴¹³ Cfr. Ulla Musarra-Schröder, *Il labirinto e la rete: percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, cit., [p.].

⁴¹⁴ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 23-24.

⁴¹⁵ Ivi, p. 34.

⁴¹⁶ Cfr. Jonathan Usher, *Interruptory mechanism in Calvino's 'Se una notte'...*, cit., pp. 81-102; e Ulla Musarra-Schröder, *Aspetti d'autoriflessione in Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «JATI», XLIII (1985), pp. 11-23.

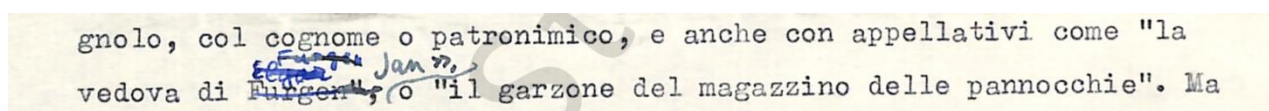
Veniamo così a sapere che, inizialmente, il personaggio avrebbe dovuto chiamarsi «Ed»; il nome è solo più tardi modificato, con un primo intervento manoscritto, in «Elgar Furgen»; poi cassato a favore del definitivo «Jan».



re delle sigarette anch'io.
Dice: - Hanno ammazzato ~~Ed~~ ^{Elgar Furgen} Jan. Va' via.
- E la valigia? - domando.

F. 21

Nel secondo Incipit troviamo gli stessi interventi, nella medesima successione:



gnolo, col cognome o patronimico, e anche con appellativi come "la
vedova di ~~Furgen~~ ^{Jan}", o "il garzone del magazzino delle pannocchie". Ma

F. 32

Le variazioni su questo nome sembrerebbero dunque individuare uno stesso personaggio; tanto più se consideriamo che nel II Incipit si allude alla «vedova di Jan», personaggio «ammazzato» nel micro-romanzo precedente. Queste operazioni sul testo, in breve, lascerebbero intravedere una rete di corrispondenze che potrebbe organizzare e orientare la disposizione dei micro-romanzi all'interno del *Viaggiatore*; secondando, se così fosse, l'inclinazione per quegli "itinerari" testuali "segreti" già ampiamente sviluppati nelle *Città invisibili*⁴¹⁷.

Non solo: le ripetizioni potrebbero voler accentuare il riproporsi, negli Incipit, di una *stessa* «situazione esistenziale»⁴¹⁸, suggerendo appunto degli "echi" tra un romanzo e l'altro, prodotti dalle rifrazioni onomastiche.

Altre varianti, infine, sembrano rispondere a motivazioni differenti, più legate ad esigenze stilistiche. Sappiamo infatti che per Calvino i nomi rispondono prima di tutto a una sorta di necessità intrinseca, facendosi «definizione fonetica dei rispettivi personaggi» che designano, grazie al «forte potere evocativo» che possono veicolare⁴¹⁹. Corrispettivamente, l'attenzione ai nomi

⁴¹⁷ Giovanni Falaschi, *Una lunga fedeltà a Italo Calvino*, Perugia, Aguaplano, 2019, p. 16.

⁴¹⁸ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, cit., p. 158.

⁴¹⁹ Italo Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 1746-1747.

dipende dall'esigenza di aderire al contesto del racconto: in «molte pagine» è appunto l'onomastica a «creare la più viva atmosfera locale»⁴²⁰.

È il caso del nome della protagonista del IV Incipit, *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*. Nei fogli dattiloscritti che descrivono la prima intelaiatura testuale del micro-romanzo, la donna è chiamata «Zenaida»⁴²¹; solo in seguito il nome è modificato, tramite degli interventi manoscritti, in «Irina».

L'appellativo originario, «Zenaida», rispondeva forse maggiormente al gusto calviniano, se consideriamo le sue risonanze con i nomi di alcune delle *Città invisibili*: si pensi ad esempio alla città di «Zobeide», o di «Zenobia». Altri nomi di donna presenti nel *Viaggiatore* mostrano, effettivamente, delle similarità fonetiche con quelli delle *Città*: è il caso di «Armida», protagonista del I Incipit, il cui nome rimanda facilmente ad «Armilla», città sottile.

Probabilmente, il nome «Zenaida» è successivamente cassato a favore del più comune «Irina» per la necessità di attenersi maggiormente all'impostazione stilistica del micro-romanzo in questione, che nelle intenzioni di Calvino doveva rappresentare, sappiamo, il «romanzo russo del dissenso»⁴²².

Un ultimo nome modificato riguarda, infine, uno dei protagonisti della cornice. I fogli dattiloscritti rivelano infatti che Ermes Marana, traduttore falsario responsabile della congiura degli apocrifi, doveva inizialmente chiamarsi «Max» Marana⁴²³.

Secondo quanto afferma lo stesso Calvino, il cognome «Marana» è ispirato a Giovanni Paolo Marana, avventuriero letterario⁴²⁴. Contestualmente, il termine spagnolo *maraña* corrisponde all'italiano *groviglio*, *intrico*: sostantivo che rimanda alla qualità principale del traduttore, colpevole appunto di «aggrovigliare» l'intera vicenda attraverso il viluppo inespugnabile dei testi apocrifi che vi immette. Siamo dunque di fronte a uno di quei nomi «ritratto» o «parlanti», così detti perché «stabiliscono un rapporto diretto tra chi li porta e ciò che il nome designa»⁴²⁵.

L'appellativo «Max» voleva forse costituire un rafforzativo, e alludere quindi a un groviglio *massimo*, estremo. L'epiteto successivo, «Ermes», trova una spiegazione nella lezione americana sulla *Rapidità*, in cui Calvino illustra ampiamente le suggestioni esercitate su di lui dalle due divinità, opposte e a loro modo complementari, di Mercurio e Vulcano. Ermes-Mercurio è il dio «con le ali ai piedi», ipostasi, insieme, della leggerezza e della rapidità; «portato agli scambi [...] e

⁴²⁰ Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 241.

⁴²¹ Ff. 75, 84 e 85.

⁴²² Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1387.

⁴²³ Ff. 153, 188, 190, 193, etc.

⁴²⁴ Cesare Segre, in *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit., p. 170 (nota 23).

⁴²⁵ Silvia Zangrandi, *Fanta-onomastica. Scorribande fantastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, Pisa, ETS, 2017, p. 113.

alla destrezza»⁴²⁶ ma anche «inventore della scrittura»; e, non da ultimo, tradizionalmente inteso *anche* come divinità infernale proprio perché «esperto nell'arte dell'inganno»⁴²⁷.

Il riferimento alle *Lezioni americane* per stabilire un nesso tra Ermete Marana e le multiformi doti del dio greco può apparire ovvio; eppure, è Calvino a darci chiare indicazioni in questo senso. Nel capitolo VI, Marana si presenta come «rappresentante dell'agenzia "Mercurio e le Muse"»⁴²⁸, in una sovrapposizione sostanzialmente dichiarata tra il traduttore falsario e la divinità (presentata, in questo caso, secondo la nominazione latina: Mercurio).

Le Norton Lectures permettono due ulteriori osservazioni su questo punto. La prima apre a questioni di datazione: Calvino afferma di aver molto riflettuto sulla contrapposizione – complementarità tra Vulcano e Mercurio grazie al libro di André Virel *Histoire de notre image*, edito nel 1965 e oggetto di ripetute letture da parte dell'autore nel periodo in cui, ci avverte lui stesso, «studiavo la simbologia dei tarocchi»⁴²⁹. La suggestione esercitata da questo testo inizia dunque anni prima dell'ideazione del *Viaggiatore*, e potrebbe essere ancora viva negli anni della sua composizione.

La coppia Mercurio-Vulcano, inoltre, emblema di due tendenze della scrittura che solo insieme realizzano un'armonia perfetta (al pari della rapidità e dell'esattezza), è traslata sul piano narrativo grazie alla contemporanea presenza, speculare e complementare anch'essa, di Ermete Marana e Silas Flannery. Se quest'ultimo è ormai unanimemente riconosciuto come alter-ego di Calvino, meno lo è il primo: eppure, rappresentano entrambi aspetti diversi e per così dire ambivalenti della poetica dell'autore.

Il capitolo VIII mostra in questo senso una ennesima storia nella storia, che scinde la scrittura in due: c'è il modo di scrivere dello «scrittore produttivo» e quello dello «scrittore tormentato». Calvino si identifica in quest'ultimo, come già in Vulcano, dio dal «temperamento saturnino»⁴³⁰; la sua storia editoriale ci dice, però, che è anche uno scrittore più che «produttivo».

Un gioco di scatole cinesi sembra dunque riproporre su una molteplicità di livelli, e secondo più forme, lo stesso binomio. È ancora l'autore, del resto, a svelare che il contrasto tra scrittura «tormentata» e prolifica non costituisce un semplice episodio registrato dal «diario» di Flannery. Nel luglio del '79 scrive infatti a François Wahl: «Votre critique à propos des romans de Flannery est juste et peut s'étendre [sic] au personnage même de l'auteur du journal: le dedoublement [sic]

⁴²⁶ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 673-674.

⁴²⁷ Anna Ferrari (a cura di), *Dizionario di mitologia greca e latina*, Utet, 2018, p. 296. Non a caso Ermete è considerato anche «protettore dei ladri».

⁴²⁸ Cfr. anche Rossana Avanzi, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. [143-145].

⁴²⁹ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 675.

⁴³⁰ Ivi, p. 674.

écrivain productif- écrivain tourmenté est déjà là du debout; j'ai voulu en faire un écrivain monstre: au même temps Gaston Leroux et Mallarmé»⁴³¹.

Due ultime postille a proposito di onomastica. Nei punti salienti del libro (primo tra tutti, il capitolo VIII) Flannery nomina (e ricopia), a più riprese, un autore preciso: Dostoevskij. L'omaggio al romanziere russo sembra compiersi anche attraverso i nomi di alcuni personaggi emblematici: così il questore Porphirytsch del X capitolo, il cui nome ricalca quello del giudice istruttore di *Delitto e castigo*, Porfirij Petrovič⁴³².

Diversi sono gli autori citati nel corso del romanzo: da Omero a Joyce, a Dumas. Nel corso del capitolo VIII, un altro autore era esplicitamente portato a esempio, in qualità di modello cui ispirarsi: Edgar Allan Poe.

L'episodio della farfalla, infatti, mostra una cassatura. Nella versione finale (p. 172) si legge:

Potrei anche descrivere la farfalla, ma tenendo presente la scena atroce d'un delitto, in modo che la farfalla diventi qualcosa di spaventoso

Ma il passo, in precedenza, proseguiva così:

Potrei anche descrivere la farfalla, ma tenendo presente la scena atroce d'un delitto, in modo che la farfalla diventi qualcosa di spaventoso. *Ma mi ricordo in questo momento che questo è già stato fatto: Edgar Allan Poe ha descritto una farfalla come una visione terrorizzante. Forse potrei dire che a Poe è riuscita anche l'operazione inversa: raccontare dei delitti che appaiono come farfalle*⁴³³ (f. 166)

Difficile stabilire i motivi che portano Calvino ad eliminare il riferimento a Poe, qui legato all'immagine della farfalla che ricorre in più punti del testo. Possiamo solo ipotizzare che l'autore

⁴³¹ [«la sua critica a proposito dei romanzi di Flannery è giusta e può estendersi allo stesso personaggio dell'autore del diario: lo sdoppiamento scrittore produttivo- scrittore tormentato è già lì dall'inizio; ho voluto farne uno scrittore mostro: allo stesso tempo Gaston Leroux e Mallarmé»]. La lettera si conclude con l'osservazione: «le résultat peut-être est quelqu'un qui ressemble à Nabokov» [«il risultato potrebbe essere qualcuno che somiglia a Nabokov»] (Lettera del 5 luglio 1979, Archivi delle Éditions du Seuil). I nomi di Gaston Leroux, poeta e scrittore di gialli, e Mallarmé (più che produttivo il primo, autore di rari ed ermetici volumi il secondo) esplicitano la stessa dicotomia. Rispetto a Nabokov, l'autore lo annovera tra i modelli "dichiarati" del Viaggiatore, insieme a Borges e a Queneau, specificando che il romanzo si lega alla figura dell'autore russo «soprattutto per l'aspetto sperimentale della struttura romanzesca» (Cfr. *Cercavo un libro da leggere, ne ho scritti dieci*, «L'Europeo», 5 luglio 1979, p. 128; ora in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 307).

⁴³² Cfr. Pierre Brunel, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, cit., p. 182.

⁴³³ La versione trascritta tiene conto delle modifiche (minime) apposte da Calvino sul testo dattiloscritto (prima che l'intero passaggio sia eliminato).

abbia voluto evitare ulteriori nessi espliciti con quelli che a vario titolo sono stati i suoi modelli, tanto più in un capitolo che già riserva ampio spazio al nome (e all'opera) di Dostoevskij.

Se consideriamo, inoltre, il «roman policier» come il “genere” che sottende l'intera opera⁴³⁴ – perfettamente aderente al modo di procedere del *Viaggiatore* proprio in quanto «offre une potentialité narrative exponentielle grâce à son jeu combinatoire des bifurcations»⁴³⁵ –, Poe diventa allora un modello obbligato della sua composizione⁴³⁶. Per inciso, si ricorda che negli stessi anni, a Parigi, gli oulipiani avevano avviato una sperimentazione centrata su questo esatto genere, creando l'OuLiPoPo, acronimo di “Ouvroir de Littérature Policière Potentielle”⁴³⁷; a dimostrazione di quanto il romanzo giallo avesse interessato il gruppo (e di riflesso, possiamo supporre, anche Calvino).

Tanti, infine, i personaggi che rimangono *senza* nome: primo tra tutti, per un motivo di cui il testo non fa mistero, il Lettore. Palese è il ricorso, per i nomi dei protagonisti della cornice, dell'iniziale “L”: come libro, come lettura, come la letteratura stessa. In un ipotetico quadrato di Greimas, questa lettera trova facilmente il proprio posto ad ogni polo, contrapponendo e suggerendo interazioni tra Ludmilla e Lotaria (la Non-Lettrice), Lettore e Non-Lettore.

Calvino sembra sfruttare il «simbolismo fonetico» insito nei nomi somiglianti: Migliorini sottolinea, a tal proposito, proprio «l'influenza del suono nella scelta del nome in certe serie legate da rapporti fonetici: vi sono intere famiglie in cui volutamente i nomi sono scelti con la stessa iniziale»⁴³⁸. È proprio il caso particolare di Ludmilla e Lotaria, dai nomi a loro modo onomatopeici (“morbido” il primo, più “rigido” il secondo), a loro volta rappresentanti di un duplice modo di leggere: che però, lungi dal completarsi, rimane nel loro caso del tutto inconciliabile.

⁴³⁴ [«romanzo giallo»]. Il che sembrerebbe in parte confermato da Calvino: «il mio è proprio anche un romanzo d'avventura. E infatti i miei modelli più irraggiungibili andavano dal thriller al romanzo di spionaggio...» (*Cercavo un libro da leggere, ne ho scritti dieci*, «L'Europeo», 5 luglio 1979, p. 128; ora in Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 307).

⁴³⁵ [«offre una potenzialità narrativa esponenziale grazie al suo gioco combinatorio di biforcazioni»]. Carole Bisenius-Penin, *Le roman oulipien*, cit., p. 115.

⁴³⁶ L'autore è infatti considerato il padre del poliziesco: «Fra tutti i generi della narrativa popolare, il più importante fu comunque senz'altro il poliziesco, che dal momento della sua invenzione da parte di Edgar Allan Poe nel 1841 si diffuse in ogni angolo del mondo industriale» (da Franco Moretti, *Il romanzo. 2. Le forme*, cit., p. 451).

⁴³⁷ [«Officina di letteratura poliziesca potenziale»]. Il sottogruppo era stato fondato nel 1973 da François Le Lionnais. Cfr., ad esempio, Paolo Albani, pagina web <http://www.paoloalbani.it/Giallo%20oulipiano.html>.

⁴³⁸ Bruno Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Olschki, 1968, p. 24.

Note in margine

Una fitta gamma di piccole varianti attraversa altri punti del dattiloscritto (Incipit e capitoli). Pur non dando vita a un vero e proprio sistema, alcune di queste modifiche rispondono ad accortezze tipicamente calviniane: esprimono cioè alcune scelte intrinseche alla poetica del nostro, già ampiamente emerse in altre opere.

Un esempio eloquente riguarda quei passaggi ascrivibili alla sfera della sessualità: anche nel *Viaggiatore* alcuni dei particolari legati alle (molte) scene di sesso subiscono infatti, anche solo saltuariamente, dei decisi tagli.

L'esclusione pressoché sistematica della tematica erotica dai testi di Calvino, ampiamente riconosciuta dalla critica, non si deve tanto a una forma di «paura intellettuale, né morale, né orrore sacro, né negazione cosciente, né negativismo nevrotico», quanto piuttosto al fatto che «ciò che, per lui, concretizzava intuitivamente la negazione dell'ordine si trovava a coincidere in parte col paradigma di una materia condannata di per sé all'entropia»⁴³⁹. La «carne» sarebbe allora intesa da Calvino, heideggerianamente, come «manifestazione fenomenologica di un essere-per-la-morte»: qualcosa che «ci minaccia» perché, inevitabilmente, «ci tradisce»⁴⁴⁰.

Se una notte rimane probabilmente l'opera in cui l'autore “osa” di più, mettendo da parte la sua tradizionale reticenza per darsi all'esplorazione ed a una piena rappresentazione dell'universo erotico: dal capitolo VII della cornice, che consacra l'incontro di Lettore e Lettrice, finalmente intenti nella reciproca lettura dei propri corpi; per arrivare al micro-romanzo giapponese, che fonde in un denso amalgama perversione e schietta sessualità, tanto da essere giustamente salutato da François Wahl come il «roman [...] qui marquera aussi pour l'Histoire l'entrée d'Italo Calvino dans la littérature érotique»⁴⁴¹.

Nonostante la svolta segnata in questo senso dall'iper-romanzo, l'autore sembra evitare non tanto gli episodi in cui la presenza della sessualità è più marcata, quanto le scene in cui essa diventa causa di un'inutile “ridondanza”.

Così avviene per esempio nel quinto micro-romanzo, dove la dimensione sessuale è ampiamente presente e si ammantava di un forte senso di pericolo, come spesso accade anche in altri Incipit

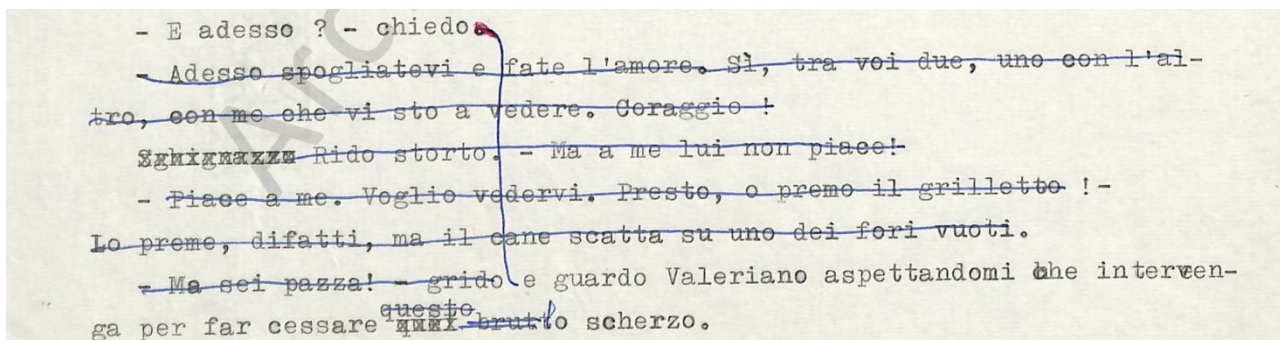
⁴³⁹ Cfr. Denis Ferraris, *L'ordre et la chair*, in «Revue des Études Italiennes», XLVII (2001), n. 3-4, p. 209-222 (traduzione mia).

⁴⁴⁰ Riporto qui le parole di Denis Ferraris, che ho avuto la fortuna di incontrare per un'intervista sulla diffusione dell'opera di Calvino in Francia (Parigi, 26 ottobre 2016).

⁴⁴¹ [«il romanzo [...] che segnerà anche per la Storia l'ingresso di Italo Calvino nella letteratura erotica»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 1 settembre 1980, Archivi delle Éditions du Seuil.

(emblematica la vicenda di *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, dove l'erotismo si confonde, in modo volutamente disturbante, con la vivida presenza della morte)⁴⁴².

Nel descrivere l'incontro tra il protagonista e Irina nell'ufficio di Valeriano, Calvino cassa alcune righe in cui la minaccia della morte si faceva più concreta (la pistola puntata, lo sparo a salve); e, soprattutto, in cui un'ulteriore scena di sesso doveva coinvolgere i due uomini:



~~- E adesso ? - chiedo.~~
~~- Adesso spogliatevi e fate l'amore. Sì, tra voi due, uno con l'al-~~
~~tro, con me che vi sto a vedere. Coraggio !~~
~~Sghignazzo Rido storto. - Ma a me lui non piace!~~
~~- Piace a me. Voglio vedervi. Presto, o premo il grilletto ! -~~
~~Lo preme, difatti, ma il cane scatta su uno dei fori vuoti.~~
~~- Ma sei pazza! - grido e guardo Valeriano aspettandomi che interven-~~
~~ga per far cessare questo brutto scherzo.~~

F. 82

[- E adesso ? - chiedo.

- E adesso spogliatevi e fate l'amore. Sì, tra voi due, uno con l'altro, con me che vi sto a vedere. Coraggio!

[Biffato: Sghignazzo] Rido storto. - Ma a me lui non piace!

- Piace a me. Voglio vedervi. Presto, o premo il grilletto! -

Lo preme, difatti, ma il cane scatta su uno dei fori vuoti.

- Ma sei pazza! - grido]

Il passo eliminato si trova su uno dei fogli aggiunti; più tardi ancora, Calvino decide di mantenere la minaccia dell'arma puntata con cui Irina pericolosamente «scherza» e impartisce ordini, ma di tagliare questo specifico comando, riservando ad altre parti del testo le manifestazioni del carattere autoritario della donna. La scena, insomma, è probabilmente avvertita come “gratuita”, e in questo precipuo senso “ridondante”: se i momenti di sessualità hanno sempre una funzione negli altri Incipit, diventando a volte snodi essenziali della trama (si pensi, ancora, all'Incipit giapponese), in questo caso diventa un evitabile eccesso; tanto più dal momento che il carattere magnetico e risoluto di Irina, e la forza con cui esercita la sua attrazione sul protagonista e il suo (falso) amico, avrà modo di emergere pienamente anche in altri snodi del racconto.

È interessante notare come uno stesso ragionamento guidi alcuni dei tagli presenti nel dattiloscritto del *Barone rampante*. È ancora Bersani che, nel segnalare due autocensure che i fogli dattiloscritti fanno emergere, ci avverte di un brano cassato all'interno dell'episodio, prima più ampio, della

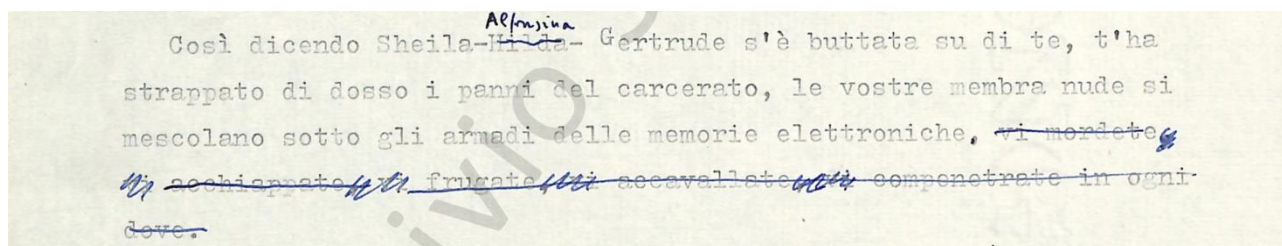
⁴⁴² Interessanti le similarità tra le scene di sesso di quest'Incipit e del precedente: entrambe presentano una sorta di voyeurismo, una ritualità, un «eros non liberatorio né gioioso», ma «connotato dal funereo» e «coinvolto nella perversione» (da Giancarlo Bertoni, *Narrazione breve e personaggio*, cit., pp. 170-171).

«nobildonna che si fa accompagnare nel bosco dal cocchiere Giovita e poi lo manda a prender funghi rimanendo da sola in carrozza». La versione finale lascia ben intendere l'intermezzo passionale tra la donna e Cosimo, consumato in fretta tra gli alberi, in assenza del cocchiere: la scena, insomma, pur «essenziale», è «inequivocabile»⁴⁴³.

Nel brano eliminato si eludeva ogni possibile sottinteso: il cocchiere tornava prima del previsto, e sorprende la donna venire giù dai rami. Se anche «la figura del vecchio cocchiere discreto è abbastanza bella» l'episodio scompare dalla versione definitiva proprio perché, nell'economia del racconto, «doveva risultare a Calvino un po' ridondante»⁴⁴⁴.

Una comunanza di intenti avvicina anche la seconda cassatura presente nel *Barone* all'altro breve taglio che troviamo nel *Viaggiatore*, questa volta all'interno della cornice.

Siamo nel IX capitolo: il Lettore si è appena scagliato contro la programmatrice Sheila (ultimo nome di una lunga serie di false identità), quando lo scontro si trasforma d'improvviso in un travolgente moto passionale, cui non tarda a seguire l'ironico rimprovero al Lettore, prontamente redarguito dalla voce narrante. Il passaggio era, prima, leggermente diverso:



F. 212

[cassato: vi mordete, vi acciappate, vi frugate, vi accavallate, vi compenetrate in ogni dove]

Anche la frase cassata era, in fondo, inutile, e resa inoltre più enfatica dall'asindeto ripetuto, che le conferiva una sorta di (altrettanto superflua) concitazione. Ugualmente, la seconda cassatura nel dattiloscritto del *Barone* escludeva uno scambio di battute tra Cosimo e Viola in cui il trasporto amoroso traspariva limpido proprio per gli espedienti stilistici utilizzati. La sua eliminazione dipende appunto dalla volontà di Calvino di «preservare da toni troppo enfatici»⁴⁴⁵ il suo protagonista; ma anche se stesso, o meglio la sua prosa.

⁴⁴³ Mauro Bersani, *Su alcune correzioni d'autore*, cit., p. 97.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 98.

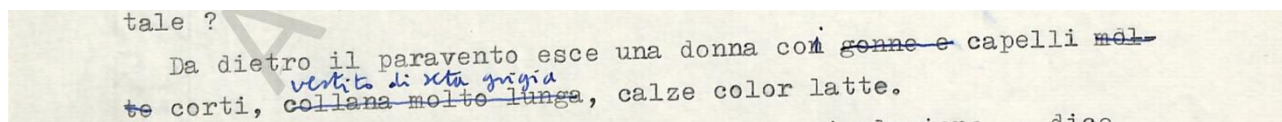
⁴⁴⁵ *Ibidem*.

Torna insomma, limitato e intermittente, l'istintivo rifiuto per l'«immaîtrisable», per ciò che è impossibile da padroneggiare⁴⁴⁶; sia esso legato al sesso o a un orizzonte più spiccatamente emotivo; non certo assente dall'opera dell'autore, ma dosato e riservato a zone meno esposte della sua scrittura.

Un'ultima modifica ricorrente nel dattiloscritto – che risponde, come abbiamo visto, a un precisa funzione narrativa – riguarda l'abbigliamento dei personaggi degli Incipit. Calvino dedica particolare attenzione a questo dettaglio, e in modo particolare ai *colori* degli abiti, come lasciano intravedere le molte correzioni apposte prima in lapis, e poi ricalcate a penna (esattamente come accadeva, ancora, nel dattiloscritto del *Barone*).

Una prima variante si trova su un foglio aggiunto all'interno del IV Incipit (*Senza temere il vento e la vertigine*) e riguarda la protagonista femminile: la «giovane e piacente» Irina. Il personaggio è da subito qualificato come elegante e raffinato proprio per i vestiti che indossa, descritti prima ancora del suo aspetto in occasione dell'incontro col protagonista («m'accorsi della donna che scendeva al mio fianco. Portava un mantello con un risvolto di pelliccia sull'orlo del fondo e sui polsi, un cappello a campana con un velo e una rosa: elegante, insomma»)⁴⁴⁷.

L'incontro successivo tra i due, nell'ufficio di Valeriano, si svolge secondo le stesse modalità descrittive: Irina non viene riconosciuta subito, ma è reintrodotta nella scena, ancora, attraverso l'attenzione riservata ai suoi abiti, qui leggermente modificati dall'autore:



F. 81

Gli interventi accentuano l'eleganza di Irina, e sembrano richiamare sotterraneamente il clima dell'Incipit giapponese, attraverso il «vestito di seta» e le «calze color latte», rispettivamente indossati da Makiko e dalla signora Miyagi. Lo stesso ufficio di Valeriano, del resto, riproduce una certa ambientazione levantina: «è ingombro di cineserie a boudoir: vasi con draghi, scrigni laccati, un paravento di seta» che lo fanno rassomigliare, come nota scherzosamente il protagonista, a una «pagoda» in attesa della sua «regina orientale» (p. 85).

La bianchezza delle calze, inoltre, sembra veicolare un'accezione negativa del personaggio, attraverso l'«inversione» della tradizionale valenza simbolica del colore, mostrata anche da altri punti del dattiloscritto: così «di Bernadette, la prostituta, non conosciamo su piano cromatico che le

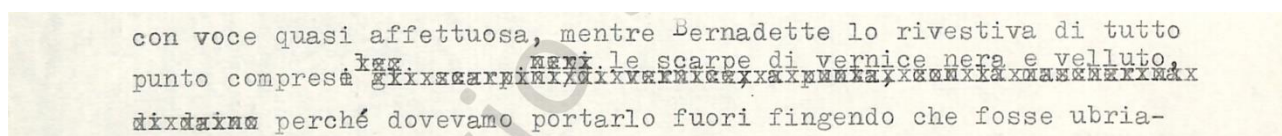
⁴⁴⁶ Colloquio con Denis Ferraris (Parigi, 26 ottobre 2016).

⁴⁴⁷ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 81.

ginocchia bianche»; e ancora, proprio la signora Miyagi «porta, come sua caratteristica distintiva, dei calzini bianchi»⁴⁴⁸.

In tutto il dattiloscritto le varianti degli abiti (e con loro, quelle cromatiche) riguardano sempre le donne, secondo un modulo abbastanza consolidato nell'opera calviniana, in cui «quasi sempre [...] le macchie colorate sono attribuite a figure femminili»⁴⁴⁹, instaurando un particolare «rapporto tra la donna e il colore»⁴⁵⁰.

Solo una volta ad essere modificato è l'abbigliamento di un personaggio maschile, nel V Incipit: Jojo (o meglio, il suo cadavere) indossa prima degli «scarpini di vernice a punta, con la mascherina di daino» (biffato), quindi delle più classiche «scarpe di vernice nera e velluto»:



con voce quasi affettuosa, mentre Bernadette lo rivestiva di tutto
punto compresi ~~scarpini~~ ^{scarpe} di vernice nera e velluto,
~~di daino~~ perché dovevamo portarlo fuori fingendo che fosse ubria-

F. 104

Lo stesso particolare delle «scarpe di vernice nera» andrà a individuare, nell'incipit introdotto nelle bozze di stampa e ripreso dalla *princeps*⁴⁵¹, anche i «tipi» con cui Jojo identificava la fortuna (e che voleva imitare, con infelice attempismo).

Il dettaglio diventa simbolo del personaggio a più livelli, assimilandosi alla sua persona: in particolar modo nel finale dell'Incipit, dove è proprio il ritrovamento nel sacco della «scarpa di vernice nera» da parte dei tre uomini a incriminare irrimediabilmente il protagonista e Bernadette, e a rendere concreto il pericolo che Jojo è capace di incarnare anche da morto (come presagisce lo stesso protagonista: «mi rendevo conto che la partita con lui non era ancora finita, che Jojo morto poteva rovinarmi ancora una volta come m'aveva rovinato tante volte da vivo»)⁴⁵².

L'abbigliamento, e più ancora le scarpe, sembrano condensare nell'Incipit proprio il senso oscuro della minaccia, esserne il segnale intermittente (e mai del tutto sfuggito) che percorre la narrazione dalla prima all'ultima pagina: ancora sul finale, infatti, l'apparire dei tre uomini crea un certo disagio e un senso di diffidenza nel protagonista prima di tutto e «tanto più per il modo di vestirsi», che «anche se più aggiornato di quello di Jojo», gli rimanda «una certa aria di famiglia»⁴⁵³. La «scarpa» acquista insomma una speciale forza icastica, tanto che potremmo parlarne come di un «oggetto magico», secondo l'accezione che ne dà Calvino stesso:

⁴⁴⁸ Teresa Keane, *Figuratività e percezione*, in *Semiotica in nuce*, II, cit., p. 217.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 216.

⁴⁵⁰ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 313.

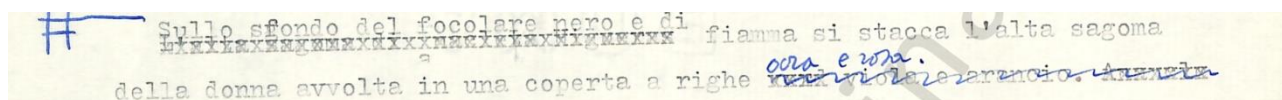
⁴⁵¹ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 103.

⁴⁵² Ivi, p. 108.

⁴⁵³ Ivi, p. 114.

[...] dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporto invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è *sempre* un oggetto magico⁴⁵⁴

Un terzo esempio di varianti cromatiche riguarda l'Incipit *Intorno a una fossa vuota*. «L'alta sagoma» di una delle tante donne presenti nell'affresco sudamericano, Anacleto Higuera, si staglia nella sua coperta a righe «ocra e rosa»; precedentemente, però, «viola e arancio».



F. 219

Sembra inoltre di poter intravedere un'ulteriore correzione a macchina, apposta *in fieri*, che cassa un precedente «verd[e]». L'autore si concentra dunque sui colori: difficile dire se il passaggio dal «viola e arancio» all' «ocra e rosa» dipenda da esigenze di fedeltà storica, per quanto sappiamo che «in Calvino i colori, quando sono associati alle persone, ai vestiti [...] risentono della loro storicità, appartengono a codici storici»⁴⁵⁵. L'«ocra e il rosa», ad ogni modo, sono meno vividi dei colori precedenti, e spiccano con meno violenza «sullo sfondo del focolare nero e di fiamma»: sembrerebbero, anzi, quasi riflettere i colori del fuoco, attenuandoli e rendendo il personaggio un tutt'uno col suo ambiente.

Come già il bianco, anche il giallo – colore tradizionalmente positivo – subisce spesso, nel *Viaggiatore*, un rovesciamento semantico, assumendo un'«aura negativa»: in questo specifico caso, più che una valenza negativa, l'ocra «sembra passibile di un'interpretazione sinestetica- dal cromatico al tattile- che vi vede la siccità [...]»⁴⁵⁶. Si tratta, insomma, di sfumature cromatiche che, a prescindere dal valore simbolico, ben si collocano nel contesto paesaggistico del racconto, un piccolo villaggio sperduto in un'imprecisata località desertica dell'America del Sud.

Il cambiamento più significativo di abiti e colori rimane, tuttavia, quello del personaggio di Franziska, proprio per la sovrapposizione che crea tra quest'ultima e Ludmilla.

Degli ultimi aggiustamenti sugli abiti sono aggiunti nello stesso torno di righe, e vanno a precisare il resto di ciò che Franziska indossa: «il passo slanciato negli stivali *di daino*, il modo in cui tiene le

⁴⁵⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 37 (corsivo mio).

⁴⁵⁵ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 308.

⁴⁵⁶ Teresa Keane, *Figuratività e percezione*, in *Semiotica in nuce*, II, cit., p. 217.

braccia raccolte nel manicotto, la sciarpa *color fucsia* che sventola» (f. 239), diventa più tardi: «il passo slanciato negli *alti* stivali, il modo in cui tiene le braccia raccolte nel manicotto, la *lunga* sciarpa *a strisce* che sventola» (p. 251). Il profilo dell'ultima figura di donna, Franziska/Ludmilla, prende forma sulla pagina con una certa morbidezza, privo di una vera nettezza cromatica: è un corpo che affiora dalla pagina ancora quasi confondendosi con essa, una «nuvola di pellicce» indistinta che avanza nella bianca distesa di neve. È appunto nel bianco di una crosta gelata, di una gelida terra vergine che è anche lo spazio smisurato della pagina bianca, che ogni gesto e ogni parola racchiudono improvvisamente, e di nuovo, *tutte* le possibilità.

Se da un lato il bianco «incute un terrore assoluto proprio per la sua indefinitezza ed elusività» e «simboleggia», in ragione di ciò, «il nulla e la morte»⁴⁵⁷, esso è *anche*, all'opposto, «il colore del possibile, della luce»⁴⁵⁸. L'ultimo romanzo sembra tendere e risolversi interamente tra i due estremi, intersecare le opposte frequenze del bianco nel loro significato duplice: da un lato, l'orrore della cancellazione, della perdita della parola, di una sua definitiva insensatezza; dall'altro, il sogno di una potenzialità aurorale, ancora inespressa e proprio per questo assoluta.

Franziska/Ludmilla è sì «la Beatrice che conduce il Lettore» nell' «incerto paradiso della lettura»⁴⁵⁹, ma soprattutto è colei che indica al suo sfiduciato compagno di viaggio la via da seguire affinché «la vita *continui fuori della lettura* e la lettura sia lettura»⁴⁶⁰: la sua domanda («m'inviti?») chiude e al tempo stesso anticipa il bivio di fronte al quale, di lì a poco, si troverà il Lettore: «la continuità della vita, l'inevitabilità della morte»⁴⁶¹.

Nella consapevolezza del nulla sotteso ad ogni orizzonte umano, il protagonista opera, finalmente, la sua scelta: è l'incontro con l'altro a riconsegnarlo alla «continuità della vita», esattamente come, nelle *Mille e una notte*, «l'ultima alba restituisce Shahriyâr alla possibilità d'amare, quindi alla vita, il che pone un termine alla *suspense* narrativa»⁴⁶².

«La parola narrativa», davvero, «ha adempiuto progressivamente al suo compito di salvataggio»⁴⁶³, ha rivelato – attraverso e grazie a Ludmilla – il suo senso ultimo: la «“vita vera”» non è «sganciata dalla lettura», ma ne è l'«approdo finale»⁴⁶⁴. «Il Lettore, condannato a non poter leggere, vive finalmente nel mondo “non scritto” e può così ricominciare a leggere»⁴⁶⁵.

⁴⁵⁷ Franco Moretti, *Il romanzo. 2. Le forme*, cit., p. 25.

⁴⁵⁸ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 314.

⁴⁵⁹ Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 301 (nota).

⁴⁶⁰ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1400.

⁴⁶¹ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 261.

⁴⁶² Jean Starobinski, *Prefazione*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, I, cit., p. XIII.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ Marina Paino, *Il barone e il viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 124.

⁴⁶⁵ Ivi, pp. 124-125.

E anche il racconto continua: «il romanzo dello scacco del racconto [...] si congeda», infatti, «all'ombra [...] della possibilità»⁴⁶⁶; della singola parola che, incisa sulla sterminata pagina bianca, dà avvio a un nuovo racconto e incontro: in un dialogo – questo sì, pena la morte – inesauribile.

⁴⁶⁶ Marina Paino, *Il barone e il viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, cit., p. 125.

III. Intorno a una fossa vuota. Quale autore, per quale testo

3.1 Cibernetica e scrittori

«Ora che le macchine vogliono diventare pensanti, dobbiamo far sì che sempre più pensante sia l'uomo»: è solo il 1955 quando Calvino, con piglio battagliero, giunge a questa conclusione. E continua: «possiamo oggi dire che nulla né d'umano né di meccanico ci può essere alieno. Il ritmo, la logica degli apparecchi meccanografici che già cominciano a governare il complesso funzionamento della produzione, non sono senza influenza su chi produce e elabora idee»⁴⁶⁷.

Nonostante l'era informatica sia appena agli inizi, l'autore è già perfettamente consapevole che quella che si profila all'orizzonte è una realtà ormai tangibile, il principio di un'epoca in cui il progressivo sviluppo tecnologico impone all'uomo un nuovo modo di pensare se stesso e la sua possibile collocazione in una società di macchine che, come lui, vogliono farsi «pensanti» (il titolo dell'articolo è appunto *La città di domani*).

La data del 1955 ci serve innanzitutto a valutare la precocità con cui Calvino osserva, ancora “a debita distanza”, l'evolversi dei congegni meccanici; ed a individuare il principio di uno stato d'allerta, suggerito appunto dall'esigenza di riaffermare *attivamente* la precedenza umana nel dominio del pensiero.

Il rapporto con la meccanizzazione in senso lato, e più in particolare con la nascente cibernetica, si presenta in effetti fin da subito percorso un'inquietata tensione, destinata ad assumere forme sempre più mutevoli e complesse; tanto più considerando che all'istintiva circospezione si accompagna, nel giovane Calvino, uno slancio di sincera meraviglia e curiosità verso un campo della scienza ricco di possibilità sconosciute.

I sentimenti dell'autore sono insomma definiti da una duplicità di fondo: ed è appunto a partire da questa stessa ambiguità che prenderanno vita una serie di ragionamenti presenti lungo tutto il corso della sua opera.

Fin dagli anni Cinquanta la narrativa calviniana presenta sporadiche apparizioni di «macchine pensanti», manifestamente superiori all'uomo per velocità ed esattezza, ma già carenti quanto a quella «produzione di disordine»⁴⁶⁸ riconosciuta, nel corso del tempo, come indispensabile ad ogni

⁴⁶⁷ Italo Calvino, *La città di domani*, in «Il Contemporaneo», 29 ottobre 1955; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2240.

⁴⁶⁸ Id., *Cibernetica e fantasmi* (conferenza tenuta a Torino il 24 novembre 1967); più tardi, col titolo *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*), in Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp.164-181; e in Id., *Saggi*, I, cit., pp. 205-225. È a quest'ultima edizione che si farà riferimento, da qui in poi.

creazione. E sorprendentemente, vedremo, è a questa stessa altezza temporale che affiorano dai racconti alcune figure fortemente emblematiche, destinate a riapparire ciclicamente negli scritti narrativi e saggistici fino al 1985.

Negli stessi anni, vari eventi imprimono una spinta al rapporto di Calvino col mondo informatico: a cominciare dal viaggio americano, quando l'autore si trova per la prima volta di fronte a dei «cervelli elettronici», incisi indelebilmente nel suo immaginario proprio a partire dal biennio 1959-1960. L' «incontro» rende più urgenti una serie di questioni sul proprio ruolo nel mondo, e inaugura un modo di guardare alla cibernetica come potenziale «erede» dell'uomo nella produzione di cultura, depositaria possibile dell'informazione del mondo dopo il mondo.

Nel decennio successivo si assiste, più in generale, a un moltiplicarsi di opere letterarie legate in varia misura all'argomento informatico: tanto che possiamo affermare che l'interesse per questa nuova dimensione della scienza appartiene pienamente al clima dell'epoca. Dai testi centrati su rudimentali computer che divengono protagonisti e creatori di opere (si pensi ad esempio a *Die Maschine*, il radiodramma concettuale e irriverente di Perec), non passa molto tempo perché si arrivi a progetti che inverano questa stessa fantasia, utilizzando le macchine nel processo genetico dei testi; non relegandole più, cioè, al solo piano tematico, ma coinvolgendole nella composizione *strutturale* delle opere.

È forse questo graduale ingresso dei dispositivi cibernetici nel campo letterario che spinge l'autore a interrogarsi sul possibile futuro della letteratura in un mondo di macchine, e specularmente a tentare di risalire le origini dell'arte del narrare; perché la domanda sul suo destino implica, necessariamente, il cercare di capire *cos'è* la letteratura e *perché* dovrebbe - o meno - essere considerata prerogativa umana.

A conti fatti, possiamo affermare che l'importanza della tematica cibernetica nell'opera calviniana è dettata, prima di tutto, dalle grandi questioni che da essa s'irradiano; legate tutte, tirando le somme, al tentativo di risalire a una *grammatica della natura umana*, in grado di rivelare le ragioni e il destino dell'attività tradizionalmente considerata come più intrinsecamente nostra: raccontare storie. Nella zona mediana tra *Cibernetica e fantasmi* – celeberrima conferenza del 1967 che sonda e approfondisce questi stessi temi – e le pagine di *Se una notte*, una variegata serie di eventi concorre ad alimentare la riflessione dell'autore sull'informatica: l'ideazione della *Casa abominevole*⁴⁶⁹, breve racconto che avrebbe dovuto trasformarsi in romanzo, secondo un progetto mai realizzato ma mai del tutto abbandonato; la corrispondenza con un programmatore dell'IBM, William Skyvington; gli esperimenti proto-informatici condotti insieme agli altri oulipiani, nel corso di varie

⁴⁶⁹ Italo Calvino, *L'incendio della casa abominevole*, in «Playboy», febbraio-marzo 1973, pp. 47-48 e 58-60; ora in Id., *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 319-32.

manifestazioni tenute al Centre Pompidou. Tutte esperienze filtrate da un attento e sempre vivo ragionamento sul complesso rapporto che investe, secondo una molteplicità di variabili, l'autore, il lettore, l'opera.

È da questa ramificata e intricata gamma di suggestioni che, ci sembra, Calvino prende spunto per scrivere un ampio brano del «*diario di Silas Flannery*» tutt'ora leggibile nel dattiloscritto; ed è l'evolversi delle stesse riflessioni che lo porterà, in un momento piuttosto avanzato della composizione, a decidere di eliminare dalla narrazione l'intero passaggio.

Il brano lascia emergere l'ampio spettro delle contraddizioni e delle ambiguità che ancora sul finire degli anni Settanta Flannery – *alias* Calvino – prova nei confronti del computer: simbolo di invidiata perfezione, ma anche del latente pericolo di una possibile *cancellazione* – quest'ultima, vedremo, solo apparentemente invocata.

È dunque *anche* il discorso cibernetico che partecipa alla costruzione di uno dei più profondi e affascinanti nodi teorici della poetica calviniana; e il *Viaggiatore* sembra costituire, in questo senso, un importante snodo: punto d'arrivo di un turno di ragionamenti, e «passaggio obbligato» per temi ampiamente sviluppati negli scritti successivi.

In definitiva, vedremo, la riflessione dell'autore sul rapporto uomo/macchina sembra risolversi – e in qualche modo pacificarsi – nello stabilire una volta per tutte la necessità (e l'inevitabilità) di un principio dialettico: da un lato, lo «stato d'indifferenza (il modello che opera scavalcando l'autore)», – demandabile, questo sì, alla macchina –; dall'altro, lo «stato di drammaturgia»⁴⁷⁰, che implica invece la necessaria presenza di un autore, disposto a correre in prima persona i rischi di quei «vortici che la letteratura continuamente sfida»⁴⁷¹; a farsi carico di verità *indicibili*, nascoste dentro e fuori di lui.

Il finale del discorso sembra confermare la profonda fede in un'*etica* della letteratura, sempre presente nonostante la coscienza delle sterminate impossibilità di comprensione del mondo.

Del resto, ciò che nell'attraversare il labirinto «acquista un valore particolare, quasi d'un *addestramento per la sopravvivenza*» è «*l'esercizio del ritrovare l'orientamento*»: «solo nel momento in cui una struttura topologica si presenta come struttura metafisica il gioco perde il suo equilibrio dialettico, e la letteratura si converte in un mezzo per dimostrare che il mondo è essenzialmente impenetrabile»⁴⁷². Ciò che conta, dunque, è preservare la volontà dell'esercizio critico, nonostante la consapevolezza che l'ignoto è *anche* al fondo di noi stessi: destinato a

⁴⁷⁰ Italo Calvino, *La macchina spasmodica*, in «Il Caffè», n. 5-6, 1969-1970; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 254.

⁴⁷¹ Id., *Cibernetica e fantasmi*, in Ivi, p. 217.

⁴⁷² Ivi, p. 224 (corsivi miei: come da qui in poi, salvo diversa indicazione).

rimanere uno spazio vuoto per noi – perché «la mente non può scrutare la mente»⁴⁷³ –, ma indispensabile a un'opera che non si dà senza la presenza di un autore che è al tempo *clinamen* e *contrainte* «esistenziale, originaria, non sostituibile»⁴⁷⁴.

3.1.1 Dagli States a Parigi. Calvino, «plagiaire par anticipation»

Parigi, 1984. Le Éditions du Seuil hanno appena dato alle stampe *La machine littérature*⁴⁷⁵, traduzione francese di *Una pietra sopra*. Sulla copia destinata da Calvino all'amico Paul Braffort campeggia in prima pagina una dedica, datata al mese di gennaio dello stesso anno: «à Braffort, ce livre qui prouve que je bavardais d'informatique et de littérature même avant de te connaître. Italo»⁴⁷⁶.

Questa giocosa rivendicazione è da prendere molto sul serio: alla data del 1984, le macchine elettroniche si ripresentano all'immaginario calviniano, in maniera rapsodica ma costante, da ormai più di vent'anni. In questo senso, e secondo una formula tipicamente oulipiana, possiamo dunque parlare a tutti gli effetti di «plagiat par anticipation»⁴⁷⁷ – uno dei tanti di cui l'autore si rende colpevole, per la sua precoce poetica di vincoli e *contraintes*⁴⁷⁸, ma anche e proprio per l'interesse che, in tempi insospettabili, esercitano su di lui le «macchine che pensano».

Proprio «Tra macchine che pensano» si intitola una delle molte riflessioni appuntate durante il viaggio negli Stati Uniti⁴⁷⁹, intrapreso nel biennio 1959-1960 grazie a una borsa della Ford Foundation. La nota registra «la prima volta» che Calvino si trova, per così dire, *vis-à-vis* con dei

⁴⁷³ Pierpaolo Antonello, *Il ménage à quatre: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassano-Bagno a Ripoli, Le Monnier, 2005, p. 216.

⁴⁷⁴ Claudio Milanini, *Prefazione* a Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. XIX.

⁴⁷⁵ Italo Calvino, *La machine littérature*, traduzione di Michel Orcel e François Wahl, Paris, Seuil, 1984.

⁴⁷⁶ [«à Braffort, questo libro che prova che chiacchieravo d'informatica e letteratura anche prima di conoscerti. Italo»]. Cfr. Paul Braffort, *Science et littérature. Les deux cultures, dialogues et controverses pour l'an 2000*, Paris, Diderot multimedia, 1998, p. 173 (nota 5).

⁴⁷⁷ [«plagio anticipato»].

⁴⁷⁸ Su questo aspetto si sono soffermati, oltre che diversi critici, anche gli stessi oulipiani: come Marcel Bénabou, che afferma: «Prima ancora che l'Oulipo esistesse [...] nell'opera di Calvino erano presenti i tratti caratteristici della scrittura oulipiana. Seppure non in maniera massiccia, c'erano già tutti»; cfr. Id., *Calvino. Il gioco della letteratura*, intervista a «Tuttolibri», maggio 1991.

⁴⁷⁹ Così Calvino definisce i rudimentali prototipi di computer visti per la prima volta nel corso del suo viaggio. Cfr. le *Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)*, in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2561.

«cervelli elettronici», rudimentali computer che rappresentavano tuttavia per l'epoca una novità assoluta.

L'autore ne rimane stregato, ma al solito in un senso *non* univoco: è in una «fabbrica» newyorkese che germogliano le prime avvisaglie di quel sentimento essenzialmente *doppio* che mai mancherà di orientare il suo sguardo sul mondo cibernetico, precisandosi in maniera via via più esatta: da un lato, una dichiarata soggezione, punto di partenza di un'infinita serie d'interrogativi di lungo corso; dall'altro, un'aperta infatuazione per quel mondo di perfezione tecnica.

«Ho preso confidenza a poco a poco col mondo dell'elettronica», ammette Calvino, «vincendo il complesso d'inferiorità proprio dell'umanista di fronte alla *potenza cosmica* della tecnica moderna»⁴⁸⁰. E ancora: «Le memorie elettroniche sono le macchine più belle del mondo: cascate di fili di vari colori che si mischiano con effetti che nessun pittore astratto ha ancora sperimentato»⁴⁸¹.

La fantomatica «fabbrica di cervelli elettronici» cui Calvino accenna in queste pagine è quella dell'IBM, come ci informa una testimonianza di Giulio Einaudi: ricordando le peregrinazioni americane dell'amico, l'editore racconta infatti le sue varieghe impressioni (e soprattutto, gli entusiasmi) che condivide nelle lettere di quegli anni; ed è interessante notare come la corrispondenza riaffermi, in un'eco pressoché palmare, la particolare bellezza che l'autore vede nelle macchine, negli «effetti di grande pittura astrattista» dei «fili di bellissimi diversi colori»⁴⁸². Einaudi ricorda che «Calvino è [...] entusiasta delle macchine calcolatrici, dei computers, e ne descriverà minutamente il funzionamento. Vorrebbe che tutti mandassero i loro figli a imparare a usarle»⁴⁸³; e tutto questo «nonostante che il primo impatto con le nuove tecnologie sia stato per lui *contrastato*»⁴⁸⁴.

Il riferimento, nello specifico, va a un curioso aneddoto – o meglio, a un incidente bizzarramente simile a quelli che si succederanno senza possibilità di scampo nelle pagine di *Se una notte*⁴⁸⁵:

Le ragazze della Random House (la casa editrice americana che gli aveva pubblicato *Il barone rampante*) raccontano che sono successi dei pasticci nella distribuzione del suo libro; due calcolatori si sono guastati sicché piccole librerie di villaggio del Nebraska hanno ricevuto dozzine di copie del libro mentre

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2562.

⁴⁸² Giulio Einaudi, *Ricordo di Italo Calvino*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città (Atti del Convegno di studi di Sanremo)*, a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1998, p. 120.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 119.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ Come giustamente nota Jonathan Usher nel suo articolo *Calvino and the computer as writer/reader*, in «The Modern Language Review», XC (1995), n. 1, pp. 49-50.

importanti librerie della Fifth Avenue non ne hanno avuta
neanche una⁴⁸⁶

In generale, è più che comprensibile che gli Stati Uniti si imponessero agli occhi di un «italiano degli anni Cinquanta» come un' «avveniristica rappresentazione del mondo futuro»⁴⁸⁷; e in questo senso il viaggio di Calvino è davvero «iniziativo»⁴⁸⁸, perché va a innescare un fortissimo «desiderio di conoscenza e di possesso [...] di una realtà multiforme e complessa», una voracità di entrare in un mondo futuristico e «“altro [...]”»⁴⁸⁹ che nasce da uno scontro, un attrito con quella stessa alterità.

Gli Stati Uniti si mostrano all'autore nella complessità delle loro mille contraddizioni di società intrinsecamente e *sinceramente* capitalistica: il culto del denaro regna, spontaneamente esibito; la totale mancanza di ideologia e gli scopi prettamente individuali della lotta politica sono evidenti; debole è la capacità di pensiero dialettico. Eppure, incredibilmente, queste abissali divergenze – non scevre, ovviamente, da stupori e critiche – alimentano in Calvino l'impulso a confrontarsi con quella che, per tanti versi, è osservata e vissuta come alterità *radicale*. Soprattutto, al fondo dei suoi ragionamenti c'è sempre la coscienza che, a discapito di tante carenze e contrasti, quello statunitense si è imposto nell'immaginario collettivo come modello di società futura⁴⁹⁰.

E a questo mondo a venire appartengono, a pieno titolo, i cervelli elettronici, ammantati di un particolare fascino appunto perché oggetto di un nodo di potenzialità ancora inesplorate, ma già pienamente parte di un orizzonte ormai prossimo: come il personale della fabbrica statunitense dell'IBM (matematici, fisici) è per Calvino «immagine dell'umanità *futura*», così la cibernetica è appunto «*promessa* di un *futuro* di straordinaria emancipazione umana»⁴⁹¹.

È interessante notare come la suggestione esercitata dal contatto diretto con le macchine - negli anni Cinquanta, si è detto, prerogativa statunitense e novità assoluta nel panorama mondiale - contribuisca a plasmare l'immaginario calviniano, suggerendo una serie di apparizioni cibernetiche all'interno delle sue opere secondo sfaccettature sempre più eterogenee e originali.

Si ricorda che a partire dagli anni Sessanta l'intero clima culturale “risente” dell'evoluzione delle nuove tecnologie: è il 1961 quando Nanni Balestrini, a Milano, presenta a un pubblico di pochi

⁴⁸⁶ Giulio Einaudi, *Ricordo di Italo Calvino*, cit., p. 119.

⁴⁸⁷ Paola Castellucci, *Un modo di stare al mondo. Italo Calvino e l'America*, Bari, Adriatica, 1999, p. 14.

⁴⁸⁸ Cfr. la *Premessa* a Italo Calvino, *Un ottimista in America*, Milano, Oscar Mondadori, 2015.

⁴⁸⁹ *Il comunista dimezzato. A colloquio con IC, dieci anni dopo Pavese*, intervista di Carlo Bo a Italo Calvino, in l'«Europeo», 28 agosto 1960, pp. [64-65]; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2728.

⁴⁹⁰ Così scrive Calvino negli appunti “americani”: «È sempre esistito ed esiste, per i russi come per noi e certo per molti altri popoli, un'utopia americana, o meglio un'America di utopia che funziona come mito attivo d'un livello di vita da raggiungere. Negli Stati Uniti, dove le cose sono sempre più avanti che le idee, dove le forze produttive e la tecnica riescono a modellare la civiltà più direttamente, con meno ostacoli e ritardi, si configurano realtà che sono come immagini d'un mondo futuro». Cfr. le *Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)*, in Id., *Saggi*, II, cit., p. 2603.

⁴⁹¹ Ivi, pp. 2562-2563.

intimi (tra cui Luciano Berio e Umberto Eco) *Tape Mark I*, «poesia elettronica» prodotta da un elaboratore programmato con un preciso algoritmo e utilizzato per «le sue capacità combinatorie»⁴⁹². Nell'introduzione alla poesia, composta dalla combinazione di tre diversi brani, il poeta afferma la sua idea secondo cui «nuovi esperimenti, oltre che impiegare un testo più ampio, potranno tenere conto anche di regole grammaticali, dei valori semantici e fonetici del linguaggio [...]»⁴⁹³. Vedremo come questo tipo di “giochi informatici” avranno largo sviluppo negli stessi anni, e in modi singolarmente simili, anche nel panorama francese e proprio tra le fila dell'Oulipo.

Per inciso, occorre ricordare che uno dei primi a immaginare, quasi profeticamente, macchine in grado di comporre poesie era stato Primo Levi col suo racconto *Il versificatore*⁴⁹⁴, «concepito originariamente nel 1946 [...] e completato nel 1957, per essere poi raccolto nelle *Storie naturali*»⁴⁹⁵. È interessante notare che il breve scritto, «commissionato dalla RAI per essere trasmesso dalla radio», doveva la sua «forma dialogica»⁴⁹⁶ a questa stessa contingenza: presentandosi, in questo, come singolare antecedente dell'opera *Die Maschine* di Georges Perec⁴⁹⁷.

Tornando a Calvino, la riflessione sul mondo cibernetico sembra subire un'evoluzione più incisiva e profonda proprio grazie alle esperienze degli anni parigini, e all'avvio di alcuni progetti intrapresi con gli oulipiani, per i quali i cervelli elettronici divengono potenziali collaboratori nella composizione dell'opera, e non più soltanto suoi soggetti tematici. Tuttavia, è bene ribadire che, nonostante la forte spinta impressa dal gruppo di Queneau sugli interessi cibernetici dell'autore, le macchine elettroniche appartenevano già al suo immaginario, all'interno del quale si erano imposte per vie autonome e soprattutto precoci.

Davvero, dunque, siamo di fronte a un «plagio per anticipazione»; ma soprattutto, abbiamo tra le mani il bandolo di un filo conduttore che attraversa ininterrotto tutta l'opera calviniana, modulandosi in forme sempre più ricche e complesse, e aprendo a quelli che saranno i grandi interrogativi di *Se una notte d'inverno* e del «diario di Silas Flannery»; preludio, a loro volta, dei progetti cui Calvino si dedicherà fino alla fine⁴⁹⁸.

⁴⁹² Cfr. l'intervista a Nanni Balestrini: *Tape Mark I – a reconstruction*, a cura dei Musei di Informatica MIAI (Museo Interattivo di Archeologia Informatica) di Cosenza e MusIF (Museo dell'Informatica Funzionante) di Palazzo Acreide, 2017. Il testo si può leggere nella raccolta *Almanacco Letterario Bompiani 1962 – le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, Milano, Bompiani, pp. 145-151.

⁴⁹³ Ivi, p. 145.

⁴⁹⁴ Damiano Malabaila [i.e. Primo Levi], *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 34-56.

⁴⁹⁵ Federico Bertoni, *Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura*, in AA.VV., *Letteratura e tecnologia*, a cura di Pierluigi Pellini, Roma, Vecchiarelli, 2003, p. 291.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Georges Perec, *Die Maschine: Hörspiel*, traduzione di Eugen Helmlé, Stuttgart: Reclam, 1972.

⁴⁹⁸ Si pensi, a titolo di esempio, a quanto riportato da una lista di romanzi da realizzare conservata tra le carte dell'autore, tra le cui voci troviamo: «Elettronica Mondadori», riferita al «progetto di un libro elaborato tramite computer sulla base di pagine di scrittori diversi». Cfr. Mario Barengi, *Introduzione a Italo Calvino, Saggi 1945-1985*, II, cit., p. L.

Il primo tassello di questo variegato *puzzle* di racconti e progetti calviniani legati alla tematica informatica potrebbe identificarsi con *L'innamorato elettronico*, «science-vaudeville» centrato sulla «bislacca vicenda di un calcolatore che s'invaghisce di una vamp del cinema»⁴⁹⁹. Le «9 pagine»⁵⁰⁰ che compongono il testo sono conservate tra le carte dell'autore, e databili agli anni '50 (più difficile stabilire se prima o dopo il viaggio negli Stati Uniti). A confermare la datazione è uno scambio di lettere tra l'autore e Massimo Scaglione, quando quest'ultimo programma, molti anni dopo, di recuperare il pezzo per una riduzione radiofonica. Nell'autorizzare il progetto, Calvino ha cura di precisare appunto che «una condizione che vorrei porre è che si trovasse il modo, nella presentaz. sul «Radiocorriere», nei comunicati stampa ecc. di dire che si tratta d'una cosa scritta da me *negli Anni Cinquanta*, cioè che non venga presentata come l'ultima novità della mia produzione»⁵⁰¹.

Oltre al titolo del pezzo e alle poche battute con cui corregge la bozza ricevuta da Scaglione – tra cui l'aggiunta: «Non sarà una lezione d'elettronica che la convincerà a sposare Orlando!» – , non abbiamo tuttavia indizi certi del fatto che il soggetto di questo «balletto o qualcosa di simile»⁵⁰² fosse effettivamente una macchina.

Diverso è il discorso per quella vasta gamma di racconti nati dalla penna dell'autore a ridosso o subito dopo il viaggio negli States.

Nel giugno del 1956 esce sulle pagine del «Contemporaneo» il breve scritto *Gli automi*, storiella ambientata in un avveniristico 1986, non a caso proprio nella città americana di Minneapolis. Calvino immagina non già la prevedibile protesta di alcuni operai contro «l'automazione», ma piuttosto «il primo sciopero degli automi contro la mano d'opera umana»⁵⁰³, in una data fittizia e non casuale – il 15 ottobre, giorno in cui l'autore compiva gli anni⁵⁰⁴ – che segna emblematicamente l'inizio di una nuova era. Il racconto, dai toni leggeri e ilari, mette in scena delle macchine non solo «pensanti», ma dotate di parola e perfettamente capaci di rispondere a tono agli umani di turno:

Alle ore 4 p.m. l'operaio Joe Ficarazzi, oriundo italiano, ebbe ad apostrofare per dissensi sul lavoro il cervello elettronico Myriam con l'espressione vernacola "testa di minchia", sicuro di non essere compreso dal perfezionato ordigno. Quale non fu la sua sorpresa quando il meccanismo, dopo una lunga serie di scatti,

⁴⁹⁹ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit. p. 1259.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Lettera a Massimo Scaglione, 19 maggio 1971, in Id., *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1103.

⁵⁰² Lettera a Massimo Scaglione, 13 aprile 1971, Ivi, p. 1103.

⁵⁰³ Italo Calvino, *Gli automi*, in «Il Contemporaneo», 23 giugno 1956, p. 12; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2244.

⁵⁰⁴ Ringrazio Mario Barengi per avermi suggerito la coincidenza.

[...] e scoppiettii, profferì distintamente [...] la parola fortemente offensiva "cornutu"? La scintilla della ribellione si propagò immediatamente a tutto il reparto [...] «La parola d'ordine dello sciopero è: Macchine pensanti, pensate ad altro!» riferisce il «Minneapolis Christian Science Monitor» [...]⁵⁰⁵

Al di là dello scioglimento politicamente orientato del finale – umani e automi coalizzati contro il vero nemico comune, loro e dell'intero «progresso sociale»: «la proprietà capitalistica»⁵⁰⁶ della fabbrica di produzione – è interessante notare come il primo ingresso delle “macchine pensanti” nella prosa calviniana sia definito da una sostanziale antinomia rispetto al mondo degli *altri*: gli umani. Detto altrimenti, le figure cibernetiche e i protagonisti “in carne e ossa” costituiscono da subito i poli di una contrapposizione dichiarata, a prescindere dal modo in cui, di volta in volta, essa verrà modulata. Il finale della storia ricalca il capitolo di un immaginario libro di testo per la scuola media, la cui chiusa «un po' ingenua e retorica [...] ma incisiva» recita, ribadendo una linea di demarcazione che rimane inequivocabile: «Da quel giorno [...] i cervelli pensarono solo umanamente e i cervelli elettronici solo meccanicamente»⁵⁰⁷.

Più interessante ancora è un raccontino apparso sul «Mondo» due anni dopo, nel luglio 1958, destinato a confluire successivamente nei *Racconti*⁵⁰⁸: *La notte dei numeri*. Lo scritto può leggersi, a ben vedere, come una straordinaria anticipazione di un nodo di tematiche e interrogativi che, non scevri da sotterranee angosce, saranno destinati a un posto di rilievo sempre maggiore nell'opera dell'autore⁵⁰⁹.

In primo luogo, stupisce ritrovare la macchina associata a un'immagine che tanta parte avrà nelle future pagine calviniane: quella dell'«uomo in camice bianco». Sarà questa, infatti, una figura fantascientifica indissociabile dalle future apparizioni dei cervelli elettronici: a rimarcare, insieme, l'identificazione delle «maestranze ultraqualificate»⁵¹⁰ che li manovrano, ma anche un vago senso di estraneità o freddezza; quasi, si direbbe, di inquieta diffidenza.

Nell'aiutare la madre nelle pulizie notturne della ditta «Sbav», il bambino protagonista del racconto si dà all'esplorazione dell'edificio: eccolo in «una sala piena di macchine [...] ferme, ma Paolino

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2246.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ Italo Calvino, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 211-220; ora in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit. pp. 1051-1062.

⁵⁰⁹ Gli scritti di Calvino che saranno presi in considerazione da qui in avanti sono citati, in maniera sbrigativa ma secondo la stessa successione, da Paul Braffort, in un articolo che prende appunto le mosse dalla tematica cibernetica: *L'ordre dans le crime. Une expérience cybernétique avec Italo Calvino*, in *Italo Calvino*, numero speciale della rivista «Europe», cit., pp. 128-139.

⁵¹⁰ Italo Calvino, *Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2562.

una volta le ha viste lavorare, con un continuo ronzio e scattar su e giù di spessi fogli traforati, come d'elitre d'insetti»; a manovrarle, appunto, «un uomo *in camice bianco da chirurgo*»⁵¹¹.

Il binomio popola altri luoghi della narrativa calviniana, e in particolar modo le pagine del *Viaggiatore*, dove al camice bianco dell'uomo della «sala controlli» che costringe una delle lettrici a leggere ininterrottamente i romanzi «sfornati dall'elaboratore»⁵¹² fa eco, pochi capitoli più tardi, il «camice bianco della programmatrice Sheila»⁵¹³ – *alias* Lotaria, personaggio pienamente implicato, a sua volta, nell'uso e nella manipolazione della letteratura tramite congegni elettronici. Non è un caso che queste presenze si moltiplichino nell'opera in cui si fa tanto più massiccia la presenza di dispositivi cibernetici, macchine a un tempo «scriventi» e «leggenti»⁵¹⁴.

Tanto più significativa sarà allora la profezia che – con tono oracolare, da sibilla – Calvino affida all'uomo col camice, stampata indelebilmente nella memoria di Paolino: « – Verrà il giorno in cui gli uffici andranno avanti solo così, – gli aveva detto, – senza bisogno di nessuno, neppure di me»⁵¹⁵. Questione di tempo, insomma, perché «quelle macchine» che «conoscono il passato e il futuro [...] faranno funzionare gli uffici da soli, deserti e vuoti come ora di notte»⁵¹⁶: una visione, questa, che esclude perentoriamente l'umanità dal domani del mondo, in quanto presenza superflua in un'era di macchine incapaci di errore, che già «sanno tutto quel che è successo» e soprattutto «quel che deve succedere»⁵¹⁷.

Ma una prospettiva di resa alla macchina tanto arrendevole e priva di urti non può che essere solo apparente: Paolino non tarda a scoprire che la verità sta a monte; o meglio, giù giù, in fondo, nelle viscere buie della fabbrica⁵¹⁸, in un sotterraneo che conserva una storia pretecnologica e tutta umana:

il ragioniere solleva una tenda: c'è una scala a chiocciola che scende.
C'è buio, ma il ragioniere sa dov'è un interruttore e accende una fioca

⁵¹¹ Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1054.

⁵¹² *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 128.

⁵¹³ Ivi, p. 219.

⁵¹⁴ Riprendo qui il titolo di un intervento di Annabella Petronella, dedicato alla presenza della cibernetica nel *Viaggiatore*: cfr. *Macchine leggenti e macchine scriventi*, in «Enthymema», XVI (2020), n. 26, pp. 95-106.

⁵¹⁵ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1054.

⁵¹⁶ Ivi, p. 1055.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ A questo proposito, è interessante notare come Jean-Paul Manganaro individui una stessa contrapposizione metaforica tra *alto* e *basso* nelle pagine del *Cavaliere inesistente*, laddove suor Teodora comunica che la cella in cui scrive è proprio al di sopra della cucina. Il critico sottolinea il fatto che proprio «dans un lieu placé au-dessus de la "cuisine", laboratoire alchimique où se mélange la matière, elle découvre sa propre visibilité créatrice» (Cfr. Id., *Point de vue sur la vue*, in Italo Calvino, *les mots, les idées et les rêves*, numero speciale di «Chroniques Italiennes», gennaio-febbraio 2005, 75-76, pp. 175-176). Detto altrimenti, lo spazio tra il «sotto» della «cucina» e il «sopra» della «cella» diviene «la rappresentazione antropologica della scrittura: giù ci sono le viscere, che permettono di elaborare poi una scrittura con dei passaggi metaforici molto importanti...». Riporto qui quanto riferitomi dal critico nel corso di un'intervista che mi ha gentilmente concesso (Parigi, 24 novembre 2016).

lampadina là sotto. Ora scendono per la scaletta a chiocciola, giù nei sotterranei della ditta. Nei sotterranei c'è una porticina chiusa con un catenaccio: il ragioniere ha la chiave, apre. Dentro non ci dev'essere impianto elettrico, perché il ragioniere accende un fiammifero e a colpo sicuro trova lì una candela e l'accende⁵¹⁹

Il ragioniere incontrato per caso dal bambino svela a lui solo l'errore segreto e indicibile che i cervelli elettronici continuano a macinare, ingigantendolo meccanicamente e a dismisura: «Hanno un bel girare le macchine calcolatrici, i cervelli elettronici e tutto il resto! L'errore è *al fondo, al fondo* di tutti i loro numeri, e cresce, cresce, cresce!»⁵²⁰.

Un «grossolano errore» di conti, commesso più di due secoli prima dal vecchio «ragionier De Canis», ha ingenerato infatti un meccanismo a catena di «cifre sbagliate»: «non c'è nulla di vero in nessuno dei loro conti»; e quel che più importa, è che «quell'unico errore» di un «uomo infallibile», «maestro [...] gigante [...] genio»⁵²¹ della contabilità, è stato del tutto premeditato.

In tono sempre più furtivo, il ragioniere «chinandosi, a voce bassa», chiude così il suo discorso, prima di prendere l'uscita scomparendo dalla vista di Paolino: « – E sai cosa ti dico? [...] io sono sicuro che lui l'aveva fatto apposta!»⁵²².

Un sabotaggio in piena regola, dunque, contro un mondo di perfezione numerica, di elenchi di cifre di diafana e incontrovertibile esattezza; se vogliamo, un po' la «maglia rotta nella rete»⁵²³, la «menda»⁵²⁴ nel tessuto che non solo sfugge la rigidità di un ordito senza più punti di fuga, ma la rode dall'interno, sfaldandone la trama dalle fondamenta via via che essa procede.

L'errore, dunque, come elemento prettamente *umano* e rivendicato come tale, diventa strumento per eludere un universo geometrico chiuso in se stesso, «labirinto» altrimenti «senza via d'uscita», «enigma di cui si è persa la chiave»⁵²⁵.

In un certo senso, potremmo leggere l'episodio come ulteriore “plagio anticipato”: il deliberato errore del ragioniere, che lo porta a deviare da un sistema di regole oggettivo – rappresentato, per antonomasia, dall'assiomatica compiutezza dei numeri – sembra essere un embrionale antecedente del *clinamen*, lo scarto volontario dall'universo delle *contraintes* che tanta parte avrà nella poetica oulipiana (e calviniana).

Gli anni Cinquanta ci mostrano dunque le prime desultorie apparizioni di automi, calcolatori e memorie elettroniche nella narrativa dell'autore, in pagine da cui già affiorano, almeno

⁵¹⁹ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1060.

⁵²⁰ Ivi, p. 1061.

⁵²¹ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1061.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 1182.

⁵²⁴ Ivi, p. 1044.

⁵²⁵ *Ibidem*.

parzialmente, le questioni sul possibile rapporto uomo/macchina che andranno approfondendosi notevolmente col parallelo, importante sviluppo delle nuove tecnologie.

Il viaggio americano che apre gli anni Sessanta non fa che imprimere a questa serie di rappresentazioni emergenti una forte accelerazione. Sembra essere infatti proprio «l'incontro con l'America "dei cervelli elettronici e dei voli spaziali"» a «consolida[re] la scelta del fantastico che trova nuovi stimoli proprio nel contatto con una società tecnologicamente avanzata»: e il «primo effetto della liberazione della vena fantastica»⁵²⁶ sarebbe rappresentato dal testo delle *Cosmicomiche*, edito pochi anni dopo presso Einaudi⁵²⁷.

All'interno della serie non mancano dei riferimenti più e meno espliciti alla cibernetica: li ritroviamo, ad esempio, in quella «cosmicomica» anomala e poco fortunata, ma vero concentrato di concetti chiave della poetica calviniana, che è *La memoria del mondo*. Il titolo darà il nome alla raccolta omonima, edita per la prima volta nel 1968 dal Club degli Editori; mentre il singolo racconto è «scritto a Roma fra il 5 e il 7 maggio 1967»⁵²⁸, e pubblicato sul «Giorno» il 2 luglio di quello stesso anno⁵²⁹.

La storia si compone dell'ininterrotto monologo che il direttore uscente di una non meglio precisata «organizzazione» rivolge a un «giovane quadro», promessa dell'azienda che sta per sostituirlo:

Lei crede, come tutti del resto, che la nostra organizzazione stia da molti anni preparando il più grande centro di documentazione che sia mai stato progettato, uno schedario che raccolga e ordini tutto quello che si sa d'ogni persona e animale e cosa, in vista d'un inventario generale non solo del presente ma anche del passato, di tutto quello che c'è stato *dalle origini* [...] Quello che lei non sa è il vero scopo del nostro lavoro. [...] Lavoriamo in vista d'una prossima fine della vita sulla Terra⁵³⁰

Il discorso, vediamo, oscilla fin da subito tra due poli temporali di eguale absolutezza: le *origini* dell'umanità, nella loro insondabile lontananza; e un *futuro* altrettanto ignoto, ma inaspettatamente

⁵²⁶ Paola Castellucci, *Un modo di stare al mondo. Italo Calvino e l'America*, cit., p. 14.

⁵²⁷ Italo Calvino, *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965. È l'autore stesso a stabilire una connessione implicita tra la scrittura dei primi pezzi del volume e il viaggio americano, quando afferma: «Mi sono avvicinato alla scienza attraverso l'astronomia [...] le letture più sistematiche sono cominciate intorno al '59-'60, quando sono andato negli Stati Uniti. A Boston ho conosciuto Giorgio de Santillana. Ricordo che mi fece un'enorme impressione una sua conferenza [...] Fu allora che cominciai a scrivere le *Cosmicomiche*». Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit. p. 1320.

⁵²⁸ Ivi, p. 1468.

⁵²⁹ Italo Calvino, *La memoria del mondo*, in «Il Giorno», 2 luglio 1967, p. 3; poi in Id., *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Milano, Club degli Editori, 1968.

⁵³⁰ Id., *Romanzi e racconti*, II, cit. p. 1248.

vicino. Si tratta di due estremi legati di frequente, nelle opere successive, alla cibernetica; e che sarà bene a tenere a mente⁵³¹.

La «memoria del mondo», secondo le disposizioni dell'azienda, dovrà essere interamente contenuta in «schede perforate [...] minuscole bobine di microfilm [...] microscopici rocchetti di filo magnetico». A garantire la memoria della vita umana saranno insomma dei supporti *informatici*, adeguatamente «deposita[ti] sotto la crosta terrestre», nella speranza che, un giorno, «il relitto del nostro pianeta vagante per lo spazio» venga «raggiunto ed esplorato da *archeologi extragalattici*»⁵³². Il paradosso in termini degli *archeologi del futuro* è concetto che, sia pure espresso solo *en passant*, non solo riassume l'intervallo temporale all'interno del quale si gioca l'intera vicenda – il passato remoto e il futuro dell'umanità tutta –, ma dà forma a un'immagine, vedremo, gravida di conseguenze.

In generale, la breve trama è tutta percorsa da visioni scisse, tese a considerare, di volta in volta, la frattura sempre in atto tra ciò che si sceglie di affidare alla storia e ciò che ne resta fuori; la parte di realtà riservata ai posteri, e tutto ciò che esula dal processo di selezione, ed è per ciò stesso condannato a una dimenticanza definitiva e totale. Anche in questo caso, sembra esercitare un peso di notevole importanza il tema delle tracce, dello scarto; lo stesso che, già oggetto di studio da parte di Carlo Ginzburg, prenderà sempre più il sopravvento nei piani programmatici per la realizzazione della rivista «Ali Babà».

L'intenzione di tramandare la memoria della vita pone non solo il problema della cernita, ma anche quello della *sintesi storica*: «tutto questo materiale passa attraverso un processo di riduzione all'essenziale, condensazione, miniaturizzazione»; e «quel che resta fuori è come se non ci fosse mai stato», escluso in quanto evitabile brusio di sottofondo: «E nello stesso tempo sarà suo scrupolo fare come se non ci fosse mai stato tutto ciò [...] che anziché aumentare l'informazione creerebbe un inutile *disordine e frastuono*. L'importante è il *modello generale* costituito dall'insieme delle informazioni»⁵³³.

Un modello che evidentemente rivela una vacuità di fondo nella sua astratta esattezza, epurato com'è da ogni inutile – o presunto tale – «rumore». È interessante notare come nei quadrati greimassiani che sovrintendono, almeno in linea teorica, alla costruzione della cornice di *Se una notte*, particolare spazio sarà dato proprio al «rumore di fondo»: definito, a seconda dei casi, come elemento che «assilla» l'autore, «disturba l'elaboratore» e, più incisivamente ancora, arriva a

⁵³¹ Per inciso, si segnala come il finale del racconto riveli delle fortissime affinità con la chiusa degli scritti più «cibernetici» di Calvino: *L'incendio della casa abominevole*. Cfr. Susie Cronin, *Cybernetic Collaborations, Literature Machines and Italo Calvino's 'L'incendio della casa abominevole'*, in «The Italianist», XXXVII (2017), 1, p. 37.

⁵³² Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1248-1250.

⁵³³ *Ibidem*.

coincidere con la «fonte da cui nascono tutti i racconti»⁵³⁴. L'origine della letteratura, dunque? Avremo modo di tornare sull'argomento.

La domanda circa il *cosa* tramandare di sé, della propria storia individuale e collettiva, sembra riproporre lo stesso binomio tra modello incorruttibile e «maglia rotta», l'imperfezione *scientemente* operata a minare la «massa d'informazioni freddamente oggettive, incontrovertibili» che «rischierebbe di fornire un'immagine lontana dal vero»⁵³⁵. L'«errore», insomma, si fa nuovamente garanzia di via d'uscita possibile da un sistema freddamente univoco e chiuso in se stesso. Calvino condensa nello spazio di poche righe interrogativi che aprono a una pluralità di tematiche:

Certo capitano dei momenti nel nostro lavoro [...] in cui si è tentati di pensare che solo ciò che *sfugge* alla nostra registrazione è importante, che *solo ciò che passa senza lasciar traccia esiste veramente*, mentre tutto quel che i nostri schedari ritengono è *la parte morta, i trucioli, la scoria* [...] Chi può escludere che l'universo consista nella *rete discontinua degli attimi non registrabili*, e che la nostra organizzazione non ne controlli altro che lo stampo negativo, la cornice di vuoto e d'insignificanza?⁵³⁶

E ancora:

Supponiamo che ci arrivi da un altro pianeta un messaggio di puri *dati di fatto* [...]: non gli presteremmo attenzione [...] solo un messaggio che contenesse qualcosa di *inespresso*, di *dubbioso*, di *parzialmente indecifrabile* forzerebbe la soglia della nostra coscienza, imporrebbe d'esser ricevuto e interpretato [...] compito del direttore è dare all'insieme dei dati raccolti e selezionati dai nostri uffici *quella lieve impronta soggettiva*, quel tanto d'*opinabile*, d'*arrischiato*, di cui hanno bisogno *per essere veri*⁵³⁷

Il «non registrabile» cui si accenna non è ancora il «non dicibile» palomariano, la «struttura silicea»⁵³⁸ del mondo e dell'*altro-da-sé* che, pur a portata di sguardo, rimane inattingibile. Piuttosto, consiste in quell'insieme di movimenti minimi («sbadigli, foruncoli, associazioni d'idee sconvenienti»⁵³⁹) che nella loro irrilevanza partecipano della sostanza, certamente discontinua e

⁵³⁴ Italo Calvino, *Come ho scritto uno dei miei libri*, in *Oulipiana*, a cura di Ruggero Campagnoli, Napoli, Guida, 1995, p. 161 (traduzione italiana di *Comment j'ai écrit un de mes livres*, in *Bibliothèque Oulipienne n. 20*, Paris, Oulipo, 1982, pp. 25-44)

⁵³⁵ Id., *Romanzi e racconti*, II, cit. p. 1252.

⁵³⁶ Ivi, pp. 1251-1252.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1994; ora in Id., *Saggi*, I, cit., p. 415.

⁵³⁹ Id., *Romanzi e racconti*, II, cit. p. 1252.

sconnessa, dell'esistenza. Si tratta insomma di tutto ciò che si presenta agli occhi di un possibile esegeta della vita umana come oggetto da decifrare: non «puro dato», tautologia, ma «impronta soggettiva» che renda possibile una molteplicità di interpretazioni (di *letture*) da parte di un ricettore dotato di coscienza critica, umana o intergalattica che sia.

Quale che sia la memoria da trasmettere, ad ogni modo, questa sarà preservata solo grazie a una serie di marchingegni elettronici, garanzia di sopravvivenza in quanto sorta di propaggini della vita oltre la morte («la fine del mondo»). Questa la certezza attorno cui ruota il racconto; identica, in questo senso, a quella su cui si chiude uno scritto pressoché coevo.

Consideriamo la serie più propriamente «cosmicomica» che ha per protagonista (e per titolo) Priscilla⁵⁴⁰, uno degli amori di quella pura forma grammaticale, senza corpo né tempo, che è Qfwfq. Dei tre capitoli che la vedono (co)protagonista (*Mitosi*, *Meiosi*, *Morte*), è soprattutto quest'ultimo, scritto nel settembre del 1967⁵⁴¹, a interessare il nostro discorso (come preannuncia il titolo, già di per sé molto eloquente).

In questo caso, la polarizzazione tra origine della vita e universo futuro modella l'intera raccolta, e le ultime vicende di Qfwfq e Priscilla non fanno eccezione:

I vincitori – per ora – siamo noi altri, i discontinui. La *palude-foresta* sconfitta è ancora intorno a noi; ci siamo appena aperti un varco *a colpi di machete* nel folto delle radici di mangrovia [...] Appena fuori dalla continuità della *materia primordiale*, siamo saldati in un tessuto connettivo che riempie l'iato tra le nostre discontinuità, tra le nostre morti e nascite, un insieme di segni, suoni articolati, ideogrammi, morfemi, numeri, *perforature di schede*, *magnetizzazioni di nastri* [...] ⁵⁴²

Dalla palude-foresta attraverso cui farsi spazio a colpi di *machete*, come *conquistadores* nell'avanzata verso il nuovo mondo, si arriva al «tessuto connettivo» – il linguaggio – rappresentato in una stringatissima sintesi nell'arco della sua intera evoluzione: da un eterogeneo «insieme di segni» fino alle «perforature di schede» e «magnetizzazioni di nastri». Anche questo finale, insomma, racchiude la visione di un futuro avveniristico affidato all'immaterialità meccanica, qui riconosciuta come (in)naturale proseguimento della biologia, ultimo anello di remote catene di acidi nucleici:

⁵⁴⁰ Id., *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967; ora in Ivi, pp. 271-303.

⁵⁴¹ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Ivi, p. 1350.

⁵⁴² Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 302.

Il circuito dell'informazione vitale che corre dagli acidi nucleici alla scrittura si prolunga nei nastri perforati degli automi figli di altri automi: generazioni di macchine *forse migliori di noi* continueranno a *vivere e parlare vite e parole* che sono state anche nostre; e tradotte in istruzioni elettroniche la parola io e la parola Priscilla s' incontreranno ancora⁵⁴³

Un mondo di macchine senza più umani (né tantomeno Qfwfq e Priscille) che non sembra avere risvolti solo negativi, perché in grado di assicurare appunto una speranza di *continuità*, sia pure traslata in «istruzioni elettroniche».

Volendo tirare le somme di questa breve ricognizione dei primi scritti calviniani in cui compaiono immagini in varia misura “cibernetiche”, potremmo dire che essi sono percorsi da un pensiero in evoluzione, ma in sé coerente se considerato in momenti circoscritti: da una più netta antinomia tra macchine ed esseri umani, il discorso si concentra sempre più sulla compresenza di estremi temporali altrettanto imperscrutabili; fino a che, da una certa altezza in poi, i dispositivi informatici cominciano a evocare, in maniera più o meno esplicita, l'idea della morte.

Quest'ultimo aspetto sembra rimandare a un'angoscia sotterranea piuttosto comune, spiegata perfettamente da Paul Braffort che, rifacendosi a un assunto bachelardiano («le complexe de Prométhée»⁵⁴⁴), conia la formula «complexe de Frankenstein»:

C'est qu'on touche ici à un mythe ancien, bien antérieur aux prouesses de l'électronique: c'est le mythe du Golem, du créateur détruit par sa création qui est à l'origine de ce qu'on pourrait appeler, en utilisant un modèle proposé par Bachelard, le “complexe de Frankenstein”⁵⁴⁵

Si tratta insomma del timore archetipico, ancestrale, di un possibile “spossessamento” dell'inventore da parte della sua stessa “creatura”. L'espressione è ripresa, non a caso, nei verbali dell'Oulipo, da cui si desume un approccio del gruppo alle nuove tecnologie nei termini di una

⁵⁴³ Ivi, p. 303. Ancora secondo Usher, in queste pagine «the idea of the computer becoming an *ironic* guarantee of immortality» (corsivo mio). Cfr. Id., *Calvino and the computer as writer/reader*, cit., p. 52.

⁵⁴⁴ [«il complesso di Prometeo»]. Cfr. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.

⁵⁴⁵ [«È che qui si tocca un mito antico, ben anteriore alle prodezze dell'elettronica: è il mito del Golem, del creatore distrutto dalla sua creazione che è all'origine di quello che potremmo chiamare, utilizzando un modello proposto da Bachelard, il “complesso di Frankenstein”»]. Paul Braffort, *Machines à poèmes*, in *Poésie an 2000. Poésie - Informatique : Conflit ou convergence ? (Actes de la quatorzième Biennale Internationale de Poésie, Palais des Congrès, Liège, du 30 août au 3 septembre 1984)*, 1985, p. 113 (curatore degli atti e luogo d'edizione non specificati). L'intervento si può leggere al seguente link: <http://www.paulbraffort.net/litterature/alamo/alamo.html>.

sostanziale ambiguità: la stessa che caratterizza le riflessioni di Calvino, diviso tra ammirazione e una serie di più intime e profonde apprensioni.

3.1.2 Esperimenti oulipiani, tra diodi e relé

L'incontro tra l'autore e il gruppo parigino dell'Oulipo, «passaggio obbligato» per lo sviluppo e la piena maturazione di una serie di interessi già in vario modo presenti nella sua poetica – dal concetto di *contrainte* all'*ars combinatoria*, fino allo stesso principio del *clinamen* –, sembra trovare un ulteriore punto d'incontro nell'attenzione al mondo cibernetico. Negli stessi anni, infatti, la cerchia di Queneau si mostra molto ricettiva rispetto alle potenzialità intrinseche del mezzo informatico, e approda ben presto all'uso delle «macchine pensanti» per vari esperimenti collettivi, tenuti nel corso di numerosi incontri pubblici. Parte della critica sottolinea appunto che «questo curioso accoppiamento di letteratura e tecnologia segnala un aspetto sottoesplorato degli anni parigini di Calvino che influenzerà il suo lavoro successivo»⁵⁴⁶.

Per aver conto della ricorrenza con cui il gruppo discute delle rudimentali macchine elettroniche occorrerà fin da subito chiarire una questione terminologica: il neologismo “informatica” nascerà solo nel 1962, «par la fusion des mots “information” et “automatique”», così come il termine «computer» sarà utilizzato dal 1955 per «désigner ce qu'on nommait auparavant “calculateur” ou “machine à calculer”»⁵⁴⁷. Per questo stesso motivo, e solo per questo, il nuovo lessico è poco frequente negli archivi oulipiani tra il 1960 e il 1980⁵⁴⁸.

Per inciso, si aggiunga che molti dei membri dell'Oulipo erano veri esperti del (pur primitivo) campo informatico: tra loro, proprio Paul Braffort, destinatario della dedica di Calvino, matematico specialista delle nuove tecnologie; o ancora lo stesso co-fondatore del gruppo, François Le Lionnais, uomo di scienza esperto di cibernetica, tanto da partecipare attivamente a dibattiti sull'argomento per conto del gruppo.

⁵⁴⁶ «This curious pairing of literature and technology signals an underexplored aspect of Calvino's Parisian years, that was to influence his later work». Cfr. Susie Cronin, *Cybernetic Collaborations, Literature Machines and Italo Calvino's 'L'incendio della casa abominevole'*, cit., p. 71 (traduzione mia).

⁵⁴⁷ [«attraverso la fusione delle parole “informazione” e “automatico”»; «designare ciò che prima era chiamato “calcolatore” o “macchina da calcolo”»]. Camille Bloomfield e Hélène Campaignolle, *Machines littéraires, machines numériques: l'Oulipo et l'infomatique*, in *Oulipo mode d'emploi*, a cura di Christelle Reggiani e Alain Schaffner, Paris, Honoré Champion, 2016, p. [320].

⁵⁴⁸ *Ibidem* (cfr.).

Il primo documento a citare le «machines» sembra essere una circolare del maggio 1962, in cui Raymond Queneau propone ironicamente di «nommer membres *bienfaiteurs* ceux qui possèdent une machine et sont décidés à nous en faire bénéficier...». E aggiunge: «À ce propos, je vous signale que M. Starynkevich m'a envoyé un faux annuaire de téléphone, *fabriqué par sa machine*, avec de faux noms de personnes et de rues»⁵⁴⁹: un progetto in pieno spirito oulipiano (ma anche calviniano), interamente realizzato da una macchina.

Il vivo interesse per il mondo informatico, tuttavia, risulta evidente anche da una vasta costellazione di situazioni precedenti: fin dal 1961 gli oulipiani – e sembra, in particolare, Le Lionnais – erano in contatto con Abraham Moles, autore dell'opera *Art et Ordinateur*⁵⁵⁰; e avevano seguito con interesse l'esperienza di *Tape Mark I*, la già citata «poesia elettronica» di Balestrini. Soprattutto, fin dal 1961 le «machines» appaiono nel documento programmatico del gruppo: quel «premier Manifeste» della «LIPO» che annovera, tra gli strumenti da tenere in considerazione per raggiungere una serie di finalità poetiche, proprio i computer:

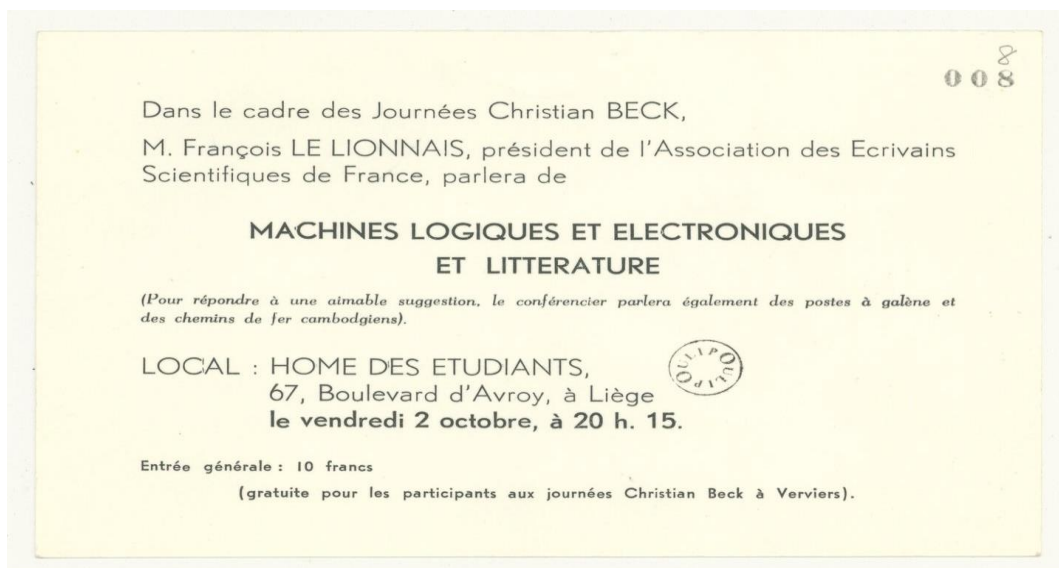
Ce que certains écrivains ont introduit dans leur manière, avec talent (voir avec génie) mais les uns occasionnellement [...] d'autres avec prédilection [...] d'autres avec insistance mais dans une seule direction [...] l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) entend le faire systématiquement et scientifiquement, *et au besoin en recourant aux bons offices des machines à traiter l'information*⁵⁵¹

Altrettanto significativo è un opuscolo dell'anno appena successivo, quando gli oulipiani (e ancora, François Le Lionnais in testa) sono alle prese con la preparazione di una conferenza da tenere tra l'Università di Liège e Verviers, dal titolo, emblematico, «Machines logiques et électroniques et littérature» :

⁵⁴⁹ [«nominare membri *benefattori* quelli che possiedono una macchine e vogliono farcene beneficiare...»; a questo proposito, vi segnalo che M. Starynkevich mi ha inviato un falso elenco telefonico, fabbricat dalla sua macchina, con nomi falsi di persone e vie». *Compte rendu de la réunion du 7 mai 1962 (Circulaire n. 21)*, in *Dossiers mensuels de réunion*, Fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal (Parigi), f. 3.

⁵⁵⁰ Abraham Moles, *Art et Ordinateur*, Paris-Tournai, Casterman, 1971.

⁵⁵¹ [«Quello che certi scrittori hanno introdotto nel loro stile, con talento (leggi genio) ma alcuni occasionalmente [...] altri prediligendolo [...] altri con insistenza ma in una sola direzione [...] l'Officina di Letteratura Potenziale (OuLiPo) intende farlo sistematicamente e scientificamente, e all'occorrenza ricorrendo alle giuste funzioni delle macchine per trattare l'informazione»]. OULIPO, *La littérature potentielle. (Créations, re-créations, récréations)*, Paris, Gallimard, 1973, p. 21.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal. DM-1 (49)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal. DM-1 (49)

La conferenza si tiene il 2 ottobre del 1964, come si può leggere nel volantino⁵⁵²; bozze dei preparativi, tuttavia, si trovano fin dal mese di agosto all'interno dei verbali, che riportano anche parte del programma. Oltre alla sessione «Langages techniques [...] pour amener: Algol»⁵⁵³, curata da Noël Arnaud e François Le Lionnais, le note fanno riferimento ai «Travaux de l'École de Stuttgart», centro tedesco di assoluta avanguardia per la letteratura informatica⁵⁵⁴.

È proprio in Germania, e più precisamente a Saarbrücken, che prende forma una delle prime opere oulipiane interamente orbitante attorno al mondo dei computer. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, il suo autore non è né un matematico, né uno dei tanti “scienziati” che pure popolavano le fila dell'Oulipo: si tratta invece di Georges Perec.

Il progetto cui l'autore francese dà vita ci permettere di stabilire una connessione con le modalità secondo cui Calvino, più o meno in quegli stessi anni, declina la tematica cibernetica. Parliamo dell'avanguardistico radiodramma *Die Maschine*⁵⁵⁵, nato da una proposta di collaborazione di

⁵⁵² Ottobre 1964, *Dossiers mensuels de réunion*, Fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal (Parigi), f. 8.

⁵⁵³ [«linguaggi tecnici [...] per arrivare: Algol»]. Ivi, f. 18. Il termine «Algol» è un acronimo per «Algo-rhythmic oriented language»; per aver conto dei suoi usi “oulipiani”, cfr. ad esempio Noël Arnaud, *Poèmes Algol*, Verviers, Temps mêlés, 1968. La *Prefazione* a queste “poesie”, dal titolo *Ivresse algolique*, è curata da François Le Lionnais e si trova anche in Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 217-222.

⁵⁵⁴ [«Lavori della Scuola di Stuttgart»]. Tanto che Queneau affermerà: «ils peuvent, à Stuttgart, faire tous les travaux qu'ils veulent avec des machines [...] ils donnent à la machine du vocabulaire de Kafka et ils obtiennent du Kafka» [«possono, a Stoccarda, fare tutti i lavori che vogliono con le macchine [...] danno alla macchina del vocabolario di Kafka e ottengono Kafka»]. Cfr. il *Compte-rendu du 31 octobre 1963* (*Circulaire n. 39*), p. 3. Ottobre 1963, *Dossiers mensuels de réunion*, Bibliothèque de l'Arsenal (Parigi), f. 8.

⁵⁵⁵ Georges Perec, *Die Maschine: Hörspiel*, cit.

Eugen Helmlé (traduttore tedesco di Queneau e dello stesso Perec) per la stazione radio Saarländischer Rundfunk⁵⁵⁶.

Per inciso, c'è da dire che le sperimentazioni oulipiane nel campo della cibernetica sembrano svilupparsi secondo una precisa biforcazione. Da un lato, abbiamo la rappresentazione della macchina su un piano più propriamente *tematico*, in opere che concentrano una serie di questioni di forte impianto teorico – ed è precisamente il caso, come vedremo, del radiodramma di Perec, il cui unico protagonista è un (finto) computer “parlante”. Dall'altro, gli oulipiani si muovono verso vari tentativi di utilizzare i dispositivi elettronici come *ausilio* alla composizione stessa del testo, e in particolare all'esplorazione delle sue potenzialità combinatorie.

Per quanto riguarda quest'ultimo impiego i verbali riportano brevi poesie composte appunto dagli «ordinateurs»: all'interno di un «dossier mensuel» datato settembre 1968, ad esempio, sono conservati alcuni testi dattiloscritti «composés par ordinateur», come lascia intendere la titolazione dei fogli («Les poèmes de A B») e soprattutto la chiosa finale:

LES POEMES CI-DESSUS ont été composés par un ordinateur que les savants connaissent sous le nom de A B. La machine choisit au hasard des mots et des formes grammaticales [...] Le sens des vers dans ces poèmes est purement fortuite. Mais les chercheurs espèrent pouvoir programmer A B de manière à lui faire écrire des phrases qui ont un sens⁵⁵⁷

1967-1968: durante questo biennio nascono le «Poesie di A B», è ideato e mandato in onda *Die Maschine*, e Calvino termina la stesura di quel testo fondamentale che è *Cibernetica e fantasmi*. Una così stretta concomitanza di date non può che suggerire come l'argomento cibernetico dovesse essere, prima ancora che interno ai lavori del gruppo, parte integrante del clima di un'epoca.

Ricordiamo inoltre che l'opera di Perec sembra prendere spunto, almeno in parte, dalle attività dell'Università del Michigan – visitata dallo scrittore pochi mesi prima, nel luglio del '67 – dove era in corso la realizzazione dei primi sintetizzatori vocali⁵⁵⁸.

Come già per Calvino, il viaggio statunitense di Perec influenza dunque il suo modo di guardare alle macchine, e incide profondamente sugli sviluppi del progetto. Tornato a Parigi, lo scrittore

⁵⁵⁶ Per ulteriori informazioni su questo e altri progetti radiofonici ideati dall'autore francese cfr., in particolare, David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pp. 395-409.

⁵⁵⁷ [«LE POESIE QUI SU sono state composte tramite un computer che gli studiosi conoscono col nome di A B. La macchina sceglie a caso delle parole e delle forme grammaticali [...] Il senso dei versi in queste poesie è puramente fortuito. Ma i ricercatori sperano di poter programmare A B di modo da fargli scrivere delle frasi che hanno un senso»]. Verbale del settembre 1968, f. 7.

⁵⁵⁸ Cfr. David Bellos, *Period Pieces. Georges Perec's German Radio Plays, 1967-1972*, in «Resonances» (London) 10.1 (Augusts 2005), p. 2.

scriverà a Helmlé: «Au départ, mon problème concernait les rapports du système et de l'erreur (*le génie étant l'erreur dans le système*); ensuite, j'ai pensé que [...] le génie d'une machine c'est d'établir un système à partir de l'erreur». E conclude: «les deux phénomènes [...] dévoilent une même contradiction et [...] ne trouvent des solutions que *dans le silence*»⁵⁵⁹.

La presenza del computer fittizio doveva essere inscenata dalle voci di quattro attori, nel ruolo, rispettivamente, di un “sistema centrale” («Kontrolle») e tre processori («Speicher 1», «Speicher 2», «Speicher 3»). La rappresentazione avrebbe «simula[to] il funzionamento di un computer programmato per analizzare e decostruire»⁵⁶⁰ la celeberrima poesia *Wanderers Nachtlied II* (*Canto notturno del viandante*) di Wolfgang Goethe.

Al di là degli espedienti ideati e messi in atto da Perec, quel che interessa il nostro discorso è il punto d'arrivo del suo *iter* creativo, che lo porta ben presto alla domanda circa l'essenza della poesia, e soprattutto a una riflessione sullo scorrere del tempo e sulla morte («le silence», appunto).

Le ultime pagine dell'opera sono occupate dal fitto intersecarsi delle voci dei 4 “programmi”, e da un susseguirsi di citazioni che, secondo «libere associazioni», gravitano tutte attorno a un'unica tematica: il silenzio e la morte; fino all'ossessiva ripetizione di una manciata di parole, tutte sempre più chiaramente legate allo stesso campo semantico, e riprodotte in più lingue (come a sottolineare l'universalità del concetto): “riposo”, “quiete”, “pace”. Poi, all'improvviso, il silenzio.

Proprio attraverso questa via il radio-dramma di Perec riusciva in qualche modo a *significare* la ragion d'essere dell'opera poetica – e della letteratura in senso lato –: «avec le thème de la mort [...] accédait presque à l'“âme” de la poésie»⁵⁶¹.

Il ragionamento dello scrittore francese e quello che, negli stessi anni, sembra maturare in Calvino, raggiungono dunque uno stesso traguardo: in entrambi, il concetto di “meccanizzazione” sembra infatti costituire un reagente in grado di riportare alla luce la riflessione esistenziale sullo scorrere del tempo e sulla mortalità umana. E una stessa centralità è data all'*errore*, che identificato dall'uno come «l'impronta soggettiva» (e tutta umana), dall'altro con l'essenza stessa del genio, va quasi paradossalmente a “elevare” l'attività della macchina⁵⁶².

Si ricorda, per il momento solo di sfuggita, che lo stesso interrogativo circa l'essenza della letteratura è ampiamente affrontato in *Cibernetica e fantasmi*, dove si tenta di «ricomporre la

⁵⁵⁹ [«All'inizio, il mio problema riguardava i rapporti del sistema e dell'errore (*essendo il genio l'errore nel sistema*); più tardi, ho pensato che [...] il genio di una macchina consiste nello stabilire un sistema *a partire dall'errore*»; I due fenomeni [...] svelano una stessa contraddizione e [...] non trovano soluzioni che nel silenzio]. Id., *Georges Perec. Une vie dans les mots*, cit., p. 402.

⁵⁶⁰ Introduzione alla traduzione inglese di *Die Maschine* (traduzione mia).

⁵⁶¹ [«con il tema della morte [...] accedeva quasi all'animo della poesia»]. Davis Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, cit., p. 405.

⁵⁶² Una concezione dell'“errore”, questa, pienamente interna all'epoca: basti pensare alla vicenda di HAL 9000, il “supercomputer” al centro del film *2001: Odissea nello spazio*, di Stanley Kubrick (1968).

comprensione della letteratura», appunto, «all'interno di griglie conoscitive che si situano [...]» in «una comprensione generale, trans-storica, dell'attività umana»⁵⁶³.

Ancora nel 1967, sappiamo, Calvino arriva a Parigi, dove è presto cooptato tra le fila dell'Oulipo.

È curioso notare come il primo progetto presentato dall'autore in occasione della sua presentazione al gruppo, l'8 novembre 1972 – secondo un rituale ben preciso stabilito dalle regole oulipiane – sia appunto un progetto di combinatoria informatica.

Questo permette non solo di avvalorare il senso della dedica a Braffort, ma anche di notare come, nel corso degli anni, l'interesse di Calvino per le potenzialità ancora poco esplorate di questo nuovo mezzo trovassero uno sviluppo autonomo, che proprio l'Oulipo andrà a consolidare. Sono i progetti portati avanti col gruppo parigino che, come vedremo, avranno un peso fondamentale sul modo di pensare la relazione tra la macchina e l'essere umano, secondo quella stessa dicotomia che confluirà, in vario modo, nelle pagine del *Viaggiatore*.

Nel corso dell'incontro, l'autore

parle longuement d'un projet de roman (ou de nouvelle) qui lui tient à cœur, et qu'il serait prêt à considérer comme oulipien, *Les mystères de la maison abominable*. Quatre personnages particulièrement pervers y perpétrent [sic] douze crimes, mais on ne dit pas comment quoi [sic]; c'est au lecteur de le découvrir⁵⁶⁴

Ecco tornare alla ribalta il lettore, invitato a partecipare a un gioco poliziesco che, se non propriamente interattivo, prevedeva comunque la sua collaborazione, lasciando - almeno nel progetto iniziale - un margine di *non detto* da "colmare" per risolvere l'enigma.

All'esposizione segue la proposta di François Le Lionnais: «FLL approuve le projet, et suggère l'utilisation de machines électroniques»⁵⁶⁵. Ed ecco che immediatamente subentra l'idea di utilizzare delle macchine; forse già immaginata da Calvino, o forse proposta per la prima volta da Le Lionnais. Certo è che l'autore non lascerà cadere nel nulla il suggerimento, e si impegnerà in quello che sarà sì un racconto, ma che avrebbe dovuto trasformarsi in romanzo.

Se infatti un primo breve scritto derivato dal progetto (*L'incendio della casa abominevole*) sarà edito di lì a pochi mesi⁵⁶⁶, Calvino continua a riflettere sulla possibilità di uno sviluppo della vicenda in un'opera più ampia; e il proposito tornerà a più riprese negli anni seguenti, e stando a quel che ci dicono le sue carte, fino al 1985.

⁵⁶³ Pierpaolo Antonello, *Il ménage à quatre: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 205.

⁵⁶⁴ [«parla lungamente di un progetto di romanzo (o di racconto) che gli sta a cuore, e che sarebbe pronto a considerare come oulipiano, *I misteri della casa abominevole*. Quattro personaggi particolarmente perversi vi perpetravano dodici crimini, ma non si dice chi commette cosa; è il lettore che deve scoprirlo»]. Verbale dell'8 novembre 1972, f. 7.

⁵⁶⁵ [«FLL approva il progetto, e suggerisce l'utilizzo di macchine elettroniche»]. *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Italo Calvino, *L'incendio della casa abominevole*, cit.

Uno degli ultimi elenchi di libri “a venire” annovera infatti, tra i vari titoli, *L'ordine nel delitto*: così appunto avrebbe dovuto chiamarsi il romanzo derivato da quel primo progetto. A questo indizio va ad aggiungersi un ricordo di Marcel Bénabou e Jacques Roubaud, che parlando appunto del romanzo svelano che «proprio nel 1985 [Calvino] pensava di riprenderne la composizione»⁵⁶⁷.

Ma veniamo al punto: perché questo lavoro, non tanto nella forma di racconto ma proprio in quanto tentativo di romanzo, interessa il nostro discorso?

Di fatto, l'idea del progetto continuerà ad aleggiare nella mente dell'autore durante l'intero corso degli anni '70; ma soprattutto, Calvino vi rimetterà mano in una data per noi emblematica: all'inizio del 1979, in concomitanza cioè con l'avvio della stesura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

È del 10 gennaio 1979, infatti, una lettera inviata da Parigi a William Skyvington, programmatore informatico presso l'IBM, cui l'autore si rivolge nel tentativo di risolvere i suoi dilemmi sulla fattibilità delle sue – va detto, piuttosto confuse – idee, e specialmente per avere il supporto di un esperto del campo informatico, ritenuto evidentemente indispensabile per sfruttare le effettive potenzialità della macchina nel campo letterario.

Prima di addentrarci in questa interessante corrispondenza, facciamo un piccolo passo indietro. Al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare, la società dell'IBM non è una novità nella storia di questo testo, ed è anzi da collegare alla sua stessa genesi, se facciamo fede a una testimonianza di Esther Calvino che nella *Prefazione* al volume *Prima che tu dica «Pronto»* ricorda:

Curiosi anche la gestazione e il destino de *L'incendio della casa abominevole*. C'era stata una richiesta, piuttosto vaga, della IBM: fino a che punto era possibile scrivere un racconto con il computer? Questo accadeva a Parigi nel 1973, e queste macchine non erano di facile accesso. Senza perdersi d'animo e dedicando loro molto tempo, Calvino fece a mano tutte le operazioni che avrebbe dovuto fare il computer. In verità [...] lo aveva destinato mentalmente all'Oulipo come esempio di *ars combinatoria* e di sfida alle proprie capacità matematiche⁵⁶⁸

Sappiamo che ancora al luglio del 1977 risalgono «vari appunti» che «compaiono sotto l'indicazione “tentativo di sviluppare in romanzo il racconto *L'incendio della casa abominevole* / 11-13 luglio 1977”»⁵⁶⁹; e che, appena il mese prima, l'autore aveva partecipato – proprio col progetto della *Casa abominevole* – a una manifestazione oulipiana al Centre Pompidou, tra le numerose che nel corso dello stesso anno avevano visto gli oulipiani e il loro pubblico cimentarsi in

⁵⁶⁷ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, Ivi, p. 1242.

⁵⁶⁸ Italo Calvino, *Prima che tu dica Pronto*, Milano, Mondadori, 1993, nota di Esther Calvino, p. 8.

⁵⁶⁹ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 1242-1243.

imprese “informatiche”: la «Journée Écrivains, ordinateurs, algorithmes»⁵⁷⁰. In breve, risulta chiaro che «per un certo periodo [...] l'elaborazione del progetto si sovrappone alla stesura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*»⁵⁷¹; e il romanzo, vedremo, risente in più punti di questa “interferenza”. Consideriamo innanzitutto la lettera inviata a Skyvington, cercando di estrapolare il punto nodale delle richieste di Calvino. Per inciso, si segnala che la lettera era accompagnata da alcune pagine dattiloscritte del racconto della *Casa*, recanti sporadiche correzioni a penna per mano dell'autore.

Cher M. Skyvington,
voici la nouvelle dont je vous parlais au cocktail du Seuil.
J'aimerais écrire un roman avec les mêmes données generales [...]
Mais je ne suis pas satisfait avec le problème tel que je l'ai ebauché
[sic] [...] Ce à que je tiendrais [cassato : ça] serait un problème *bien
formulé*, qui soit interessant [sic] et élégant [sic] du point de vue
logico-mathématique.
Dès que je l'aurai, je penserai aux personnages et episodes [sic] qui
feront un cas. [...]
Maintenant, dès que j'ai lu votre livre, je pense à un algorithme fondé
sur les operations [sic] de negation [sic], disjonction et implication (et
même à un possible solution euristique). Mais je ne me suis pas
aventuré encore à imaginer rien en cette direction [sic].
Si la chose ne vous ennuie trop, faites-moi signe, s.v.p. Je vous serai
infiniment [sic] obligé pour toute suggestion⁵⁷²

Il libro in questione, quello che probabilmente spinge Calvino a rivolgersi al programmatore, è *Machina sapiens*, edito da Seuil nel 1976. Un «compte-rendu» pubblicato nello stesso anno riassume così i termini intorno ai quali gravita il discorso di Skyvington:

Dans les premières pages, l'auteur avait bien délimité le champ de sa réflexion : a) Une machine pourrait-elle se comporter intelligemment comme un être humain ? b) L'être humain pourrait-il être considéré comme une machine ? Entre cette double question et sa réponse ambiguë, un examen complet des possibilités et des limites de

⁵⁷⁰ Manifestazione organizzata il 15 giugno 1977 presso il Centre Pompidou, nel contesto di una serie di incontri a tema realizzati con la collaborazione dell'A.R.T.A. (“Atelier Recherches Techniques Avancées”).

⁵⁷¹ *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 1243.

⁵⁷² [«Gentile Sig. Skyvington, / ecco il racconto di cui le parlavo al cocktail di Seuil. Mi piacerebbe scrivere un romanzo con gli stessi dati generali [...] Ma non sono soddisfatto del problema così come l'ho abbozzato [...] Quello cui terrei sarebbe un problema *ben* formulato, interessante ed elegante dal punto di vista logico-matematico. Non appena l'avrò, penserò ai personaggi e [agli] episodi del caso. Ora, da quando ho letto il suo libro, penso a un algoritmo fondato sulle operazioni di negazione, disgiunzione e implicazione (e anch a una possibile soluzione euristica). Ma non mi sono ancora avventurato a immaginare nulla in questa direzione. Se la cosa non l'annoia troppo, mi faccia un segno, per favore. Le sarò infinitamente riconoscente di qualunque suggerimento»]. Lettera di Italo Calvino a Skyvington, inviata da Parigi il 10 gennaio 1977 e conservata presso la Bibliothèque de l'Arsenal [*Don 2016* (William Skyvington)].

l'ordinateur. Il s'agit ici de l'ordinateur doué d'une faculté de raisonnement qui tendrait à assimiler les capacités de la machine à celles de l'intelligence humaine⁵⁷³

In generale, il volume ci si presenta come indubbia opera di un “addetto ai lavori”, impegnato a spiegare – con un lessico esatto, ma volutamente accessibile – la portata delle ultime novità “cibernetiche”, con riferimento in particolare ai lavori dei centri di ricerca statunitensi.

Inevitabilmente, tuttavia, Skyvington incappa anche in riflessioni di natura metafisica: e possiamo supporre che Calvino fosse interessato in egual misura a entrambi gli aspetti: da un lato, sondare l'effettiva realizzabilità dei suoi propositi, e dall'altro coltivare un ragionamento puramente teorico circa il ruolo della macchina nella composizione dell'opera – che doveva necessariamente comportare, di rimando, importanti interrogativi sul ruolo dell'autore.

L'informatico esplora diverse modalità di utilizzo del computer, sempre però prendendo le mosse dall'assunto, più o meno implicito, dell'inevitabile scarto tra macchina e intelligenza umana. Questo presupposto si ripresenta in diversi luoghi del saggio, dove si ricorda, per esempio, che una delle differenze fondamentali tra macchina e uomo nella ricezione del linguaggio è da ricercarsi nella capacità di interpretare il *contesto* («mental, émotif et social»⁵⁷⁴) dell'enunciazione⁵⁷⁵.

Altri passaggi tornano a ribadire che, se anche «le langage est une technique de manipulation», nel campo informatico «nous sommes encore très loin [...] de la créativité et de la poésie, de l'intuition et de la fantaisie, de l'ambiguïté et de la contradiction et de toutes ces qualités et dispositions *spécifiques à l'intelligence humaine*»⁵⁷⁶. Le conclusioni del testo e del discorso approdano alle questioni puramente teoriche del teorema dell'incompiutezza di Gödel, proponendone alcune sue interpretazioni filosofiche: quella di John Lucas, ad esempio, che proprio a partire dal teorema afferma che

Le théorème de Gödel s'applique nécessairement aux machines cybernétiques [...] Il s'ensuit que [...] il existe une formule que la machine ne peut pas démontrer comme étant vraie (c'est-à-dire que la formule est non-démontrable-dans-le-système), tandis que nous pouvons *voir* que cette formule est vraie. Il en résulte qu'aucune

⁵⁷³ [«Nelle prime pagine, l'autore aveva ben delimitato il campo della sua riflessione: a) Una macchina potrebbe comportarsi intelligentemente come un essere umano? b) L'essere umano potrebbe essere considerato come una macchina? Tra questa doppia domanda e la sua risposta ambigua, un esame completo delle possibilità e dei limiti del computer. Si tratta qui del computer dotato di una facoltà di ragionamento che tenderebbe ad assimilare le capacità della macchina a quelle dell'intelligenza umana». Feller, *Machina sapiens, essai sur l'intelligence artificielle*, de W. Skyvington, in «Communication et langages», n°32, 1976, p. 116.

⁵⁷⁴ William Skyvington, *Machina sapiens*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 266.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 266

⁵⁷⁶ Ivi, p. 291.

machine ne peut constituer un modèle complet et adéquat de l'esprit,
et que l'esprit est essentiellement différent d'une machine⁵⁷⁷

E giungendo al medesimo discorso sulla mortalità arriva a ribaltarne i termini, assegnando lo statuto di oggetto «ossifié, mort» alla macchina stessa: «Nous essayons de produire un modèle mécanique – essentiellement «mort» - de l'esprit humain... mais l'esprit, étant en fait «vivant», peut toujours dépasser tout système formel, ossifié, mort»⁵⁷⁸.

Vediamo come questi spunti dovevano trovare in Calvino un lettore attento; anche se, si è detto, l'autore era egualmente (e forse soprattutto) interessato a scoprire quei procedimenti adatti a sfruttare quanto più possibile le potenzialità dei cervelli elettronici nella composizione letteraria. Calvino si interroga appunto su quelle modalità di utilizzo delle macchine che possano dar luogo a risultati inaspettati; e proprio questo stesso margine di imprevedibilità spiega (e giustifica) la poca chiarezza delle sue richieste a Skyvington.

Anche rispetto agli impieghi più “concreti” della macchina, alcune pagine del saggio non potevano che entrare in risonanza con certe idee calviniane, stabilendo in questo senso uno stretto rapporto di affinità: Skyvington, ad esempio, legittima un paragone tra il cervello umano e l'elettronico in base alla possibilità di quest'ultimo di farsi «manipulateur de symboles»⁵⁷⁹; individua un certo numero di «croyances primitives» («aux alentours de cinquante»⁵⁸⁰) che, trasferite alla macchina, le permetterebbero di simulare con sottile precisione alcuni “ragionamenti” umani - secondo un assunto teorico molto vicino ai metodi della scuola strutturalista. Infine – ed è qui che il saggio più si avvicina a ciò che poteva interessare il progetto calviniano dell'*Ordine nel delitto* – Skyvington ipotizza di «pouvoir exploiter un outil destiné» *non* alla moltiplicazione di dati, ma al contrario a una loro *sintesi*⁵⁸¹; e di poter sfruttare nel computer le potenziali capacità *euristiche*, piuttosto che quelle più strettamente (e banalmente) combinatorie. In ultimo, chiude il discorso con un accenno alla cosiddetta «procédure effective», ovvero «un algorithme [...] permettant (à l'homme ou à l'ordinateur) de résoudre un problème donné en un nombre fini d'étapes»⁵⁸².

⁵⁷⁷ [«Il teorema di Gödel si applica necessariamente alle macchine cibernetiche [...] ne consegue che [...] esiste una formula che la macchina non può dimostrare come vera (ovvero la formula è non-dimostrabile-nel-sistema), laddove noi possiamo *vedere* che questa formula è vera. Ne risulta che nessuna macchina può costituire un modello completo e adeguato dello spirito, e che lo spirito è essenzialmente differente da una macchina»]. William Skyvington, *Machina sapiens*, cit., pp. 314-315.

⁵⁷⁸ [«Tentiamo di produrre un modello meccanico – essenzialmente «morto» - dello spirito umano ... ma lo spirito, essendo in effetti «vivente», può sempre superare ogni sistema formale, ossificato, morto»]. *Ibidem*.

⁵⁷⁹ [«manipolatore di simboli»]. William Skyvington, *Machina sapiens*, cit., p. 219.

⁵⁸⁰ [«credenze primitive (circa cinquanta)»]. Ivi, p. 261.

⁵⁸¹ [«poter usufruire di uno strumento destinato»]. Ivi, p. 283.

⁵⁸² [«procedura effettiva»; «un algoritmo che permette (all'uomo o al computer) di risolvere un problema dato in un numero finito di tappe»]. Ivi, p. 318.

Da questi brevi estratti si può forse risalire alle ragioni che portano Calvino non solo a rivolgersi direttamente all'informatico, ma anche a elaborare una nuova tipologia di approccio alla macchina, facendosi promotore di una sostanziale novità rispetto alle modalità secondo cui quest'ultima era sempre stata pensata dagli oulipiani. Se il gruppo di Queneau, infatti, era dedito a sfruttare le potenzialità strettamente *combinatorie* dell'informatica, col progetto della *Casa abominevole* la ricerca dell'autore si concentra sui suoi possibili impieghi *sintetici*: ed è appunto per questo che il metodo verrà classificato, nelle pagine dell'*Atlas de littérature potentielle*⁵⁸³, come «anti-combinatorio».

Nella lettera a Skyvington, Calvino accenna vagamente a queste stesse tematiche, andando a utilizzare peraltro un termine molto specifico, e già presente nelle pagine di *Machina sapiens*: l'autore rivela infatti di non escludere una «possible solution *euristique*».

È chiaro che questa specifica è parzialmente condizionata da quanto ipotizzato nel saggio, dove i riferimenti a possibili procedimenti “euristici” nei percorsi cibernetici sono tutt'altro che infrequenti. E in effetti, è il metodo euristico che orienta le ricerche calviniane relative al suo (mancato) romanzo: l'autore cerca una macchina che restituisca risultati che *non siamo in grado di prevedere*: da qui la sua ricchezza e la sua indeterminatezza.

Gli esiti che Calvino spera di ottenere sono insomma imprevedibili e, almeno virtualmente, più interessanti. Del resto, un certo margine di imprevedibilità sottende anche *qualsiasi* attività combinatoria, secondo quanto già affermato da Gombrich: «nessuno può predire che cosa verrà fuori quando noi scrutiamo un caleidoscopio [...] ma, dopo averlo scosso, possiamo ammirare e ricordare alcuni dei risultati, [...] persino elaborarli se ci appaiono come significativi, mentre ne scartiamo e dimentichiamo altri»⁵⁸⁴.

Nel rispondere all'autore, tuttavia, Skyvington, dimostra un basilare fraintendimento delle sue questioni. In primo luogo, il programmatore bolla le ipotesi dello scrittore come irrealistiche per l'informatica dell'epoca («aucun chercheur sérieux, en ce moment, ne croirait par exemple que tel ou tel ordinateur plausible serait en mesure, d'ici très longtemps (si jamais), de résoudre ce que nous, les hommes, appelons provisoirement des énigmes»⁵⁸⁵). Nel declinare implicitamente la proposta di una collaborazione, suggerendo a Calvino i nomi di altri informatici potenzialmente interessati all'impresa, il programmatore tende a organizzare tutta la sua risposta sottolineando che «les ordinateurs ne sont pas des monstres»; e paradossalmente, va a rimarcare quegli aspetti dei

⁵⁸³ OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

⁵⁸⁴ Ernst Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967, p. 34.

⁵⁸⁵ [«nessun ricercatore serio, al momento, crederebbe per esempio che tal o tale computer plausibile sarebbe in grado, da qui a molto tempo (se non mai), di risolvere quello che noi, gli uomini, chiamiamo provvisoriamente enigmi»]. Lettera di risposta di William Skyvington a Italo Calvino, inviata da Parigi il 13 gennaio 1977. [*Don 2016* (William Skyvington)], Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi.

computer che dimostrerebbero una loro qualità “umana”⁵⁸⁶: «Les ordinateurs ne sont pas des monstres, pas plus que nous [...] Nous serions plutôt semblables [...] nos différences sont nuancées. Je serais peut-être une machine». E ancora:

La machine, c'est-à-dire l'ordinateur de demain, serait un ami tout doux, infiniment délicat, respectueux, nuancé. On ne lui donnerait pas à résoudre des problèmes qui seraient mieux réglés par un bulldozer ou par une bombe nucléaire. Un être sensible, quoi !
[...] imaginez une machine plus nuancée... à qui vous auriez honte de poser des questions vulgaires d'algèbre combinatoire [...] une machine qui passerait toute sa vie rien qu'à réfléchir sur les connotations et les multiples associations du verbe “séduire”. Avec l'aide de ses amis, les programmeurs, bien évidemment⁵⁸⁷

Non a caso, l'idea più interessante del racconto calviniano (e dei suoi possibili sviluppi) rimane legata, per Skyvington, all'immagine di un computer in grado di postulare la sua stessa esistenza e quella dei suoi “simili”: questo, almeno, gli è suggerito dalla trovata secondo cui il computer di Waldemar, nel tentativo di risolvere l'enigma, annovera tra gli «acteurs» *un altro* computer: quello di Skyller.

Per il resto, il programmatore sembra partire dal presupposto che Calvino, al pari di altri “non addetti ai lavori” descritti in *Machina sapiens*, nutra un'immagine stereotipata della macchina, guardata come oggetto freddo, metallico, incapace di qualsiasi “estro” oltre ciò per cui è programmata; e in questo preciso senso, per l'appunto, “mostruosa”. Skyvington fatica insomma a comprendere la richiesta di Calvino, e non immagina, probabilmente, che la sua concezione del computer è al contrario molto vicina a quella che lui stesso si augura venga presto raggiunta: un oggetto cui guardare come a un potenziale *collaboratore*, al di là di qualsiasi logica di dominio:

C'est ainsi que l'on arrive à envisager ce que [sic ?] peut être, dans le domaine de l'intelligence artificielle, une véritable collaboration entre l'homme et la machine, ce qui est certainement une attitude plus

⁵⁸⁶ Cfr. Susie Cronin, *Cybernetic Collaborations, Literature Machines and Italo Calvino's 'L'incendio della casa abominevole'*, cit., p. 80.

⁵⁸⁷ [«I computer non sono dei mostri, non più di noi [...] saremmo piuttosto simili [...] le nostre differenze sono sfumate. Potrei essere una macchina»; La macchina, cioè il computer di domani, sarebbe un amico dolcissimo, infinitamente delicato, rispettoso, pacato. Non gli daremmo da risolvere dei problemi che sarebbe meglio sistemare con un bulldozer o una bomba nucleare. Un essere sensibile, insomma! [...] immagini una macchina più mite... a cui si vergognerebbe di sottoporre delle volgari domande di algebra combinatoria [...] una macchina che passerebbe la sua intera esistenza a far nient'altro che a riflettere sulle connotazioni e le molteplici associazioni del verbo “sedurre”. Con l'aiuto dei suoi amici, i programmatori, ovviamente»]. Lettera di William Skyvington a Italo Calvino, 13 gennaio 1977, cit.

féconde que celle qui consiste à ne voir, dans ce rapport, qu'une sorte d'éternelle domination intellectuelle de l'un par l'autre⁵⁸⁸

La conclusione è in effetti la stessa cui perviene anche l'autore, come dimostra ancora il resoconto riportato nell'*Atlas* degli esperimenti condotti pochi mesi dopo presso il Centre Pompidou.

Ricordiamo che nella seconda metà degli anni '70, a Parigi, le manifestazioni a tema "cibernetica" si moltiplicano; e gli oulipiani (Calvino incluso), vi partecipano da indiscussi protagonisti. In particolare, è appunto al Beaubourg che si svolgono, tra il 1977 e il 1982, una serie di incontri organizzati dall' A.R.T.A. ("Atelier Recherches Techniques Avancées"), il primo dei quali dal titolo già molto eloquente: «L'Ordinateur au service de l'écrivain»⁵⁸⁹ (sottotitolo: «Grand Forum avec la participation de l'OULIPO»).

L'autore vi prende attivamente parte fin dalla «journée» d'apertura, e il suo intervento in occasione di questo primo incontro, purtroppo non riportato per esteso dai programmi, presenta il titolo enigmatico «Un roman à votre façon d'Italo Calvino». Saranno invece pubblicati per intero i contributi oulipiani della «Journée Écrivains, ordinateurs, algorithmes», cui si è già accennato⁵⁹⁰.

Gli esperimenti messi in campo insieme a Braffort (e altri: Jacques Roubaud, Marcel Bénabou) si trovano nella sezione «Oulipo et informatique»⁵⁹¹. È interessante notare come in buona parte dei "giochi" elettronici il lettore fosse chiamato a "interagire" con la macchina, partecipando al risultato finale dell'opera; ma *non* nel caso dell'esperimento calviniano, in cui la catena creativa prevedeva la sola presenza di autore e macchina («1er type: auteur → ordinateur → œuvre»⁵⁹²).

Calvino presenta quello che è un primo esempio di «littérature assisté par l'ordinateur», riprendendo in parte «l'inizio della [...] traduzione francese dell'*Incendio*» – curata dall'autore stesso – e «una sinossi, intitolata *L'Ordre dans le crime*, che presentava l'organizzazione logica dell'intrigo con i suoi personaggi e le sue azioni base»⁵⁹³.

Dopo aver presentato le prime pagine del racconto – cui ammette di lavorare «depuis quelque temps» con l'intenzione di farne, «peut-être [...] ?»⁵⁹⁴, un romanzo – Calvino spiega i vincoli con cui intende programmare la macchina per ottenere il risultato armonioso e logicamente accettabile cui già mirava fin dalla lettera a Skyvington.

⁵⁸⁸ [«È così che si arriva a immaginare quello che sarà forse, nel campo dell'intelligenza artificiale, una vera collaborazione tra l'uomo e la macchina, attitudine certamente più feconda di quella che consiste a vedere, in questo rapporto, una sorta di eterna dominazione intellettuale dell'uno da parte dell'altro»]. William Skyvington, *Machina sapiens*, cit., p. 310.

⁵⁸⁹ [«Il Computer al servizio dello scrittore»]

⁵⁹⁰ Cfr. OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, cit.

⁵⁹¹ Ivi, pp. 295-331.

⁵⁹² [«1° tipo: autore → computer → opera»]. OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, cit., p. 300.

⁵⁹³ Paul Braffort, *L'Ordre dans le crime. Une expérience cybernétique avec Italo Calvino*, in «Europe», cit., p. 132 (traduzione mia).

⁵⁹⁴ [«da qualche tempo»; «forse [...]?»]. OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, cit., p. 319.

La macchina doveva restituire la soluzione dell'enigma posto dal racconto – fondamentalmente, un racconto poliziesco –, in base a un'operazione di filtraggio basata sull'impostazione di tre tipi di *contraintes* successive: «contraintes objectives», «contraintes subjectives» e «contraintes esthétiques»⁵⁹⁵. Il sottotitolo di quest'ultima sezione («contraintes esthétiques») è già estremamente eloquente: una loro definizione alternativa, tra parentesi, recita infatti: «(ou subjectives du programmeur)»⁵⁹⁶.

L'esordio del paragrafo atto a spiegare appunto le «contraintes esthétiques» fa coincidere più o meno implicitamente la sintesi a un'idea di ordine, e la molteplicità al caos: «le programmeur aime l'ordre et la symétrie. Face au grand nombre des possibilités et au chaos des passions et de tracasseries humaines, il tend à avantager les solutions formellement les plus harmonieuses et économiques»⁵⁹⁷.

Come già annunciato da Braffort nella parte introduttiva della sezione, il punto essenziale della procedura calviniana consiste dunque nel fatto che «l'auteur choisit [...] de travailler sur une matière qui quantitativement le dépasse et que la machine *lui permet de dominer*»⁵⁹⁸.

Queste parole rivelano, al fondo di un problema metodologico, quello che per Calvino costituiva *anche* un principio di poetica: siamo infatti di fronte alla *molteplicità*, al magma dei possibili che la macchina consente di dominare, seguendo una linea formalmente ben definita, e possibilmente «interessante ed elegante dal punto di vista logico-matematico»⁵⁹⁹. L'autore stesso spiega così la definizione di «anticombinatoria» prevista dal suo metodo, contrapponendola all'utilizzo del computer per realizzare un numero «più o meno grande» di possibilità⁶⁰⁰: «l'assistance de l'ordinateur prend un caractère *anticombinatoire* lorsque au milieu d'un grand nombre de possibles l'ordinateur sélectionne les quelques réalisations compatibles avec certaines contraintes»⁶⁰¹.

È ancora Braffort a mettere in luce l'esigenza più profonda – e tipicamente calviniana – che la procedura sintetica “nasconde”; sottolineando, contestualmente, l'assoluta originalità dell'approccio di Calvino al mezzo informatico, tale da giudicarlo anticipatore inconsapevole della futura orientazione dei lavori dell'ALAMO⁶⁰²:

⁵⁹⁵ [«vincoli soggettivi»; «vincoli oggettivi»; «vincoli estetici»]. Cfr. Ivi, p. 323, 325, 327.

⁵⁹⁶ [«(o soggettivi del programmatore)»]. Ivi, (p. 327).

⁵⁹⁷ [«il programmatore ama l'ordine e la simmetria. Di fronte al gran numero delle possibilità e al caos delle passioni e delle seccature umane, tende a favorire le soluzioni formalmente più armoniose ed economiche»]. *Ibidem*.

⁵⁹⁸ [«L'autore sceglie di lavorare su una materia che quantitativamente lo supera e che la macchina *gli permette di dominare*»]. OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, cit., p. 300.

⁵⁹⁹ Secondo quanto afferma Calvino nella lettera a Skyvington, 10 gennaio 1977, cit.

⁶⁰⁰ OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, cit., p. 319.

⁶⁰¹ [«L'aiuto del computer assume un carattere anticombinatorio allorché nel mezzo di un gran numero di possibili il computer seleziona le sole realizzazioni compatibili con certi vincoli»]. *Ibidem*.

⁶⁰² Cfr. Paul Braffort, *Science et littérature. Les deux cultures, dialogues et controverses pour l'an 2000*, cit., p. 173.

les articulations innombrables d'architectures imaginaires mais possibles (ou presque) évoquent à l'évidence l'image du labyrinthe, c'est-à-dire du combinatoire. Deux attitudes sont possibles ici: celle qui, devant la complexité, se borne à la décrire [...] et celle qui veut en posséder la maîtrise; c'est alors l'attitude du savant: celle de Calvino⁶⁰³

E conclude: «cette maîtrise du combinatoire, c'est donc bien la connaissance ou la construction de filtres *anti-combinatoires*, ceux qu'offrent l'explicitation des structures, l'énoncé de règles, la spécification des contraintes»⁶⁰⁴.

Calvino tenta di elaborare, sostanzialmente, un «procedimento di potatura (*pruning*) dell'albero delle possibilità, tipico dell'informatica moderna» che «rivela una sofisticata e moderna concezione del calcolatore»⁶⁰⁵. Si trattava infatti, per l'autore, di «programmare intelligentemente un calcolatore che riuscisse ad isolare» nel labirinto dei possibili «una *necessità*, arrivando così alla verità»⁶⁰⁶. Questo obiettivo, vedremo, avrà una parte importante all'interno del capitolo VIII del *Viaggiatore*; e più in particolare all'interno di quel passaggio che, solo in seconda battuta, l'autore deciderà di eliminare.

Quanto all'esito dell'esperimento condotto nel corso della «Journée», una volta dato avvio alla macchina (programmata secondo delle precise istruzioni di partenza), i risultati sono talmente contraddittori e insensati che Calvino ammette, sconsolato: «le programme utilisé est complètement *stupide*»⁶⁰⁷. La conclusione cui perviene dunque l'autore (in qualche modo anticipata, si è detto, dal titolo), è che la procedura

montre bien, pensons-nous, que l'aide de l'ordinateur, loin d'intervenir en substitution à l'acte créateur de l'artiste, permet au contraire de libérer celui-ci des servitudes d'une recherche combinatoire, lui donnant ainsi les meilleurs possibilités de ce concentrer sur ce «clinamen» qui, seul, peut faire du texte une véritable œuvre d'art⁶⁰⁸

⁶⁰³ [«le articolazioni innumerevoli di architetture immaginarie ma possibili (o quasi) evocano in modo evidente l'immagine del labirinto, cioè del combinatorio. Due attitudini sono qui possibili: quella che, di fronte alla complessità, si limita a descriverla [...] e quella che vuole dominarla; è questa l'attitudine del sapiente: quella di Calvino»]. Id., *L'ordre dans le crime. Une expérience cybernétique avec Italo Calvino*, cit., p. 136.

⁶⁰⁴ [«questa padronanza del combinatorio, è dunque la conoscenza o la costruzione di filtri *anti-combinatori*, quelli che esplicitano le strutture, enunciano le regole, specificano i vincoli»]. *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Piergiorgio Odifreddi, *Italo Calvino. Se una notte d'inverno un calcolatore*, in *La regola è questa. La letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 10.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ [«il programma utilizzato è completamente stupido»]. OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, cit., p. 329.

⁶⁰⁸ [«mostra bene, pensiamo, che l'aiuto del computer, lungi dall'intervenire in sostituzione dell'atto creatore dell'artista, permette al contrario di liberare quest'ultimo dalla schiavitù di una ricerca combinatoria, dandogli così le migliori possibilità di concentrarsi su quel «clinamen» che, solo, può fare del testo una vera opera d'arte»]. *Ivi*, p. 331.

Il «calcolatore» viene così «inteso *non* come sostituto dell'uomo nei ruoli creativi e interessanti, ma come suo ausilio nei compiti meccanici e noiosi»⁶⁰⁹. E contestualmente, il «clinamen», risultato casuale o se vogliamo *errore* che disturba l'andamento lineare del processo, è riconosciuto come lo scarto indispensabile a rendere il testo «una vera opera d'arte».

Ecco che il discorso calviniano si riavvicina a quello di Perec: entrambi si incontrano nel concetto di *errore*, nel postulare la *necessità* dell'errore. In *Cibernetica e fantasmi*, del resto, testo coevo al radiodramma perecquiano, l'autore ipotizzava esplicitamente delle macchine non solo in grado di creare disordine, ma capaci di avvertirne esse stesse l'esigenza⁶¹⁰.

Il discorso chiude quindi su una ridefinizione dei ruoli ben precisa che, si è detto, coincide con la chiusa di *Machina sapiens*: l'augurio di una *sinergia* tra macchina e autore, laddove solo quest'ultimo può concentrarsi sulla deviazione, lo scarto improvviso, l'elemento inatteso.

Della lettera di Skyvington, resta da dire che alcuni suggerimenti dell'informatico sembrano essere presi in considerazione da Calvino. Se anche quest'ultimo non abbandonerà la speranza di poter, un giorno, “coinvolgere” la macchina nel processo *strutturale* dell'opera, torna momentaneamente a destinarla a un piano più strettamente tematico – esattamente come consigliava di fare Skyvington.

È appunto nel *Viaggiatore* che, ci sembra, convergono parte dei condizionamenti, degli stimoli e delle idee cibernetiche a lungo rimuginate. Nell'iper-romanzo ritroviamo, ad esempio, trasmissioni dirette di materiale da *Cibernetica e fantasmi*: «l'idea dei “computer programmati per sviluppare tutti gli elementi d'un testo con perfetta fedeltà ai modelli stilistici e concettuali dell'autore”» descritta in *Se una notte* sembra derivare appunto dall'ipotesi secondo cui «il banco di prova d'una macchina poetico-elettronica sarà la produzione di opere tradizionali [...] di romanzi con tutte le regole»⁶¹¹.

E da quel «primo tentativo di vera e propria letteratura cibernetica»⁶¹² che è *L'Ordre dans le crime* l'autore nutre un'ampia rosa di immagini, a cominciare dalla casa sinistra attorno cui ruotano i due Incipit speculari – dai titoli provvisori più che eloquenti, come si è visto⁶¹³ - ; gli stessi in cui ritroviamo, a ben vedere, alcuni degli «atti abominevoli» già presenti nella torbida vicenda della *Casa*: «legare» e «imbavagliare» (si pensi a Marjorie e Lorna), «ricattare» (il professore, l'affarista); e ancora, la scena della pistola puntata che chiude il VII Incipit («minacciare con

⁶⁰⁹ Cfr. Piergiorgio Odifredi, *Italo Calvino. Se una notte d'inverno un calcolatore*, in *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 10.

⁶¹⁰ Cfr. *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 205-225.

⁶¹¹ Cfr. Piergiorgio Odifredi, *Italo Calvino. Se una notte d'inverno un calcolatore*, cit., p. 6.

⁶¹² Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 207.

⁶¹³ Il riferimento è alle due varianti dei rispettivi titoli precedentemente pensate dall'autore: *Una finestra aperta in una casa deserta* (VI Incipit) e *Una finestra aperta in una casa buia* (VII Incipit), appunto, (ff. 127 e 154 del dattiloscritto).

pistola» è appunto un altro degli «atti»⁶¹⁴, e che va a ricalcare la conclusione stessa della *Casa abominevole*. Infine, l'incendio minacciato dai (presunti) rapitori della studentessa rimanda a sua volta all'«incendio» che dà avvio al racconto del 1973, preannunciato fin dal titolo.

Al di là del materiale ripreso dalle pagine del *Viaggiatore*, l'opera è a conti fatti quella che più di ogni altra introduce nella narrazione i dispositivi cibernetici, secondo diverse modulazioni; e riassegnare il computer a un livello tematico permette a Calvino di affrontare le questioni, a lui sempre care, del ruolo dell'autore e della possibilità di una scrittura *impersonale*.

L'impianto teorico che, da questo punto di vista, orienta gran parte del *Viaggiatore* dovrà dunque essere letto e valutato tenendo conto dell'assunto – già dichiarato – che la macchina *non può* sostituire l'autore. Resterà allora da spiegarne il perché.

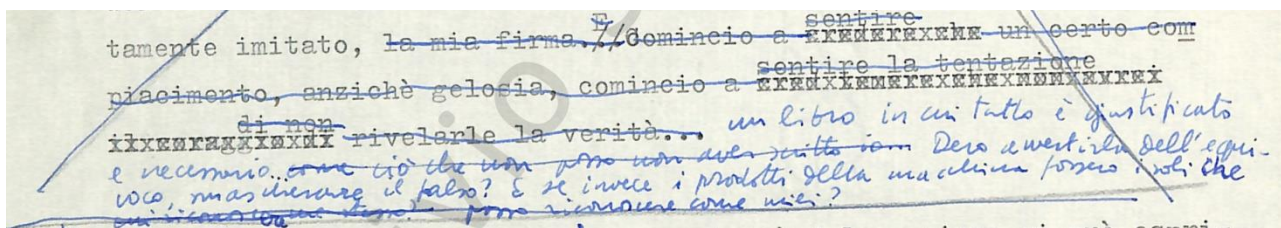
3.1.3 L'autore non vuole morire! (Su un brano cassato dal «diario di Silas Flannery»)

Questa deviazione attraverso una serie di esperienze cibernetiche trova il sunto di più ampio respiro nel *Viaggiatore*, dove la tematica percorre diversi capitoli per concentrarsi, almeno in un primo momento, nel diario di Silas Flannery.

È proprio in corrispondenza di queste pagine che il dattiloscritto rivela la cassatura di un brano che, ancora presente nel corso della lettura presso la Fondazione Cini nel novembre 1978, è poi definitivamente espunto dalla *princeps*.

Il testo dattiloscritto e quello edito nel volume degli atti sono quasi corrispondenti, a eccezione di alcuni punti in cui l'autore interviene biffando e sostituendo un certo numero di parole o brevi periodi. Anche sul finale, le pagine dattilografate mostrano un'aggiunta già cassata a penna, che non si trova nel testo pubblicato negli atti.

⁶¹⁴ Susie Cronin sottolinea giustamente come questa immagine sia, a sua volta, derivata da un altro racconto: *La memoria del mondo*, appunto, la cui chiusa appare singolarmente simile al finale della *Casa* (cfr. nota 55 del presente lavoro).



Righe finali manoscritte, brano cassato, f. 170 (ex f. 8)

La cassatura occupa i ff. 169-170 (ex 7-8): il brano apparteneva dunque a quella che abbiamo stabilito essere la prima intelaiatura del capitolo.

Al suo interno l'autore, tramite la voce di Silas Flannery, riflette sul forte sentimento di ambivalenza con cui ha sempre guardato all'informatica, fin quasi dai suoi esordi letterari. Le righe cassate ripropongono infatti la medesima frattura tra una palese ammirazione – quasi una “invidia” per quel mondo senza errore che è anche «promessa di un futuro di straordinaria emancipazione umana»⁶¹⁵ –, e un certo disagio, più sottile e in ombra, nei confronti di quella stessa perfezione; che, di fatto, non fa che ricordare all'autore la *sua* natura approssimativa.

Si tratterà allora di stabilire i confini esatti di quella «promessa di [...] emancipazione» che Calvino salutava con tanto entusiasmo agli albori dell'avvento informatico; di valutare, in altri termini, da che punto in poi questa liberazione non rischi di trasformarsi in *assenza*, ovvero nell'annuncio di un mondo in cui l'essere umano non è più necessario perché sostituibile da macchine che possono agire non solo *come* lui, ma *più e meglio* di lui.

Per riportare la riflessione su un piano più propriamente letterario, e al tempo dirla con l'autore, occorrerà dunque interrogarsi sull'eventualità che, in tempi relativamente brevi, «avremo la macchina capace di sostituire il poeta e lo scrittore». «Così come abbiamo già macchine che leggono, macchine che eseguono un'analisi linguistica dei testi letterari, macchine che traducono, macchine che riassumono, così avremo macchine capaci di ideare e comporre poesie e romanzi?»⁶¹⁶.

Ecco che le «due tensioni»⁶¹⁷ che, negli anni, modulano secondo sfumature eterogenee il rapporto tra Calvino e la «macchina», ci portano al punto caldo della questione: quella domanda umanissima e gravida di conseguenze sull'effettiva *necessità* della persona-autore in un mondo – quello calviniano – che non ammette sprechi.

Il discorso incontra parzialmente le questioni già indagate in *Cibernetica e fantasmi*, da cui il *Viaggiatore* eredita non solo parte delle tematiche, ma anche una certa impostazione discorsiva e

⁶¹⁵ Italo Calvino, *Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2563.

⁶¹⁶ Id., *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 212.

⁶¹⁷ Riprendo qui il titolo della celebre raccolta di scritti di Elio Vittorini: *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

una serie di – è il caso di dire – fantasmatiche immagini; che popolano, come vedremo, diverse zone del libro e non solo le dense pagine del diario di Silas Flannery.

Consideriamo dunque il brano cassato:

L' "Organizzazione per la Produzione Elettronica di Opere Letterarie Omogeneizzate" (OEPHLWI) mi ha offerto i suoi servizi. Non è la prima volta che mi mandano qualcuno dei loro incaricati. I loro inviti a firmare un contratto si fanno sempre più pressanti, anzi minacciosi. Ora m'hanno mostrato alcuni campioni del loro lavoro: capitoli di romanzi che io non ho mai scritto e che appaiono molto più "miei" di [biffato: quanto io non abbia] tutto quello che ho mai scritto [biffato: in vita mia]. C'è un cervello elettronico, non so dove, che funziona esattamente come il mio cervello: ha immagazzinato i procedimenti dei miei intrecci a *suspense*, [biffato: dei miei] delle mie situazioni drammatiche in ambienti internazionali, del mio stile e dei miei manierismi, le metafore con cui uso descrivere [biffato: le] una [cassato: bionda] mulatta incontrata in un night-club, le frasi di gergo che uso per un dialogo in un bar, la laconicità con cui riferisco una morte violenta. Che effetto mi fa sapere questo? [biffato: Provo molte sensazioni] Le mie prime reazioni sono complesse e contraddittorie. Provo la sensazione come d'un prolungamento di me stesso, che continuerà a [cassato: farmi] scrivere anche quando sarò morto. E sento anche che questo prolungamento di me stesso s'appropria d'ogni mio potere, mi priva delle capacità che erano mie e che adesso sono passate a *lui*. Penso che è per questo che non riesco più a scrivere: dal momento in cui hanno programmato il computer [biffato: coi miei processi] riversando in *lui* le mie facoltà inventive, lo scrittore è diventato *lui*, non sono più io. [cassato: Per cui] Ormai, tutto quello che posso fare per sentirmi vivo è non scrivere e impedire a *lui* di scrivere, rifiutandomi di firmare il contratto con dell'OEPHLWI. Perché [biffato: lo scrivere] da quando so che attraverso l'elaboratore potrò continuare a scrivere dopo morto, [cassato/biffato: lo scrivere è diventato per me l] la scrittura si associa nella mia mente con la morte, mi sembra che [cassato: potrò] ricomincerò davvero a scrivere [cassato: bene] solo allora...

E nello stesso tempo non posso fare a meno di provare invidia per questo me stesso che si realizza tanto più velocemente e senza sforzo, vorrei essere lui... Se mi trasformassi in una macchina il mio lavoro avrebbe l'oggettività assoluta a cui aspiro e nello stesso tempo sarei più che mai me stesso, la somma delle funzioni d'ogni mio processo mentale rigorosamente formalizzate, senza le sbavature, le deformazioni [biffato: che] imposte [biffato: dagli accidenti dell'esistenza] dall'approssimatività dell'esistere...

Alle volte penso che [biffato/cassato: la lettrice / il libro della lettrice] quello che legge la donna sulla sedia a sdraio sia uno dei libri scritti dall'elaboratore elettronico col mio stile perfettamente imitato,

[cassato/biffato: la mia firma... E comincio a ~~credere che~~ sentire un certo compiacimento, anziché gelosia, comincio a ~~credere che non~~ ~~avrei il coraggio di~~ sentire la tentazione di non rivelarle la verità... Un libro in cui tutto è giustificato e necessario... ~~come ciò che non posso~~ ~~non aver scritto io...~~ Devo avvertirla dell'equivoco, smascherare il falso? E se invece i prodotti della macchina fossero i soli ~~in cui~~ ~~non essere~~ che posso riconoscere come miei?]

Per quanto relativamente breve, il passaggio suggerisce numerosi spunti di riflessione; sviluppando al massimo grado, ci sembra, quel *sentire* ambivalente scaturito dal confronto con la macchina, e rimasto precedentemente a un livello più implicito. Indagare i motivi teorici che queste righe portano alla luce con inusitata chiarezza ci consente di “fare il punto” sull’evoluzione di una serie di temi di cruciale importanza nella poetica calviniana; e in ultima istanza, di tentare di determinare perché, a un certo punto della composizione del *Viaggiatore*, l’autore decida di eliminarle.

Per cominciare, possiamo notare che il brano conteneva un *clin d’œil* piuttosto esplicito agli Incipit intercalari, indicando in Flannery il loro autore, e andando a instaurare così quella che sarebbe stata un’ulteriore corrispondenza tra lo scrittore irlandese e lo stesso Calvino. Dagli «intrecci a suspense» agli «ambienti internazionali», ai successivi dettagli, sempre più espliciti – le «frasi di gergo» di un «dialogo in un bar», la «laconicità» del racconto di una «morte violenta» –, tutto lascia pensare infatti che Flannery, sia pure in via indiretta, si stia riferendo ad alcuni di quei micro-romanzi già letti dal Lettore (e dal lettore)⁶¹⁸.

Le figure di Calvino e Flannery tornano a coincidere poco dopo, nel momento in cui lo scrittore irlandese inizia a ragionare sulle reazioni suscitate in lui all’idea che una macchina, già esistente – e anzi già perfettamente operante – sia in grado di *simulare* con impeccabile esattezza le complesse sfaccettature della sua personalità; dando vita, di fatto, a *un altro* se stesso, ridotto ad un impalpabile via-vai di impulsi elettronici. Si noti che non è la prima volta che Calvino istituisce una corrispondenza tra le modalità di funzionamento del cervello umano e il processore di un computer, né sarà l’ultima: già sul finire del decennio precedente specificava come «oggi sentiamo il velocissimo passaggio di segnali sugli intricati circuiti che collegano i relé, i diodi, i transistor di cui la nostra calotta cranica è stipata»⁶¹⁹; e il paragone tornerà ancora, leggermente variato, nella «lezione americana» sulla *Visibilità*⁶²⁰.

Non stupirà dunque leggere che Flannery/Calvino prova, di fronte alla macchina in grado di sostituirlo senza inciampi, sentimenti «complessi e *contraddittori*»; un po’ di più sorprende notare

⁶¹⁸ Come nota anche Jonathan Usher in *Calvino and the computer as writer/reader*, cit., p. 48 (nota 10).

⁶¹⁹ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 209-210.

⁶²⁰ Cfr., Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 707.

come il discorso sembri gravitare attorno a un «io» che, in tanta parte dell'opera – e a cominciare proprio dal capitolo VIII – Calvino vorrebbe apparentemente far sparire, secondo quell'atteggiamento riassunto compiutamente dalla celebre esclamazione flanneriana: «Come scriverei bene se non ci fossi!»⁶²¹.

In queste righe, invece, nell'insistere con tanta veemenza sulle *sue* qualità di scrittore, Flannery sembra rimettere perentoriamente al centro della scena la *sua* soggettività autoriale, quasi a rivendicare un'esclusiva nel processo genetico della composizione dell'opera.

Significativa, in questo senso, è la frequenza quasi ossessiva del pronome possessivo nel descrivere una macchina che «s'appropria d'ogni *mio* potere, mi priva delle capacità che erano *mie* [...] dal momento in cui hanno programmato il computer [...] riversando in lui le *mie* facoltà inventive, lo scrittore è diventato lui, *non sono più io*».

Ecco allora che l'immagine del computer sembra adempiere a due funzioni diametralmente opposte: «Se mi trasformassi in una macchina il *mio* lavoro avrebbe l'*oggettività assoluta* a cui aspiro *e nello stesso tempo sarei più che mai me stesso, la somma delle funzioni d'ogni mio processo mentale* [...] senza le sbavature, le deformazioni [...] imposte [...] dall'approssimatività dell'esistere...».

Da un lato, dunque, la macchina-scrivente rappresenta il mito di un'«oggettività assoluta», totalmente priva di qualsivoglia interferenza riconducibile all'«individualità d'un singolo»⁶²²; dall'altro, almeno apparentemente, diviene strumento per *raggiungere* l'essenzialità del proprio «self», piuttosto che per eluderlo («sarei più che mai me stesso», afferma Flannery; e suggestivamente si chiede: «E se invece i prodotti della macchina fossero i soli che posso riconoscere come *miei?*»).

Ecco che la narrativa calviniana ci presenta un'altra coppia di concetti speculari e contrapposti: l'ideale di una letteratura «senza centro, senza io»⁶²³, in cui l'autore è un luogo di passaggio di un'informazione priva di distorsioni; e l'aspirazione alla trasposizione scritta di una sorta di «struttura silicea»⁶²⁴ dell'«io» – inteso come limpido risultato di una serie di saettanti «processi mentali» prodotti al di qua «delle nostre palpebre abbassate»⁶²⁵. Dovremo provvisoriamente aggiungere: dei concetti speculari, opposti e *inarrivabili*. Ma facciamo un passo indietro.

Per capire i complessi rapporti che Calvino intrattiene col concetto di «self», e col presunto desiderio di una scrittura *impersonale*, occorrerà operare una piccola digressione per recuperare

⁶²¹ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 171.

⁶²² Ivi, p. 176.

⁶²³ Ivi, p. 180.

⁶²⁴ Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, I, cit., p. 415.

⁶²⁵ Id., *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 447.

quel testo basilare, finora solo accennato, che è *Cibernetica e fantasmi*, teso appunto a «individuare il nucleo primigenio, il motore dell'immaginazione e del pensiero in senso antropologico»⁶²⁶.

Lo scritto, nato come lettura per alcune conferenze tenute tra il 1967 e il 1968, risente di una ricchissima serie di suggestioni culturali coeve, appartenenti ai più svariati campi del sapere: «l'influsso del formalismo e dello strutturalismo», con l'aperto richiamo a Lévi-Strauss e Propp, «è fin troppo evidente»⁶²⁷; così come lo è il fascino esercitato dal celeberrimo articolo di Roland Barthes *La morte dell'autore*, pubblicato nel corso di quello stesso anno⁶²⁸.

L'entusiasmo con cui Calvino sembra abbracciare le tesi barthesiane – «ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono»; «Scompaia dunque l'autore - questo *enfant gaté* dell'inconsapevolezza»⁶²⁹ – sembra dovuto, più che a una sua incondizionata adesione alle teorie del semiologo, a una più intima e sostanziale – nonché duplice – idiosincrasia, equamente indirizzata a «qualsiasi narcisismo (moderno)»⁶³⁰ dell'identità autoriale, così come ai fautori della scrittura come naturale prodotto di un'«ispirazione discesa da non so quali altezze o sgorgante da non so quali profondità, o intuizione pura»⁶³¹.

In particolare, nel rifiuto di «imporre» il proprio soggettivismo di scrittore, si avverte non solo un malcelato fastidio verso un'espressione di sé non richiesta – e solo ipoteticamente necessaria –, ma anche una sorta di pudore, di imbarazzo verso inutili pose. È del resto Calvino stesso ad ammettere, all'incirca negli stessi anni: «J'ai toujours eu de mal à jouer le rôle que dans notre société l'écrivain doit jouer»⁶³²; e il discorso, vedremo, è portato avanti con particolare veemenza perché legato a un concetto di etica che necessariamente investe anche, e forse soprattutto, la scrittura.

Per queste stesse ragioni, l'autore fa sua – questa sì, senza riserve – anche la polemica di Raymond Queneau nei confronti del surrealismo, rimanendovi fedele fino alla fine. Nella sua invettiva, ripresa testualmente nelle *Lezioni americane*⁶³³, lo scrittore francese aveva sottolineato come

Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, *questa* ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo

⁶²⁶ Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 185.

⁶²⁷ Federico Bertoni, *Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura*, cit., p. 299.

⁶²⁸ Ora in Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici 4*, Torino, Einaudi, 1988.

⁶²⁹ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 216.

⁶³⁰ Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 209.

⁶³¹ Ivi, p. 214.

⁶³² Intervista a Italo Calvino, dal titolo «Entretiens avec... (4ème partie)», andata in onda su *France Culture* l'8 dicembre 1976.

⁶³³ Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 733.

numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora⁶³⁴

L'artista che si affida esclusivamente al principio di un'epifania involontaria e trascendente finisce, paradossalmente, per essere poco meno che un automa, e per «rallegrarsi» di quella che in realtà altro non è che la sua «trasformazione in macchina da scrivere»⁶³⁵.

Diciamo dunque che il discorso calviniano potrebbe risolversi nell'utilizzo di due concetti chiave, utili in ultima istanza anche a sbrogliare i nodi teorici proposti dal brano cassato: l'autore vuole sostanzialmente rivendicare un discorso *metodologico*, riassegnando l'esercizio della scrittura al pieno controllo dell'autore – o meglio, alla sua «abilità manipolativa» –; e l'esigenza di una letteratura che sia davvero *necessaria*: che non trovi cioè legittimazione e ragion d'essere nella presunta superiorità di un'istanza autoriale, o nell'espressione fine a se stessa di un'individualità⁶³⁶. È grazie alla lettura di un terzo autore, Ernst Gombrich, che Calvino trova una spiegazione autorevole per risolvere questo duplice rovello; legato, evidentemente, anche alla *propria* esperienza della scrittura come pratica essenzialmente *artigianale*:

*Per quali vie l'anima e la storia o la società o l'inconscio si trasformano in una sfilza di righe nere su una pagina bianca? Su questo punto le più importanti teorie estetiche tacevano. E io mi sentivo come chi per un malinteso è finito tra persone che trattano affari in cui lui non c'entra: la letteratura come la conoscevo io era un'ostinata serie di tentativi di far stare una parola dietro l'altra*⁶³⁷

A dare una risposta alla domanda è appunto Gombrich, attraverso la teorizzazione di un convincente processo combinatorio – processo cui Calvino, sappiamo, guardava già con interesse fin dalla riscrittura delle *Fiabe* e la concomitante lettura di Propp, di più di dieci anni prima.

È appunto citando lo storico dell'arte che l'autore ci avverte che

⁶³⁴ Ivi, p. 733.

⁶³⁵ Cfr. Federico Bertoni, *Il genio e l'automata. Per un'idea di letteratura*, cit., p. 296.

⁶³⁶ Le dichiarazioni dell'autore che testimoniano la sua insofferenza in merito sono molteplici. Cfr., a titolo di esempio, quanto afferma nel corso di un'intervista nel 1978: «Per molti scrittori la loro soggettività è autosufficiente. È lì che accade ciò che conta. Non è nemmeno un altrove, semplicemente il vissuto è la totalità del mondo [...] Ciò che scrivo devo giustificarlo, anche di fronte a me stesso, con qualcosa non solo individuale. Forse perché vengo da una famiglia di credo laico e scientifico intransigente, la cui immagine di civiltà era simbiosi umano-vegetale [...] Ho già detto che il fatto di esistere, la mia biografia, quel che mi passa per la testa, non autorizza il mio scrivere» (Cfr. *Colloquio con Italo Calvino. Un altrove da cui guardare l'universo*, di Daniele Del Giudice, «Paese sera», 7 gennaio 1978, p. 3; ora, col titolo *Situazione 1978*, in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, pp. 2828-2834, e in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., pp. 252-258.

⁶³⁷ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 214-215.

Il procedimento della poesia e dell'arte [...] è analogo a quello del gioco di parole; [...] a un certo punto scatta il dispositivo per cui una delle combinazioni ottenute seguendo il loro meccanismo autonomo, indipendentemente da ogni ricerca di significato o effetto su un altro piano, si carica di un significato inatteso o d'un effetto imprevisto, cui la coscienza non sarebbe arrivata intenzionalmente: un significato inconscio, o almeno la premonizione d'un significato inconscio⁶³⁸

Ne deriva che l'opera letteraria

è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, *indipendentemente dalla personalità del poeta*, ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso [...] tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore *all'autore o alla società a cui egli appartiene* [...] la macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà *l'effetto* particolare d'una di queste permutazioni *sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio*, cioè *sull'uomo empirico e storico*, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società⁶³⁹

Le combinazioni narrative trovano dunque senso nell'*effetto* sortito su un osservatore; detto altrimenti, su un autore che si fa lui per primo *lettore*⁶⁴⁰. A lui infatti, «uomo empirico e storico [...] dotato d'un inconscio», spetta il compito di riconoscere ed esperire *sulla propria pelle* quello «shock» nato in maniera improvvisa e casuale da una delle mille permutazioni possibili di un materiale dato.

Ecco dunque che lo spazio restituito, negli stessi anni, alla figura del lettore, investe a un tratto anche l'istanza autoriale, su una linea di confine dove i due ruoli, tangenzialmente, collidono, trasformando lo scrittore in primo lettore di se stesso: nel «bagatto» che, manipolando le parole per il puro «piacere infantile [...] di sperimentare»⁶⁴¹, è il primo ad essere investito dall'improvviso rivelarsi di un mito, un tabù, uno speciale significato recuperato dagli abissi dell'inconscio e restituito al «linguaggio della veglia»⁶⁴²: reso, cioè, *comunicabile*.

Le idee espresse da Gombrich non potevano che trovare in Calvino un sostenitore partecipe e appassionato, perché suggerivano una lettura del mezzo artistico veicolata da un *controllo* sui suoi

⁶³⁸ Ivi, pp. 220-221.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Cfr. Susie Cronin, *Cybernetic Collaborations, Literature Machines and Italo Calvino's 'L'incendio della casa abominevole'*, pp. 74 e 76.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 219.

mezzi (il che alienava l'immagine irrazionale e vagamente misticheggiante di una scrittura come ispirazione pura), e di conseguenza ridimensionavano la figura dell'autore (non più soggetto privilegiato, dotato di una presunta superiorità sensoriale e percettiva, ma abile *artigiano* e *lettore*)⁶⁴³. Rispetto a questi aspetti lo storico dell'arte è infatti chiarissimo, e sembra quasi anticipare il capovolgimento calviniano secondo cui è la mitopoiesi che si origina dalla fabulazione, e non il contrario:

È certo un'idea seducente quella che gli elementi accidentali del suono e del significato che contribuiscono a creare il perfetto gioco di parole sono scoperti da coloro che coltivano il piacere infantile di sperimentare [...] È in questo gioco che l'Ego acquista il controllo e la padronanza del processo primario e impara a *selezionare* ed a respingere le informazioni che emergono dal turbine dell'inconscio⁶⁴⁴

Anche Gombrich opera, di fatto, un'inversione, affermando prima che «l'espressionismo e i suoi derivati nella critica sembrano prendere quasi alla lettera la parola “espressione” (*ex-pressione*). Essi ritengono che un pensiero inconscio turbi l'artista nel suo intimo e sia quindi espulso verso l'esterno per mezzo dell'arte»⁶⁴⁵; quindi, ribadendo che è vero il contrario: «solo le idee inconscie che possono essere adeguate alla realtà delle strutture formali divengono comunicabili [...] *il codice genera il messaggio*»⁶⁴⁶.

La conclusione di queste riflessioni non può che risultare a Calvino quanto mai convincente: «In questa trasformazione *il significato privato sparisce quasi completamente*»⁶⁴⁷; o detto ancora più chiaramente: «non deve mai abbandonarci la consapevolezza che tutto quanto intendiamo per *arte non fu creato come espressione della personalità*, ma piuttosto in quanto ricerca di metafore, alle quali potevano consentire tutti quelli che aspiravano a dar forma sensibile al soprasensibile»⁶⁴⁸.

E torniamo al brano cassato dal diario di Silas Flannery. Nell'immaginare una macchina in grado di simulare perfettamente il suo «stile» (dai «manierismi» alle «metafore»), fino a processare, in maniera «velocissima e simultaneamente plurima»⁶⁴⁹, le funzioni mentali dello scrittore, per ricavarne «senza sforzo» un messaggio – *il libro* – «in cui *tutto è giustificato e necessario*», l'autore sembra immaginare un dispositivo che sia al tempo *leggente* e *scrivente*: in grado di manipolare il

⁶⁴³ Stupisce inoltre trovare nel saggio di Gombrich, i nomi dell'Ovidio delle *Metamorfosi* e di Galileo Galilei; a rimarcare ulteriormente, ci sembra, una profonda affinità di prospettive.

⁶⁴⁴ Ernst Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, cit., p. 28.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 29.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ Ivi, p. 67.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 109.

⁶⁴⁹ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 215.

codice per ricavarne il messaggio nascosto, *necessario*: quello che giustifica il farsi stesso dell'opera, conferendole lo *status* di *opera d'arte*.

Ecco che questo quadro porta in primo piano l'idea di un computer *totale*, in grado di soppiantare davvero la figura dell'autore, continuando a generare autonomamente letteratura per l'occhio che, secondo tutte le declinazioni possibili, potrà continuare a leggerla («l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge»⁶⁵⁰). E tutto questo, senza gli inciampi, gli imprevisti, le insoddisfazioni, le mancanze e i limiti di quel «fastidioso diaframma» che è la persona dell'autore. Il che equivarrebbe a ottenere un effetto triplice: sgombrare finalmente il campo da quell'imbarazzante ed egotica presunzione di espressione⁶⁵¹; ottenere, senza sforzo, un risultato *davvero* necessario; originare un messaggio – mai univoco, ma in sé sempre polisemico – finalmente epurato da ciò che è consustanzialmente legato all'umano: quel fastidioso «brusio di fondo» dato dalla sua natura approssimativa.

E a conti fatti, di questa ineliminabile *imperfezione* partecipa il difetto costitutivo dell'essere umano: la sua natura *mortale*; quella stessa regola fenomenologica che vincola i viventi alle leggi dell'entropia, facendo sì che «il meccanismo della vita possieda all'interno del suo stesso codice l'informazione che pertiene al decadimento dell'organismo stesso»⁶⁵². «Biologicamente», infatti, «l'atto di formazione di un organismo pluricellulare è già un atto di morte»⁶⁵³.

È forse per questo che, nello stesso torno di righe, alla perfezione del computer si associa l'idea della morte; come se l'incapacità di errore della macchina facesse risaltare agli occhi dell'autore la dolorosa evidenza della *sua* finitezza.

Per inciso, non dimentichiamo che questo discorso ben si inseriva in una narrazione che trova il suo ritmo e il senso del suo farsi nel meccanismo della *digressione*, ovvero in «una strategia per rinviare la conclusione»; cioè, metaforicamente, cioè, in una (tentata) «fuga perpetua [...] dalla morte»⁶⁵⁴.

Ma anche l'idea della propria scomparsa va a provocare nell'autore sentimenti contrastanti. Nel brano cassato dal dattiloscritto, infatti, Flannery lamenta, sconsolato ma risoluto: «Ormai, tutto quello che posso fare per sentirmi vivo è non scrivere e impedire a *lui* di scrivere, rifiutandomi di firmare il contratto con dell'OEPHLW»; in quella che ci appare come una versione alternativa della scena che ritroveremo al capitolo VI, dove Marana racconta di aver incontrato il «vecchio dei gialli» in qualità di «rappresentante dell' OEPHLW di New York («Organizzazione per la

⁶⁵⁰ Ivi, pp. 215-216.

⁶⁵¹ Per inciso, si consideri quanto Calvino torna a dire sull'argomento nello scritto *La squadratura*: «Lo stesso verbo «esprimere» ricorda sgradevolmente la secrezione, o, nel migliore dei casi, l'atto di spremere un limone. Se lo scrittore dovesse identificarsi con un frutto preferirebbe una specie non spremibile, una noce, una mandorla, o magari - nei suoi momenti più generosi - un fico secco». Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1982.

⁶⁵² Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 198.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 669.

Produzione Elettronica d'Opere Letterarie Omogeneizzate») offrendogli assistenza tecnica per terminare il romanzo»: «Flannery era impallidito, tremava, si stringeva al petto il manoscritto. – No, questo no, – diceva, – non permetterò mai ...»⁶⁵⁵.

Ma altrove, al contrario, l'autore annuncia con un tono quasi compiaciuto il suo assenso a cedere il passo e l'onere della scrittura alla macchina, ammettendo che «un mondo di calcolatori elettronici e farfalle, non mi spaventa anzi mi rassicura»⁶⁵⁶. Come già in *Cibernetica e fantasmi*, è in fondo lo «stesso sollievo e senso di sicurezza che provo ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa [...] Di fronte alla vertigine dell'innumerevole [...] mi sento rassicurato dal finito»⁶⁵⁷.

E se «i numeri non contengono la morte»⁶⁵⁸, tanto varrà allora far sì che l'informazione possa continuare a prodursi in modo ordinato e meccanico, senza sottostare alle leggi entropiche della realtà e del tempo: un mondo di computer è senza imperfezione anche perché «non contiene la morte».

Ma già in *Cibernetica e fantasmi* il discorso era portato alle estreme conseguenze solo per il gusto di un suo capovolgimento sul finale. Possiamo immaginare una produzione di cultura senza le variabili dell'imperfetto, dello scarto, del punto di fuga, e anche – perché no – di quel difetto della vita che è il morire? Il punto d'approdo di questa «dialettica laica con la morte», sarà davvero «un dio-computer [...] cui consegnare» senza indugi «il proprio futuro»⁶⁵⁹?

A darci una risposta – valida sia per il gli interrogativi che Flannery si pone nel brano espunto, sia, di rimando, per quelli posti dal *Viaggiatore* nella sua interezza – è un documento poco battuto, che propone però, tra le righe, un'importante conclusione. Parliamo ancora di *Comment j'ai écrit un des mes livres*, breve scritto esplicativo delle *contraintes* utilizzate nel *Viaggiatore*.

Il fascicolo numero 20 della «Bibliothèque Oulipienne» pubblica alcune pagine in cui Calvino spiega, a posteriori, le strutture sottese alla cornice del libro. L'autore afferma di aver tratto ispirazione dai quadrati semiotici di Greimas, e illustra lo schema estremamente complesso con cui avrebbe trasformato le formulazioni teoriche del semiologo francese in narrazione.

Per quanto sia lo stesso Greimas, nell'*Avis au lecteur* che accompagna la pubblicazione del testo negli *Actes sémiotique*⁶⁶⁰, a mettere in guardia il lettore da un effettivo legame tra le sue teorie e lo scritto «oulipo-greimassien», non per questo la funzione dei quadrati semiotici è da scartare *in toto*;

⁶⁵⁵ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 122.

⁶⁵⁶ Lettera di Italo Calvino a Franco Fortini, 5 novembre 1971, in Id., *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1127.

⁶⁵⁷ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 217.

⁶⁵⁸ Leonardo Sinisgalli, *L'età della luna. Prose e poesie 1956-1962*, Milano, Mondadori, 1962, p. 31.

⁶⁵⁹ Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 202.

⁶⁶⁰ Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un des mes livres*, in «Actes sémiotiques - Documents», cit.; l'*Avis au lecteur* di Greimas, seguito dal testo di Calvino nell'originale francese, è ora in «Nuova Corrente», XXXIV (1987), 99, pp. 9-28. Qui si fa riferimento appunto a quest'ultima pubblicazione.

e in questo senso, come si è visto, i verbali dell'Oulipo proverebbero un loro effettivo utilizzo da parte di Calvino, sia pur in misura limitata e secondo una rielaborazione originale e personalissima. Nella stessa *Nota*, Greimas mette l'accento sugli attanti dello schema (in tutto, trentotto), e sottolinea come «à l'envers du carré standard, celui de Calvino ne repose pas sur une typologie fine des relations, mais sur celle des éléments qui sont en l'occurrence des actants et leurs articulations, rôles actantiels et thématiques»⁶⁶¹. A illustrare questi «ruoli attanziali e tematici» sono le quartine che accompagnano ogni quadrato; che, a seconda dei casi, seguono l'effettivo sviluppo della trama, o servono all'autore per confondere ancor di più le sue carte.

In questo quadro, alcuni versi si concentrano proprio sul senso assunto dall'«ordinateur» nell'opera; e soprattutto ripropongono, in chiave narrativa, l'antica dicotomia tra le *origini* del narrare e un suo potenziale futuro tecnologico. La polarizzazione, più generica nelle opere già esaminate, è qui destinata specificatamente al campo *letterario*: troviamo così, da un lato, la fantomatica figura del «père du récit» – interrogazione sugli albori della fabulazione –; dall'altro, la minacciosa presenza dell'«ordinateur».

Nel documento, i quadrati che descrivono la struttura del diario di Silas Flannery non fanno alcun riferimento ai dispositivi informatici, coerentemente allo sviluppo della trama: dopo la cancellazione del brano, in effetti, il *diario* non riporta altri accenni ai computer, o almeno non di così vasta portata teorica: rimangono soltanto gli «spogli elettronici» di Lotaria, tramite cui il discorso prende altre direzioni. La scrittura «senza sforzo» che, nella parte eliminata, era operata dal computer, è successivamente demandata a un'altra controparte dell'autore, questa volta in carne e ossa: lo «scrittore produttivo»: che, è il caso di dire, quasi *meccanicamente* riempie di «righe uniformi» il suo manoscritto, composto di «una pila di fogli ordinati»; grazie a una scrittura rapida e senza fatica, certo, ma non esattamente *necessaria*.

Le glosse che ci interessano si riferiscono invece al capitolo VI; e più in particolare, di fondamentale importanza sono quelle che accompagnano i quadrati centrali (dal 3° al 6°)⁶⁶². Già la terza quartina ci propone un torno di questioni cruciali:

⁶⁶¹ [«al contrario del quadrato standard, quello di Calvino non si basa su una tipologia precisa di relazioni, ma su quella degli elementi che sono all'occorrenza degli attanti e le loro articolazioni, ruoli attanziali e tematici»]. Ivi, p. 12.

⁶⁶² Interessante ciò che nota Jonathan Usher rispetto all'ordine di successione dei quadrati (e delle relative glosse) nelle diverse sedi di pubblicazione dello scritto. La disposizione e il testo delle quartine rimangono infatti pressoché identiche dalla prima edizione (*Bibliothèque Oulipienne* n. 20, cit.) alla traduzione italiana (*Oulipiana*, cit.), a eccezione della simbologia usata per alcuni attanti. Diverso è invece il caso della pubblicazione su «Nuova Corrente», XXXIV (1987) (cit.) (che a sua volta riprende, ricordiamo, il testo apparso tre anni prima negli «Actes sémiotiques- Documents», cit.), che mostra il seguente «slittamento» di quadrati e glosse: BO₁-NC₁; BO₂-NC₂; BO₃-NC₄; BO₄-NC₅; BO₅-NC₆; BO₆-NC₃ (laddove BO = *Bibliothèque Oulipienne* e NC = «Nuova Corrente»). Cfr. Usher, *Calvino and the computer as writer/reader*, cit., p. 46 (nota 5).

Le faussaire ($\bar{A}$) rêve un super-auteur (le père des récits, A^+)
L'hyper-auteur connaît tous les romans que l'auteur (A) rêve d'écrire
L'auteur a un cauchemar : son roman sera écrit par un ordinateur (A^e)
L'ordinateur pourrait réaliser les rêves du faussaire

Les rêves de l'auteur et ceux du faussaire se ressemblent
*L'ordinateur-auteur de romans est un rêve comme le père des récits*⁶⁶³

Ecco posizionati agli antipodi il «Padre dei Racconti» (A^+) e il «computer»: «sogno» del falsario il primo; «incubo» dell'autore il secondo. Ma il risultato non cambia: in fondo, sia l'uno che l'altro hanno l'inconsistenza del sogno: sono illusori e irraggiungibili.

Il discorso si sdipana ulteriormente, dando, ci sembra, una motivazione a quanto si afferma:

Le faussaire ($\bar{A}$) rêve le parfait ordinateur littéraire (A^e)
L'ordinateur littéraire a besoin de l'input de l'auteur (A)
L'auteur est hanté par le bruit de fond (N) de son esprit
Le bruit de fond s'échappe à la prise du faussaire

L'ordinateur est brouillé par le bruit de fond
Le faussaire n'a pas bien choisi son auteur⁶⁶⁴

Torna in mente quella ricerca di informazione filtrata dall'«inutile *disordine e frastuono*»⁶⁶⁵, da immagazzinare in un'immensa memoria computazionale destinata al futuro, che già orientava il racconto *La memoria del mondo*.

La quartina successiva porta a una deduzione consequenziale e quanto mai esplicita:

Le père des récits (A^+) n'inspire plus l'auteur (A)
L'auteur n'arrive plus à écrire le roman qu'il voudrait (β)
Le roman est écrire sombre dans le bruit (N)
Le bruit est la source d'où sortent tous les récits

Un roman est raté s'il n'a pas une source mythique
*C'est dans le bruit que la vérité de l'auteur se cache*⁶⁶⁶

⁶⁶³ [«Il falsario ($\bar{A}$) sogna un super-autore (il padre dei racconti, A^+) / l'iperautore conosce tutti i romanzi che l'autore (A) sogna di scrivere / L'autore ha un incubo. Il suo romanzo sarà scritto da un elaboratore (A^e) / L'elaboratore potrebbe realizzare il sogno del falsario // I sogni dell'autore e quelli del falsario si somigliano / L'elaboratore-autore di romanzi è un sogno come il padre dei racconti»]. Traduzione tratta da *Oulipiana*, cit., p. 160.

⁶⁶⁴ [«Il falsario ($\bar{A}$) sogna il perfetto elaboratore letterario (A^e) / L'elaboratore letterario ha bisogno dell'input dell'autore (A) / l'autore è assillato dal rumore di fondo (N) del suo spirito/ Il rumore di fondo sfugge alla presa del falsario // L'elaboratore è disturbato dal rumore di fondo/ Il falsario non ha scelto bene il suo autore»]. Ivi, p. 161.

⁶⁶⁵ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1251.

⁶⁶⁶ [«Il padre dei racconti (A^+) non ispira più l'autore (A)/ L'autore non riesce più a scrivere il romanzo che vorrebbe (β) / Il romanzo da scrivere sprofonda nel rumore (N)/ *Il rumore è la fonte da cui escono tutti i racconti* // Un romanzo fallisce se non ha una fonte mitica/*È nel rumore che si nasconde la verità dell'autore*»]. Traduzione tratta da *Oulipiana*, cit. p. 161. La quartina, secondo quanto illustrato nella nota precedente, si trova in corrispondenza del 3° quadrato nel testo della *Bibliothèque oulipienne*, e nel quadrato finale negli «Actes sémiotique» (e di conseguenze in «Nuova corrente»). Risalire alle cause di questo spostamento è complesso, come anche stabilire se si tratti di un caso fortuito o

«Il rumore è la fonte da cui escono tutti i racconti»; e ancora, «È nel rumore che si nasconde la verità dell'autore»⁶⁶⁷.

Ecco allora che questi versi ci rivelano la sostanza ultima della letteratura, intesa fondamentalmente come «luogo impuro [...] luogo dello scarto e dell'eccezione»⁶⁶⁸, che trova il suo senso e la sua ragion d'essere nel momento in cui «sfida gli interdetti»⁶⁶⁹, lottando ripetutamente con «tutto l'impuro» che nutre tanto «il contesto storico-sociale», quanto i fantasmi indicibili che agitano il fondo dell'«io».

Se Calvino, dunque, «ravvisa l'opportunità di sfruttare le nuove conoscenze tecnico-letterarie per costruire delle opere che esibiscano il proprio carattere «artificiale» [...] capaci di coinvolgere innanzitutto il lettore in una riflessione sui procedimenti espressivi», contestualmente *non* dimentica, e anzi «ribadisce la propria convinzione secondo la quale raccontare significa “rimettere in gioco tutto quel che abbiamo dentro e tutto quel che abbiamo fuori”»⁶⁷⁰.

L'archetipo del «Padre dei racconti» come «fonte primordiale della materia narrativa», così come la visione di una letteratura continuata dalle macchine, si annullano a vicenda: non si dà infatti narrazione senza il «brusio di fondo», la zona oscura che è tanto nell'autore quanto fuori di lui.

Dopo una prima e più appassionata adesione alle tesi barthesiane di «morte dell'autore»⁶⁷¹, è Calvino stesso a ricordarci, nel corso dell'evoluzione della sua riflessione teorica, che non si può avere opera «senza gli spasmi d'un io immerso in un tempo storico, senza una sua reattività, una sua ilarità convulsa, una sua rabbia da dar la testa contro i muri»⁶⁷²; e che senza una partecipazione *attiva* il gioco letterario non vale più, perché «ha senso solo se è sulla pelle propria che si gioca, cosicché, compiutasi l'opera, l'autore non potrà più essere quello che era, o che credeva d'essere»⁶⁷³.

La scrittura, dunque, come accettazione di una compromissione, attraversamento *giocato sulla propria pelle*; col rischio, per l'autore, che «il gioco» lo sveli a se stesso prima che al suo pubblico. Ecco che il discorso del brano cassato, per questi stessi motivi, perde di senso: non esiste una macchina in grado di sostituire l'autore, e non esiste un autore privo di «brusii di fondo», risultato

di una precisa scelta dell'autore. Seguendo quest'ultima eventualità, potremmo semplicemente ipotizzare una volontà di dare risalto alla quartina spostata in ultima posizione in NC, come a farne una provvisoria ma decisa conclusione di discorso.

⁶⁶⁷ Italo Calvino, *Come ho scritto uno dei miei libri* (traduzione italiana), in *Oulipiana*, a cura di Ruggero Campagnoli, Napoli, Guida, 1995, pp. 153-170.

⁶⁶⁸ Federico Bertoni, *Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura*, cit., p. 302.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ Claudio Milanini, *Introduzione*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. XXVIII. Milanini cita a sua volta Calvino stesso, e più precisamente quanto da lui affermato in *Il romanzo come spettacolo*, «Il Giorno», 14 ottobre 1970; ora in Id., *Saggi*, I, cit., p. 273.

⁶⁷¹ Basti considerare quanto Calvino scrive a Paolo Valesio, in una lettera datata 9 luglio 1971: «L'autore *vivente* io credo che non possa mai essere preso in considerazione: per poterlo studiare bisogna che sia *morto*, cioè - se è vivo-bisogna *ucciderlo* [...] Del resto già l'esistenza dell'*opera* è segno che l'autore è *morto*, felicemente morto se l'opera è valida; l'opera è la negazione dell'autore come essere vivente empirico». Cfr. Id., *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1107.

⁶⁷² Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 255.

⁶⁷³ *Ivi*, p. 254.

di un'incerta addizione di astratti «processi mentali», privi delle «sbavature» e delle «deformazioni» che informano ogni esistenza.

Non è un caso che la moltiplicazione della figura dell'autore cui assistiamo nel *Viaggiatore* decreti, e in una certa misura riaffermi, la sua *inevitabile* presenza; ramificata, plurima e mai uguale a se stessa. L'autore, di fatto, non ha nessuna intenzione di morire: non si elude, si moltiplica; si nomina, e in tal modo afferma il suo "io"; mette in campo la figura di Silas Flannery, in una *mise en abyme* che, in qualche modo, lo riconferma⁶⁷⁴.

L'ultimo cruccio di Calvino, quello della «scrittura impersonale» – ormai lontana da roveli cibernetici – riguarderà allora l'autore non tanto come impedimento alla scrittura *necessaria*, ma piuttosto come limite al raggiungimento di tutto ciò che è *altro-da-sé*: sia esso «l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica ... »⁶⁷⁵... o sia «la donna sulla sdraio». È forse questo l'ultimo atto del desiderio di afferrare il «mondo non scritto»: entrare nei circuiti mentali dell'altro (dell'*altra*): «scrivere la sua lettura»⁶⁷⁶.

Se Flannery anela, nel corso del suo diario, a un'impersonalità, non è dunque per rinnegare il suo ruolo di autore: il limite della sua persona è tale solo nella misura in cui si frappone al raggiungimento del «mondo non scritto», acuendo l'impossibilità di carpire e consegnare al «linguaggio della veglia» ciò che non ha voce.

È questa una linea di pensiero che, è evidente, troverà la sua massima espressione in *Palomar*; ed è questo il punto di frattura tra la scomparsa dell'autore vagheggiata da Silas Flannery e la «morte dell'autore» annunciata da Roland Barthes. Se infatti

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 narrabile⁶⁷⁷

Ma appunto, non si dà opera che non passi attraverso il filtro di un'individualità *singola*, centro in cui trovano «coerenza [...] una serie di esperienze apparentemente divergenti e irrelate»⁶⁷⁸, di cui l'individuo è costantemente non semplice osservatore, ma *interprete*. E questa «irriducibile

⁶⁷⁴ Cfr. a questo proposito Raffaele Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008 (in particolare, pp. 125-179).

⁶⁷⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 733.

⁶⁷⁶ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 172.

⁶⁷⁷ Annabella Petronella, *I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iperautore in Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Allegoria», XXVI (2014), n. 69-70, p. 242.

⁶⁷⁸ Mario Barenghi, *Preliminari sull'identità di un Norton Lecturer*, cit., p. 40.

singularità» è data anche dall'unicità della contingenza storica: «l'attualità come *il brusio* fuori della finestra»⁶⁷⁹.

Le due figure del «padre dei racconti» e «della macchina» sono due emblemi che, in forma diversa, continueranno tuttavia ad affacciarsi nell'immaginario calviniano; rappresentando ancora, in senso lato, la stessa domanda proiettata al passato e al futuro: qual è l'origine della letteratura, e «quale sarà la sua sorte»⁶⁸⁰?

Una delle declinazioni assunte da questa coppia di emblemi, ci sembra, è anche quella costituita dal «programmatore» e l'«archeologo», protagonisti entrambi «di un processo di codificazione imperfetta, che rinvia incessantemente a un "oltre", a un'elaborazione ulteriore»⁶⁸¹.

La domanda di fondo sui poli opposti della letteratura – le zone abissali delle sue origini, e quelle imperscrutabili del suo destino – rimane infatti destinata a una proiezione ideale verso un *oltre* che non è dato raggiungere: non ci restano che le ipotesi.

Questa doppia immagine, nelle sue modulazioni, giunge fino alle pagine di *Palomar*; ma ancor prima, quella che assume proprio nel *Viaggiatore* una sua potenza tutta visiva – il vecchio indio, gli asettici camici bianchi al lavoro tra fili multicolori – troverà un primo, importante sbocco nella raccolta di saggi *Una pietra sopra*; a cominciare dal titolo precedentemente destinato alla raccolta, *Il programmatore e i fantasmi*, solo successivamente modificato a favore di quello «più aspro e minerale»⁶⁸² che conosciamo. Ma «l'idea verrà recuperata nella quarta di copertina»⁶⁸³:

L'immagine-chiave del libro è forse quella che troviamo in uno scritto degli anni Sessanta: un programmatore in camice bianco al terminale d'un circuito elettronico cerca di sfuggire all'angoscia dell'innumerable e dell'inclassificabile riducendo tutto a diagrammi geometrici, a combinatorie d'un numero finito d'elementi ma intanto, alle sue spalle s'allungano le ombre dei fantasmi *d'una storia e d'una natura umane che non si lasciano esaurire dalle formule di nessun codice*⁶⁸⁴

L'ultima riga riassume esaurientemente i punti cruciali del discorso: se non c'è codice capace di contenere e comprendere «una *storia* e una *natura umane*» non esauribili e non definibili, è appunto sul filo di questa sottile linea d'ombra che la sfida della letteratura continua. Sfida, si badi bene, giocata nella zona liminare a due medesimi abissi: l'abisso del fuori; e l'abisso del nostro dentro; rispetto ai quali, già sappiamo, le parole possono ostinatamente solo tentare di dire *qualcosa*.

⁶⁷⁹ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1822.

⁶⁸⁰ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit. p. 128.

⁶⁸¹ Italo Calvino, *Introduzione*, in Id., *Saggi*, I, p. XXV.

⁶⁸² Ivi, p. XXI.

⁶⁸³ Ivi, p. XX.

⁶⁸⁴ Italo Calvino, *Una pietra sopra*, cit., quarta di copertina.

Quanto alle origini della fabulazione, è ancora Gombrich a citare i versi di Wordsworth: «un lavoro misterioso, insondabile | concilia gli elementi discordanti, li fonde insieme | In un tutto unico...»⁶⁸⁵; e proprio interrogandosi sulla natura di questo «misterioso, insondabile lavoro» e la sua «miracolosa» riuscita, conclude:

preferisco dopo tutto scansare la domanda, come mai l'immagine sullo schermo tiene tutti i suoi elementi in un equilibrio così miracoloso e rassicurante. Infatti per rispondere [...] la psicanalisi non ha una competenza sufficiente; ma, del resto, neanche la storia dell'arte⁶⁸⁶

E Calvino sembrava aver accettato da tempo una medesima conclusione; almeno da quando, quasi dieci anni prima, già avvertiva se stesso e noi lettori: «dal fondo dell'opaco io scrivo»⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ Ernst Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, cit., p. 69.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 101.

3.2 Le traduzioni difficili

«Mondo scritto e mondo non scritto» è il titolo scelto da Calvino per un breve testo⁶⁸⁸, destinato originariamente a una conferenza tenuta alla New York University nel marzo del 1983. L'espressione, guarda caso, è coniata da Silas Flannery⁶⁸⁹, e delinea due dei termini tra i quali l'immaginario calviniano continuamente oscilla, nel tentativo di stabilire un rapporto possibile tra ciò che è dentro la pagina scritta, e ciò che inizia appena oltre il suo limite: il mondo dell'esperienza vissuta.

La definizione della realtà in negativo (il «mondo *non scritto*») acuisce al tempo il senso di una difficoltà e di un'antitesi: difficile leggere chiaramente ciò che *non è scritto*, se non per via di congetture e approssimazioni; difficile impossessarsi di un proliferante sistema di segni che non risponde al codice della lingua, ma si erge anzi di fronte a noi in un incomprensibile silenzio.

Il «paesaggio naturale e muto» che Iinnerio vede nei libri non è diverso da quello che si estende fuori dalla pagina: il segreto del mondo, ipotizza Calvino, è forse da ricercarsi proprio al centro del silenzio, punto in cui converge l'essenza delle cose non convertibile in parola: «Mi basta voltare le spalle alle parole depositate nei libri, tuffarmi nel mondo di fuori, sperando di raggiungere il cuore del silenzio, il vero silenzio pieno di significato ... Ma qual è la via per raggiungerlo?»⁶⁹⁰.

Secondo l'autore, annettere l'indicibile ai territori del linguaggio è difficile, ma *non* impossibile: «dall'altro lato delle parole», nel non (ancora) detto, *qualcosa* cerca infatti di «d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio»⁶⁹¹.

A più riprese, e nel corso di molti anni, Calvino individua in questa ennesima linea di frontiera il fine ultimo della letteratura: «uscire fuori dai confini del linguaggio»⁶⁹²; uno scopo in sé mai davvero raggiungibile, ma neanche destinato allo scacco assoluto. «La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si *protende*»⁶⁹³: di nuovo la parola calviniana si muove rispondendo al richiamo di una sfida, sull'onda di una tensione che per sua natura, come il desiderio, non potrà mai essere soddisfatta.

⁶⁸⁸ Italo Calvino, *The Written and the Unwritten Word [ma si legga World]*, testo scritto in inglese per una conferenza tenuta al New York Institute for the Humanities il 30 marzo 1983, poi pubblicato in «The New York Review of Books», 12 maggio 1983, pp. 38-39. La traduzione italiana, con varianti e col titolo *Mondo scritto e mondo non scritto*, è edita in «Lettera internazionale», primavera-estate 1985, pp. 16-18; e ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1865-1875.

⁶⁸⁹ Cfr. Mario Barenghi, *Preliminari sull'identità di un Norton Lecturer*, cit., p. 29.

⁶⁹⁰ Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1869.

⁶⁹¹ Ivi, p. 1875.

⁶⁹² Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 217.

⁶⁹³ *Ibidem*.

È appunto l'autore ad avvertirci che «il segreto» per portare avanti la «battaglia» col silenzio «è il saper conservare intatta la forza del desiderio»⁶⁹⁴; nonostante la posta in gioco – un qualche barlume di senso – sia solo provvisoriamente e saltuariamente raggiungibile dal linguaggio, destinato com'è a rimanere, in larga parte, nell'ombra.

Eppure, il ricorso ai concetti di sfida e di desiderio non esaurisce i termini del discorso: l'altra faccia della lotta per raggiungere i territori del non-detto si nutre della *necessità* vitale di costruzione di un sistema.

Fin dalle prime righe, il testo del 1983 disegna una precisissima soglia tra «mondo scritto» e «mondo non scritto», giocando sull'immagine di un suo sempre possibile attraversamento: al di qua e al di là del quale la differenza tra i «mondi» si stabilisce a partire dal riconoscimento del primo come luogo di un ordine illusorio ma possibile, e del secondo come pura dimensione del caos.

L'autore enfatizza questa dicotomia, appiattendolo in qualche modo l'esercizio della lettura – come abbiamo visto, eterogeneo e mai uguale a se stesso – a rigide antitesi: «ciò che ho letto è vero o falso, giusto o sbagliato, piacevole o sgradevole»⁶⁹⁵. Al di là delle forzature, è vero che «ogni frase deve» – e può – «essere prontamente compresa, almeno nel suo significato letterale»; mentre col «mondo non scritto» «ci sono sempre innumerevoli circostanze che sfuggono al mio intendimento, dalle più generali alle più banali».

Mentre attendo che il mondo non scritto si chiarisca ai miei occhi, c'è sempre una pagina scritta a portata di mano, in cui posso tornare a *tuffarmi*; m'affretto a farlo, con la più gran soddisfazione: là almeno, anche se riesco a capire solo una piccola parte dell'insieme, *posso coltivare l'illusione di star tenendo tutto sotto controllo*⁶⁹⁶

Nello stesso momento in cui Calvino vorrebbe presentarci la dimensione della letteratura come una fuga dal mondo, subito ci ricorda che anche quello scritto è un ordine «illusorio».

Ed è a proprio in questo punto che s'incontrano due interrogativi cruciali sulla letteratura: il primo, già sondato, che si chiede in cosa e perché essa sia esclusiva dell'essere umano; il secondo, centrato invece su un quesito più a monte: a che serve la letteratura?

Se la prima domanda implicava, tra gli altri, il concetto di *intenzionalità*, la seconda rimanda, come vedremo, alla *necessità* intrinseca cui si diceva poc'anzi; e presuppone una concezione della parola letteraria come strumento dotato di un altissimo senso etico.

⁶⁹⁴ Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1874.

⁶⁹⁵ Ivi, p. 1866.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

«La scrittura», si è visto, è «costruzione, attività artigianale, *pianificata e cosciente*»⁶⁹⁷; ed è figlia dell'esigenza *esistenziale* – e tutta umana – di dare un significato a ciò che si vive e a ciò che ci circonda, di forzare la soglia del silenzio; memori sempre del fatto che ogni modello conoscitivo è provvisorio, che al polo opposto dell'«enciclopedia» c'è sempre «il nulla»⁶⁹⁸.

Calvino l'aveva già detto chiaramente nella risposta a Guglielmi, e proprio in riferimento al *Viaggiatore* – tirando in ballo, per altro, la «circularità» propria al concetto enciclopedico: così «lo schema» tracciato dalla successione degli Incipit «potrebbe avere una circularità», con «l'ultimo segmento [...] collegato col primo»; e questi «delusivi confini così tracciati» potrebbero «circondare una zona bianca dove situare l'atteggiamento "disconoscitivo" verso il mondo»⁶⁹⁹: la sua casella centrale, irrimediabilmente vuota.

Se una notte appartiene di diritto a quella rosa di opere «in cui chiusura e calcolo sono scommesse paradossali che non fanno che indicare la verità opposta a quella rassicurante (di completezza e di tenuta) che la propria forma sembra significare, cioè comunicano il senso d'un mondo precario, in bilico, in frantumi»⁷⁰⁰; o più esplicitamente ancora, in cui «il far tornare i conti» altro non è che «un esercizio acrobatico per sfidare – e indicare – il vuoto sottostante»⁷⁰¹.

Il «vuoto» in ugual misura sottende la pagina scritta e la vita: ed è in questo rispecchiamento che la tematica del nulla sembra svilupparsi nel *Viaggiatore*. Più in particolare, vedremo, sono una serie di passaggi sistematicamente aggiunti – e per ciò stesso, spia di un preciso disegno – a lasciar affiorare un ventaglio di punti comuni alle due dimensioni: zone in cui d'improvviso e per un momento i due mondi convergono, confondendosi l'uno nell'altro.

Un torno di altre pagine aggiunte tra il III e il IV capitolo va invece ad approfondire la tematica della *traduzione* propriamente detta, grazie al personaggio di Uzzi-Tuzii: detentore dell'etica che dovrebbe orientare ogni approccio al testo, e protagonista di una lettura *pura*, dedicata alla paziente e rigorosa ricostruzione di un *ordine*, questa volta *verbale*; a sua volta imperfetto e impreciso, ma anch'esso necessario.

Tra queste due forme di «traduzioni difficili», uno sguardo a una corrispondenza inedita tra Calvino e Wahl – intenti nella revisione della traduzione francese del *Viaggiatore*, curata da Danièle

⁶⁹⁷ Federico Bertoni, *Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura*, cit., p. 294.

⁶⁹⁸ I due termini, associati per via antitetica, formano una coppia (provvisoria) in uno dei molti schemi stilati per la preparazione delle Norton Lectures; cfr. Mario Barenghi, *Preliminari sull'identità di un Norton Lecturer*, cit., p. 34. In generale il tema, quasi sempre legato al concetto di «vuoto» percorre dall'inizio alla fine tutta l'opera calviniana, ed è stato parzialmente vagliato da alcuni grandi studiosi: cfr., a mero titolo di esempio, Jean Starobinski, *Ponts sur le vide*, in «Littérature», n. 85, 1992, pp. 10-17.

⁶⁹⁹ Italo Calvino, *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1396-1397.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 1389.

⁷⁰¹ Ivi, p. 1389-1390.

Sallenave –, ci mostra il momento in cui l'autore è impegnato in prima persona a comprendere fino in fondo e cercare di trasmettere il senso delle sue parole.

Tre livelli consecutivi che formano un vertiginoso gioco di scatole cinesi: l'autore che tenta di trasmettere al traduttore il *senso* del suo libro; il libro che tenta di veicolare, almeno parzialmente, una lettura possibile della realtà; il personaggio di Uzzi-Tuzii, impegnato a tradurre un libro il cui autore vorrebbe tradurre in parola un mondo di ombre...

Una conclusione provvisoria del discorso non può che risolversi in una consapevolezza duplice e oscillante: alla verità irriducibile di un Qfwfq, cui Calvino farà dire anni dopo: «povero gracile universo figlio del nulla, tutto ciò che siamo e facciamo t'assomiglia»⁷⁰², risponde la coscienza che «se la fiducia viene meno, rimane l'*intenzione*»: «perché senza un ordine, senza una struttura categoriale, non solo non è possibile pensare, non è pure possibile vivere»⁷⁰³.

3.2.1 La traduzione *nel* *Viaggiatore*. Su alcune pagine aggiunte

Una delle tematiche che percorrono il *Viaggiatore* nella sua interezza, attraversando i vari livelli del testo per “addensarsi” in alcuni punti – sempre restando, tuttavia, come in filigrana – è sicuramente quella della traduzione; traslata più tardi, sul piano poetico, nella ricerca di una possibile *traducibilità* del «mondo non scritto». A ben vedere, l'intero romanzo si costruisce attorno a dieci Incipit tramite cui l'autore ha, sì, voluto rappresentare «le dieci direzioni della narrativa contemporanea»⁷⁰⁴, ma che allo stesso tempo compongono un campionario della narrativa mondiale, presentandosi sistematicamente al Lettore come *traduzioni* di opere straniere.

Non sembra un aspetto secondario, del resto, che uno dei protagonisti del romanzo – e ancora, per l'appunto, “doppio” dello scrittore Silas Flannery – sia il «traduttore» Ermes Marana. Il personaggio sembra ben condensare la duplicità con cui, anche in questo caso, Calvino pensa uno stesso concetto, valutandone gli indubbi pregi ma anche le parti più ambigue e in ombra: così la pratica del tradurre sembra costituire a un tempo, e senza contraddizione, «un qualche tipo di miracolo»⁷⁰⁵ e la peggiore delle trappole, o meglio una mistificazione in piena regola della vera natura di un testo.

⁷⁰² Italo Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1267.

⁷⁰³ Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 178.

⁷⁰⁴ Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 308.

⁷⁰⁵ Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1826.

È *anche* grazie all'espedito dei libri tradotti che l'autore riesce a mettere in atto quel congegno puntualissimo di interruzioni e nuovi inizi che dà il ritmo alla narrazione, attraverso l'avvicinarsi di «falsi, prodotti in Giappone»⁷⁰⁶, un «romanzo tradotto dal francese» ma «fatto passare per cimmerico, per cimbro, per polacco»⁷⁰⁷, un altro riesumato parola per parola dalle tette brume della «lingua dei morti»⁷⁰⁸...

Ed è appunto nel capitolo che precede e prepara la lettura di *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, romanzo di dubbia attribuzione – forse di Ukko Ahti o forse di Vorts Viljandi, rispettivamente rappresentanti della letteratura «cimbra» e della «cimmerica» – che Calvino porta in primo piano la tematica, attraverso la figura del professor Uzzi-Tuzii immortalato nell'atto di tradurre a impronta l'inizio del nuovo romanzo.

Come è già stato fatto notare⁷⁰⁹, la lettura “ad alta voce” è compiuta, nel libro, da due soli personaggi: Uzzi-Tuzii e Lotaria, che sul finire del IV capitolo inizia a leggere un libro (*Senza temere il vento e la vertigine*) per preparare la discussione che animerà il suo seminario. Mentre in questo secondo caso il particolare è privo di significato, la lettura di Uzzi-Tuzii dà invece modo a Calvino di approfondire una materia a lui particolarmente cara: quella della traduzione, appunto.

Se, in generale, il *Viaggiatore* «trasforma alcuni stilemi caratteristici» del «modulo tradizionale della narrazione a cornice, come quello dell'oralità delle narrazioni contenute», che «vengono sostituite dai testi scritti dei romanzi»⁷¹⁰, qui ci troviamo ad assistere all'*ascolto* della *lettura* di un testo scritto. Il ricorso all'espedito dell'oralità permette a Calvino una riflessione “in presa diretta” delle difficoltà insite nel tradurre, che sarebbe stato altrimenti pressoché impossibile descrivere (s'intende, in assenza di questo “*escamotage*”).

Sarà allora tanto più utile notare che la caratterizzazione del personaggio, e in particolar modo la parte centrata sul suo modo di leggere e tradurre il testo, è affidata a una serie di fogli aggiunti *a posteriori*. Il fatto stesso di elaborare e immettere i nuovi fogli diviene spia, di per sé, della particolare attenzione che l'autore riserva all'argomento.

Più precisamente, Calvino agisce sul finale del III capitolo – inserendo il f. 49 (ex 50-53), la cui doppia numerazione potrebbe, si è detto, indicare la sostituzione dell'intervallo di pagine corrispondente – e in apertura al IV capitolo, con l'aggiunta di tre nuovi fogli in due momenti successivi (secondo la numerazione attuale, ff. 63 e 65; quindi f. 64).

⁷⁰⁶ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 195.

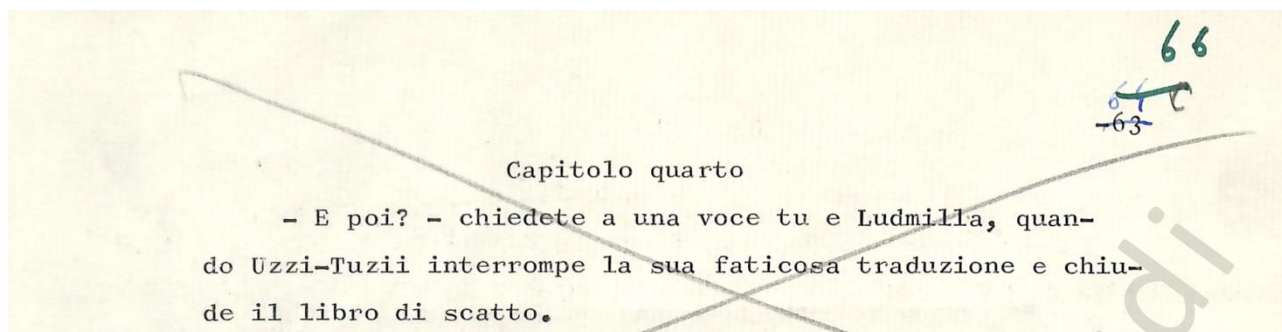
⁷⁰⁷ Ivi, p. 100.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 51.

⁷⁰⁹ Cfr. Filippo Pennacchio, «Potrei scriverlo tutto in seconda persona». *Se una notte d'inverno un viaggiatore come you-narrative*, in «Enthymema», XXVI (2020), n. 26, p. 77.

⁷¹⁰ Giovanni Battista Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 138.

Il capitolo, precedentemente, esordiva direttamente con la domanda posta all'unisono dai Lettori, entrambi in attesa della continuazione della storia («– E poi? – chiedete a una voce tu e Ludmilla»); mentre l'attestazione dello sforzo traduttivo del professore si limitava a un brevissimo: «Uzzi-Tuzii interrompe la sua faticosa traduzione e chiude il libro di scatto».



A suggerire che i nuovi fogli siano inseriti in uno stesso momento è un'immagine di Uzzi-Tuzii che trasmigra, per così dire, dal finale del III capitolo all'esordio del IV. In entrambi questi punti del testo il professore è infatti subito paragonato a un «pesce»: «con un balzo da pesce [...] ghermisce»⁷¹¹ il volume di cui proporrà al Lettore, di lì a poco, una traduzione estemporanea; e ancora «come un pesce» “nuota” nella prosa del romanzo, fatta d'improvviso «fluida»⁷¹² dalla sua decifrazione linguistica. In altre parole, il professore è presentato come qualcuno che attraversa il testo con assoluta scioltezza, come muovendosi nel suo ambiente naturale; e anzi come colui che rende possibile una lettura piana, attraverso una traduzione che, da impacciata, si fa via via sempre più scorrevole. È un tratto, vedremo, che acquista un senso ben preciso nella caratterizzazione complessiva del personaggio.

A mettere in rilievo l'importanza dell'impresa che sta per compiersi è lo stesso docente, che appena trovato il libro comunica al Lettore che «non è mai stato tradotto in nessun'altra lingua. Le difficoltà sono certo tali da scoraggiare chiunque»⁷¹³. Il passo prosegue, andando a chiudere a un tempo il capitolo: «a poco a poco dalla *faticosa* traduzione estemporanea d'Uzzi-Tuzii prende forma il disegno d'una vicenda, dalla sua *affannata decifrazione* di *grumi verbali* emerge una narrazione distesa»⁷¹⁴.

⁷¹¹ Dattiloscritto, f. 49; *princeps*, p. 52.

⁷¹² Dattiloscritto, ff. 63-64; *princeps*, p. 68.

⁷¹³ Dattiloscritto, f. 49; *princeps*, p. 52.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

Le righe danno conto di quella difficoltà insita in ogni traduzione, sempre riconosciuta (quando non strenuamente difesa⁷¹⁵) da Calvino, e ci presentano il personaggio intento in un'azione sostanzialmente *ordinatrice*, come a distinguere in una massa informe e aggrovigliata un disegno leggibile e dotato di senso. Per questa stessa ragione, possiamo stabilire un paragone tra l'esercizio del tradurre e la decifrazione del «mondo non scritto»: come il linguaggio cerca di trasporre in parola l'essenza ultima della realtà fenomenica, qualunque traduzione da una lingua all'altra persegue, su scala ridotta, la stessa finalità: cogliere la *vera* sostanza, il senso intrinseco di una parola, un'espressione, una certa intonazione del testo. Si tratta insomma di «un significativo e suggestivo gioco di specchi», laddove allo «scrittore che disperatamente cerca un linguaggio che renda traducibile il mondo» corrisponde il «traduttore», che cerca di avvicinare quanto più può due diverse dimensioni linguistiche. E anche quest'ultimo, come il primo, da un certo punto in poi «non può fare altro che abdicare di fronte all'irrisolvibile alterità (dell'altro)»⁷¹⁶: dell'altro *idioma* se ci riferiamo al piano strettamente linguistico, ma anche dell'*altro* essere umano, se consideriamo quella parte di intenzionalità – conscia o inconscia – che ogni autore affida alla sua prosa.

A questo proposito, è interessante notare come una stessa terminologia ricorra per descrivere la mancata aderenza tra il linguaggio e le cose, e tra due diversi idiomi. Le pagine aggiunte specificano infatti che «ascoltare [...] uno che sta traducendo da un'altra lingua implica un fluttuare d'*esitazione* intorno alle parole, un margine [biffato: d'approssimazione] d'*indeterminatezza* e di *provvisorietà*»⁷¹⁷.

L'essenza della lingua, il suo significato ultimo, sfuggono continuamente alla presa del traduttore, che può solo prendere atto di questo ennesimo limite, consapevole del fatto che ogni suo tentativo contiene sempre un margine di incertezza, uno scarto tra la versione originale e la tradotta; esattamente come la lingua solo in parte e desultoriamente può sperare di annettere ai suoi codici parte di una realtà che cerca di «*significare* attraverso il linguaggio»⁷¹⁸. L'accenno all'«approssimazione», qui biffato ma ripreso a poca distanza – col professore che accompagna alle parole «gesti avvolgenti» e quasi compensativi, «come per invitare ad *accontentarsi d'equivalenti approssimativi*»⁷¹⁹ – costituisce un richiamo neanche troppo indiretto al rapporto sempre un po' impreciso, un po' asimmetrico e sbilenco che si dà tra «mondo scritto» e «non scritto».

⁷¹⁵ Riconoscere la difficoltà del tradurre implicava anche la difesa del lavoro dei traduttori, se necessario: e Calvino non si tirava indietro, come dimostra la lettera in difesa di Adriana Motti contro le critiche di Claudio Gorlier (cfr. «Paragone letteratura», dicembre 1963, pp. 112-118; ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1776-1786).

⁷¹⁶ Monica Cristina Storini, *Teorie della traducibilità in Calvino*, in «Bollettino di Italianistica», gennaio-giugno 2013, p. 134.

⁷¹⁷ Dattiloscritto, f. 63; *princeps*, p. 67.

⁷¹⁸ Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1875.

⁷¹⁹ Dattiloscritto, f. 63; *princeps*, p. 67.

Che Uzzi-Tuzzi «metta in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile»⁷²⁰ emerge anche dal rapporto quasi fisico che intrattiene con le parole, tastate e manipolate in un vero e proprio «corpo a corpo con [...] la lingua»⁷²¹, che lascia trapelare anche un profondo amore verso il mondo scomparso di una letteratura morta.

Nella costruzione di un discorso quanto più possibile armonico e dotato di senso – in quella che, a tutti gli effetti, possiamo considerare una ri-creazione – Uzzi-Tuzii è infatti tutto intento a far sì che il senso pieno del romanzo si manifesti; «ritornando su ogni periodo per ravvianne le spettinature sintattiche, manipolando le frasi finché [sic] non si sgualcivano completamente, spiegazzandole, cincischiandole»⁷²². La scena, oltre all'esibito aspetto tattile, restituisce l'estenuante fatica che comporta l'inseguimento di un linguaggio che continuamente sfugge, svanisce tra le mani.

E tanto più la sostanza delle parole si sottrae alla presa del professore, quanto più quest'ultimo l'assedia, adoperando tutti gli strumenti a sua disposizione – «interrompendosi per enunciare regole grammaticali, derivazioni etimologiche, citazioni di classici»⁷²³ – per accorciare la distanza che separa la sua traduzione dall'originale.

Nondimeno, questa lotta per espugnare il segreto di un testo che non si lascia mai veramente *toccare* è condotta da Uzzi-Tuzii sul filo di un altissimo senso etico, perché mai viene meno nel professore la consapevolezza che «ogni interpretazione esercita sul testo una violenza e un arbitrio»⁷²⁴. Probabilmente per questo, nel momento in cui la sua lettura rischia di snaturare la verità dell'opera, «di fronte ai passaggi più ingarbugliati, non trova [...] di meglio [...] che attaccare a leggerli nell'originale»⁷²⁵. In questo quadro, non è un caso che il personaggio sia amico di Ludmilla; e che appartenga alla parte in ombra e, per così dire, ai margini di un mondo accademico che assume nel libro una parvenza tutt'altro che positiva.

Un nuovo inserto testuale precisa infatti che quella che in Uzzi-Tuzii può sembrare cultura fine a se stessa cela in realtà un atteggiamento di profonda onestà intellettuale:

Ma quando stai per convincerti che al professore la filologia e l'erudizione stanno più a cuore di quel che dice il testo, t'accorgi che è vero il contrario: quell'*involucro accademico* serve solo per proteggere quanto il testo ha di *più sottile e più arcano* [...]

⁷²⁰ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1827.

⁷²¹ Monica Cristina Storini, *Teorie della traducibilità in Calvino*, cit., p. 112.

⁷²² Dattiloscritto, f. 63; *princeps*, p. 67.

⁷²³ *Ibidem*.

⁷²⁴ Dattiloscritto, f. 64; *princeps*, p. 68.

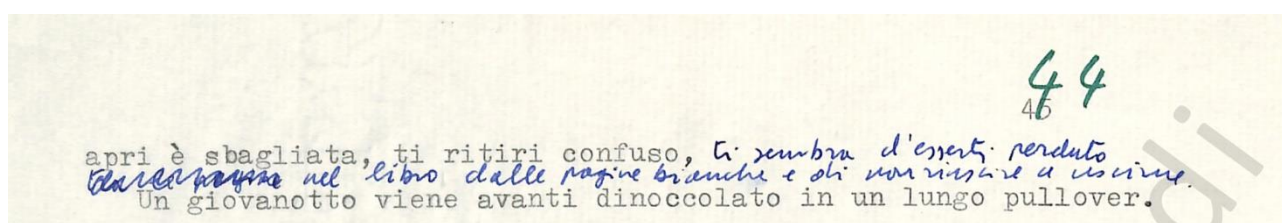
⁷²⁵ *Ibidem*.

l'eco d'un sapere scomparso che si rivela nella penombra e nelle allusioni sottaciute⁷²⁶

È significativo che Calvino parli di «*involucro* accademico», perché la specifica aliena ancora di più il docente da un ambiente – quello universitario, appunto – presentato come centro di un sapere monolitico e fine a se stesso.

Il *Viaggiatore* tratta infatti l'istituzione accademica con un certo piglio polemico che, più sottile e insinuato in certe zone del testo, rimane comunque poco equivocabile.

L'arrivo all'università, per esempio, comporta subito nel Lettore un certo disorientamento, che un'aggiunta manoscritta collega a un'immagine ben precisa:



[ti sembra d'esserti perduto (cassato: tra le pagine) nel libro dalle pagine bianche e di non riuscire a uscirne]

Torna il biancore delle pagine, «crudele come una ferita», a significare la negazione della scrittura; o meglio, in questo caso, del *piacere* della lettura, di un approccio all'opera letteraria svincolato e liberamente partecipe.

Se Uzzi-Tuzii è rappresentante di una modalità di lettura positiva, si è detto, è anche perché resta sempre pienamente cosciente della parzialità di ogni esegesi; pur trovandosi all'interno di un ambiente che, come Lotaria, impone all'oggetto letterario le sue ragioni, distruggendo così quell'«afflato interiore» che il professore, al contrario, tenta di preservare e riportare alla luce. Per lo stesso motivo la sua lettura procede a tentoni: Uzzi-Tuzii sa bene che ogni parola e frase racchiudono una «molteplicità» di «significati» non riducibile; a differenza di quanto crede Lotaria, il cui unico scopo è cercare in qualsiasi testo la conferma delle sue tesi.

Che la donna sia parte integrante del contesto universitario, di cui anzi concentra gli aspetti peggiori, è dimostrato da più punti del testo: in questo stesso capitolo, la vediamo attiva organizzatrice di seminari e incontri; mentre nel capitolo VIII si presenterà a Silas Flannery, prima di tutto, in qualità di «tesista».

⁷²⁶ Dattiloscritto, f. 64. La *princeps* mostra lo stesso passaggio leggermente variato (pp. 67-68), nonostante non ci siano correzioni di sorta nel dattiloscritto. Vi si legge: «Ma quando *ti sei convinto* che al professore la filologia e l'erudizione stanno più a cuore di ciò che la storia racconta, t'accorgi che è vero il contrario: quell'involucro accademico serve solo per proteggere quanto il racconto dice e non dice». Da questo punto in poi le due versioni corrispondono perfettamente.

Se al «collettivo di studio» di cui fa parte si può guardare come a «un gruppo di neanche troppo metaforiche menadi, dedite allo smembramento dei romanzi»⁷²⁷, così «Lotaria» è «incarnazione di una distruttività orgiastica»⁷²⁸; e a chiudere il cerchio, il professor Galligani, personaggio «inaffidabile» e altrettanto prevaricatore, anche solo considerando «l'aggressione verbale nei confronti del povero collega di cimmerico Uzzi-Tuzii, in nome delle pretese egemoniche della comunità cimbra»⁷²⁹. Lotaria, come parte del mondo accademico, annienta l'opera perché ne cancella il dialogo interno, imponendole un discorso ottusamente univoco; e questa sistematica demolizione è sottolineata da una serie di immagini che scandiscono ogni sua apparizione, nei modi di un *climax* ascendente.

Così avviene, ad esempio, in corrispondenza della sua entrata in scena, quando l'autore implicito si rivolge al Lettore, spaesato dalla conversazione telefonica con la donna e dalle sue domande pressanti e implacabili: «provi ancora la sensazione di quando il tagliacarte t'ha spalancato davanti agli occhi le *pagine bianche*»⁷³⁰.

Ancora, nel capitolo V, vediamo come nelle mani di lei e degli altri universitari il libro finisca per «andare in pezzi», riducendosi a un misero «quinterno strappato»⁷³¹; in una *lacerazione* dell'opera che è appena all'inizio. Nel capitolo VIII, infatti, assisteremo a un metodico smontaggio del testo in asettiche liste di parole, tramite quelle anomale macchine lettrici che sono gli «spogli elettronici»; e con la programmatrice Sheila – sempre lei: Lotaria – il processo raggiungerà il suo punto di non ritorno, nel disfacimento del libro in un crollo di poveri morfemi.

Per inciso, non sarà inutile notare che sono ancora i quadrati greimassiani a sintetizzare l'operazione di Lotaria con un termine ben preciso: «la lectrice intellectuelle veut *déchiqeter* l'œuvre de l'auteur»: «la lettrice intellettuale vuole *fare a pezzi* l'opera dell'autore»⁷³².

In questo desolante quadro, l'operazione di Uzzi-Tuzii muove appunto in una direzione *diametralmente* opposta: la sua lettura *riporta alla luce* il testo – lo resuscita, potremmo dire –; e il suo tentativo di «far stare le parole una con l'altra»⁷³³ si configura come un attento lavoro di *costruzione* e riassettraggio.

I due professori – al di là della *querelle* che ne nasce, tutta interna al clima universitario – si fanno insomma rappresentanti, fino a un certo punto, delle opposte modalità di lettura di Ludmilla e Lotaria, almeno nel loro rispettivo approccio all'oggetto-libro.

⁷²⁷ Paolo Giovannetti, «Faccio delle cose coi libri». *Calvino vs anni Settanta*, in Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 270.

⁷²⁸ Ivi, p. 271.

⁷²⁹ Ivi, p. 269.

⁷³⁰ Dattiloscritto, f. 41; *princeps*, p. 43. La frase, peraltro, è aggiunta a macchina.

⁷³¹ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 91.

⁷³² Cfr. rispettivamente il capitolo VIII della *Bibliothèque oulipienne* (cit.) e di *Oulipiana* (cit.).

⁷³³ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 67.

Sembrerebbe insomma che, attraverso questo personaggio, Calvino abbia voluto ribadire la sua idea della traduzione come «sistema più assoluto di lettura»⁷³⁴, sia nell'accostamento a Ludmilla, lettrice ideale; sia tramite la già accennata metafora "acquatica" che ricorre in queste pagine, riferita appunto a Uzzi-Tuzii. «L'appassionamento», evidente nella traduzione estemporanea del professore, si esplica in «quel sistema di effetti intensi del narrativo che attiva uno stato di partecipazione profonda di chi legge»⁷³⁵: in questo caso, anche di chi *ascolta*. Questa profonda partecipazione alla materia narrata, nel *Viaggiatore* e in modo evidente in questo torno di pagine, è appunto «contrassegnata dalle immagini di inclusione *nel mondo acquatico* (anche qui un «tuffarsi», come quello che, nell'introduzione al volume del 1956, diceva di aver fatto nel mare delle fiabe italiane [...])»⁷³⁶ lo stesso autore.

Uzzi-Tuzii si *tuffa* appunto nella prosa del libro, vi nuota dentro con tutto il corpo, nonostante le lacune e l'incerta visibilità che quella lingua misteriosa e oscura concede al suo lettore. A ben vedere, sembra non sia del tutto casuale che Calvino ricorra alla stessa metafora per designare se stesso nell'atto di «tuffarsi [...] *in un mare* in cui da un secolo e mezzo si spinge solo gente che v'è attratta [...] da un richiamo del sangue, quasi per *salvare qualcosa che s'agita là in fondo*»⁷³⁷ e Uzzi-Tuzii che, «nuotando» nel testo con movenze da «da pesce», ne scandaglia i fondali nel tentativo di riesumarne (e *salvarne*) il messaggio nascosto.

In entrambi i casi, in fondo, ci troviamo di fronte a delle traduzioni: è sempre nella veste di traduttore e riscrittore della tradizione fiabesca italiana che l'autore ci si presenta nell'*Introduzione* al volume delle *Fiabe*, là dove spiega i «criteri» del suo lavoro («scegliere le versioni più belle [...] *tradurle* dai dialetti [...] o dove purtroppo ce n'è giunta solo una traduzione italiana [...] provare [...] a rinarrarle»⁷³⁸).

Lo stesso «appassionamento» di Uzzi-Tuzii trascina il Lettore nel mondo *altro* del racconto, proprio grazie allo speciale incantesimo della narrazione orale del «professore-stregone»; tutto immerso - è il caso di dire - nell'esplorazione delle profondità del testo: «Ora intorno a te non c'è più la stanza dell'istituto [...] *sei entrato* dentro il romanzo, *vedi* quella nordica spiaggia, segui i passi del delicato signore»⁷³⁹.

«La vera letteratura», per definizione, «lavora [...] sul margine intraducibile di ogni lingua»: e contemporaneamente, si è detto, sonda la zona di confine in cui la parola *tenta* di carpire l'essenza

⁷³⁴ *Furti ad arte*, intervista di Tullio Pericoli a Italo Calvino, tenuta in occasione della mostra *Rubare a Klee*; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1807.

⁷³⁵ Bruno Falcetto, *Il disagio del piacere. Effetti di lettura in "Se una notte d'inverno un viaggiatore" di Italo Calvino*, in «Enthymema», XVI (2020), n. 26, p. 13.

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ Italo Calvino, *Introduzione*, in *Fiabe italiane*, a cura di Id., Torino, Einaudi, 1956, p. XVII-XVIII.

⁷³⁸ *Ivi*, p. XXI.

⁷³⁹ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 68.

dell'esistente, di cui «*forse riesce a dire qualcosa*»⁷⁴⁰. Da un lato, dunque, l'«alta riflessione intorno a una lingua che traduca l'intraducibilità del mondo»; dall'altro, su una dimensione più interna al testo, il problema della traduzione di un mondo *linguistico*, secondo un rigoroso rispetto per il significato potenziale e plurimo di ogni parola, la sua eco di sfumature nascoste da estrapolare con mezzi insufficienti, sempre «disposti» a un inevitabile «scacco»⁷⁴¹.

Nonostante questo gioco riflettente, l'autore sembra comunque attento a tenere i due piani distinti: o almeno, a sottolineare il diverso grado di *drammaticità* comportato da una traduzione inefficace e da un mancato attingimento del reale.

Lo fa proprio attraverso la voce del protagonista del III Incipit, interamente proteso a cogliere, fino alla nevrastenia, la presunta realtà delle cose:

Comunque, chi troverà questo mio diario avrà un sicuro vantaggio su di me: d'una lingua scritta è *sempre possibile* [...] isolare le frasi, trascriverle o parafrasarle in un'altra lingua, mentre io sto cercando di leggere nella successione delle cose che mi si presentano ogni giorno le intenzioni del mondo nei miei riguardi [...] *sapendo che non può esistere alcun vocabolario che traduca in parole il peso di oscure allusioni che incombe nelle cose*⁷⁴²

Vicino a Uzzi-Tuzii per il suo carattere eccentrico e una certa disposizione intimistica e introspettiva, il personaggio decreta tuttavia un'ennesima distanza: ben più arduo e disperato di qualunque traduzione è lo sforzo di annettere alla pagina scritta la grammatica del mondo; tanto più «d'un mondo fatto d'ombre»⁷⁴³.

3.2.2 La traduzione *del* Viaggiatore. Da una corrispondenza inedita

«Come capita a tutti coloro che praticano la traduzione», dunque, «anche Calvino» – e aggiungeremmo, tanto più Calvino – «si muove secondo un sistema binario, croce e delizia ben nota ai traduttori: traducibile e intraducibile»⁷⁴⁴. L'autore, ricordiamo, attraversa nella sua interezza l'esperienza del tradurre: nella veste di infaticabile editor di letteratura straniera presso Einaudi,

⁷⁴⁰ Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua dello scrittore*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987*, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, p. 221.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 60.

⁷⁴³ Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Id., Saggi 1945-1985*, cit., p. 1867.

⁷⁴⁴ Brunella Eruli, *La traduzione come furto con scasso*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 109.

dedito e attento alle traduzioni dei testi; come traduttore egli stesso dell'opera dell'amico e scrittore Raymond Queneau; e in quanto traduttore, in una certa misura almeno, di se medesimo.

L'attenzione di Calvino alla pratica della traduzione è ampiamente testimoniata sia da quei saggi in cui lui per primo afferma, senza mezzi termini, l'acuta sofferenza che vive nel vedersi tradotto, sia dalla fitta corrispondenza che intrattiene con i suoi traduttori, invitandoli a esprimergli senza reticenze tutti i dilemmi del caso. La qualità del dubbio sistematico diventa anzi metro di giudizio esplicito della capacità del traduttore, perché non può esistere una buona traduzione priva di interrogativi e confronti: «Un traduttore che non ha dubbi non può essere un buon traduttore: il mio primo giudizio sulla qualità d'un traduttore mi sento di darlo dal tipo di domande che mi fa»⁷⁴⁵.

E questo vale tanto più nel momento in cui ci si accosta alla lingua italiana, secondo Calvino «intraducibile» per definizione, e paradossalmente proprio in virtù della sua malleabilità e ricchezza semantica: se infatti «la grande duttilità dell'italiano (questa lingua come di gomma con la quale pare di poter fare tutto quel che si vuole) ci permette di tradurre dalle altre lingue un pochino meglio di quanto non sia possibile in nessun'altra lingua», questo vantaggio non tarda a presentare «una controparte di svantaggio quasi altrettanto grave: l'italiano è una lingua isolata, intraducibile»⁷⁴⁶.

Nonostante Calvino «soffra abbastanza» nell'esercitare il suo «mestiere d'aguzzino dei traduttori» – ma altrettanto, del resto, soffre «per le traduzioni cattive *come per le buone*»⁷⁴⁷ – l'amore per le sue opere e la natura stessa dell'italiano lo portano a seguire da vicino il lavoro sui testi, facendosi quasi co-autore delle sue opere in lingua straniera⁷⁴⁸.

«Il dramma della traduzione [...] è più forte quanto più due lingue sono vicine», avverte; e in particolare, afferma, «le sofferenze di cui parlavo mi sono occorse più sovente leggendomi in francese, dove le possibilità d'un travisamento nascosto sono continue»⁷⁴⁹. Il rischio di un fraintendimento si manifesterebbe dunque più di frequente con la lingua francese, e la corrispondenza intrattenuta con i traduttori d'oltralpe restituisce un quadro dettagliato e puntualissimo delle effettive difficoltà comportate da una trasposizione linguistica fedele e corretta.

Tra i tanti scambi che testimoniano lo spessore dei questi confronti, le lettere tra Calvino e François Wahl sulla traduzione francese del *Viaggiatore*, tuttora inedite, presentano spunti di straordinaria

⁷⁴⁵ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1828.

⁷⁴⁶ Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 147.

⁷⁴⁷ Italo Calvino, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1778.

⁷⁴⁸ Si pensi alla travagliata vicenda del *Castello dei destini incrociati*, all'origine di alcuni screzi con Jean Thibaudeau: la traduzione di quest'ultimo, rivista da Wahl e dallo stesso Calvino, sembrerebbe avvicinarsi in molti passaggi a una vera e propria *risrittura* d'autore (Cfr. a questo proposito Sandra Garbarino, *Traduzioni letterarie: creazioni poetiche? Italo Calvino in Francia*, in «Lettere Italiane», LVIII (2006), n. 3, pp. 489-505). Nonostante Calvino abbia in seguito negato interventi sostanziali, e attribuito ogni merito della traduzione a Thibaudeau, per volontà di quest'ultimo il suo nome apparirà sulla quarta di copertina, a segnalarne il ruolo di co-traduttore (vi si legge infatti: «traduit de l'italien par Jean Thibaudeau et l'auteur». Cfr. *Le Château des destins croisés*, Paris, Seuil 1976 [anche p. 5]).

⁷⁴⁹ Italo Calvino, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1827-1828.

ricchezza. Lo scambio epistolare tra i due ripercorre infatti le fasi chiave del lavoro: dalla scelta del traduttore, alla resa del titolo, alla spiegazione di singole espressioni e vocaboli.

Quest'ultimo aspetto, in particolare, mostra come la traduzione e le domande del traduttore rappresentassero davvero per Calvino un'inedita occasione per rileggere e ragionare sui suoi testi, per cercare di spiegare in primo luogo a se stesso le intenzioni sottese a ogni parola e sondare, ancora, il particolare *effetto* sortito sul lettore, soprattutto nel momento in cui quest'ultimo proveniva da un diverso contesto culturale, incarnando per ciò stesso una più spiccata alterità di sguardo.

Non stupisce l'importanza attribuita a questo speciale dialogo da un autore come Calvino, sempre pronto a interrogarsi sui suoi scritti, continuamente scandagliandone il senso più recondito e «manipolando», «spiegazzando», «cincischiando»⁷⁵⁰ ogni singolo termine, al pari di Uzzi-Tuzii.

La prima lettera inviata a François Wahl, amico ed editore presso Seuil, è datata 5-8 luglio 1979. A poco più di un mese dall'arrivo del *Viaggiatore* nelle librerie, l'autore ne progetta e organizza la traduzione francese, mostrando una certa urgenza a che avvenga il prima possibile proprio in ragione del grande successo che il romanzo sta già riscuotendo in Italia: «L'accueil de la critique italienne est extraordinaire, et les ventes aussi», annuncia fieramente a Wahl; e tutto ciò «malgré le fait que notre service commercial s'était tenu très prudent dans le premier tirage»; e soprattutto, nonostante il fatto che «trop de critiques pour louer le livre aient insisté plus sur les aspects *difficiles* au lieu de mettre en valeur l'amusement»⁷⁵¹.

La «straordinaria accoglienza» di critica e di pubblico giustamente spinge Calvino a sperare di avviarne una traduzione rapida, senza esitazioni e ritardi. E per quanto riguarda un ipotetico traduttore cui affidare il compito, l'autore sembra fin da subito propenso ad accordare la sua preferenza a Jean Thibaudeau, già traduttore delle opere «francesi»⁷⁵².

Nel proporre il nome di Thibaudeau a Wahl, l'autore pone due condizioni: che ne abbia tempo e voglia; e che «du point de vue caracterial [sic] on peut experer [sic] qu'il y aura pas des problèmes»: in tal caso, afferma convinto, «allons-y»⁷⁵³. In mancanza di questi presupposti, invece,

⁷⁵⁰ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 67.

⁷⁵¹ [«L'accoglienza della critica italiana è straordinaria, e anche le vendite»; «malgrado il fatto che il nostro servizio commerciale si era tenuto molto prudente nella prima tiratura»; «troppi critici per lodare il libro abbiano insistito più sugli aspetti *difficili* invece di dare rilievo il divertimento»]. Lettera di Calvino a François Wahl, 5-7 luglio 1979, Archivi delle Éditions du Seuil.

⁷⁵² Thibaudeau aveva infatti già tradotto per le Éditions du Seuil *Le Cosmocomiche*, *Ti con zero*, *Le città invisibili* e, appunto, *Il castello dei destini incrociati*. Calvino mostra di apprezzare fin dall'inizio il suo lavoro: già nell'aprile del 1966 scriveva infatti a Wahl: «Cher François, *La Spirale* de Thibaudeau est bonne; pas parfaite mais bonne et elle court très bien. Ça serait une très belle chose si je pourrais avoir en lui un traducteur enfin qualifié». Cfr. Id., *Lettere 1945-1985*, cit., p. 923.

⁷⁵³ [«dal punto di vista caratteriale possiamo sperare non abbia problemi»; «procediamo»]. Lettera di Calvino a François Wahl, 5-7 luglio 1979. Tutte le lettere tra Calvino e Wahl qui riportate, salvo indicazioni contrarie, sono conservate presso gli Archivi delle Éditions du Seuil.

«sans attendre, contactons Sallenave, pour laquelle j'ai plaine [sic] confiance aussi»⁷⁵⁴. Sarà appunto Danièle Sallenave, il cui nome è evidentemente suggerito da Wahl⁷⁵⁵, l'incaricata finale della traduzione del *Viaggiatore*.

Per dovere di cronaca, si segnala comunque che, nella sua lettera di risposta, l'editore comunica a Calvino di aver incontrato Thibaudeau, «qui aime énormément le livre et qui aime mieux le traduire que les nouvelles»⁷⁵⁶. Il proposito iniziale è dunque quello di affidare il *Viaggiatore* a Jean Thibaudeau, e le «nouvelles»⁷⁵⁷ a Sallenave; difficile stabilire i motivi del successivo cambio di programma, che né la corrispondenza edita, né l'inedita, riportano⁷⁵⁸.

A partire dal luglio 1980 gli scambi epistolari entrano nel vivo della traduzione, portando in primo piano l'attenta ricerca di una esatta resa linguistica dell'originale, e soprattutto lasciando emergere l'accuratezza del lavoro e l'attenzione per ogni dettaglio che Wahl, aiutato da Calvino, destina alla sua prosa.

Se anche la traduttrice ufficiale, si è detto, è Sallenave, l'editore compie infatti una minuziosa opera di revisione testuale; e non è la prima volta che ciò accade. Secondo quanto afferma lo stesso Calvino, Wahl si sarebbe infatti «trovato a rifare da cima a fondo quasi tutte le traduzioni dei miei libri pubblicati in Francia da Seuil»⁷⁵⁹; almeno nel caso del *Viaggiatore*, però – annuncia l'autore con una certa soddisfazione –, è «riuscito a fargli mettere anche la sua firma, firma che sarebbe giusto figurasse anche nelle traduzioni precedenti»⁷⁶⁰.

L'editore commenta con Calvino il lavoro della traduttrice, e discorre lungamente con lui sulle scelte lessicali adatte a rendere in francese la versione originale nel modo più fedele possibile. È questo, senza dubbio, l'aspetto più interessante della corrispondenza, perché consente di osservare l'autore nell'atto di *rileggersi* e valutare, lui per primo, le intenzioni affidate alla sua scrittura. Di particolare interesse, soprattutto, sono i tentativi di spiegare ed esprimere quell'alone sempre

⁷⁵⁴ [«senza aspettare, contattiamo Sallenave, per la quale ho ugualmente piena fiducia»]. *Ibidem*.

⁷⁵⁵ Calvino tuttavia conosceva già Sallenave, dal momento che quest'ultima aveva curato la traduzione francese di *Dall'opaco* poco tempo prima (cfr. Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1322).

⁷⁵⁶ [«che ama enormemente il libro che gli piacerebbe tradurre più che i racconti»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 19 luglio 1979.

⁷⁵⁷ Non è chiaro a quale opera Wahl possa riferirsi parlando di «nouvelles»: a quell'altezza cronologica, l'unica raccolta di racconti cui poteva fare riferimento erano le *Fiabe italiane*, tradotte però da Nino Frank per i tipi di Julliard (1980-1982).

⁷⁵⁸ Le lettere inedite registrano infatti uno stacco di ben un anno (la lettera successiva è datata 16 luglio 1980); mentre nella corrispondenza edita non troviamo alcuno scambio tra Calvino e Wahl sul *Viaggiatore* - a eccezione di una lettera datata 3 luglio 1981, in cui l'autore ringrazia per le «bonnes nouvelles» sull'ottima accoglienza del libro in Francia (cfr. Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1450).

⁷⁵⁹ Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1829.

⁷⁶⁰ *Ibidem*. Sullo stesso argomento cfr. anche la lettera dell'autore a Domenico D'Oria (5 dicembre 1980), in cui afferma: «Tra qualche mese potrà vedere la traduz. del *Viaggiatore* fatta molto in fretta da Danièle Sallenave e rifatta parola per parola da François Wahl. Stavolta spero d'averlo convinto a mettere la sua firma accanto a quella del traduttore contrattato» (Id., *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1443).

elusivo che circonda alcuni vocaboli e parte della narrazione; costituendo, a un tempo, la ricchezza e la condanna di ogni lingua (almeno, per chi si appresta a tradurla).

Da questo punto di vista, torna in parte alla mente quel principio di *vaghezza* collegato, nelle *Lezioni americane*, alla poesia di Leopardi; «vaghezza» da intendersi non già come imprecisione o pressappochismo, ma al contrario come risultato di un'attentissima ricerca lessicale e stilistica: «nella composizione d'ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell'illuminazione, dell'atmosfera»⁷⁶¹, assolutamente nulla può essere lasciato al caso se si vuole ottenere un speciale effetto d'indeterminatezza. Come un'opera pittorica sarà colta dall'osservatore nel suo insieme, e nella molteplicità di sensazioni che ne derivano, nonostante ogni pennellata sia frutto di un attento calcolo, così l'occhio che legge potrà godere la sensazione del *vago* solo se l'opera, nel momento della creazione, è definita in ogni suo punto. Calvino ne è più che convinto: «Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri»⁷⁶².

Logicamente, se la *vaghezza* è in sé positiva e anzi necessaria alla vera letteratura, implicherà di contro una maggiore difficoltà traduttiva – tanto più, appunto, nel caso della lingua italiana, che rischia di essere gravemente impoverita da questa stessa operazione.

Da questo punto di vista Wahl non risparmia le domande a Calvino, col fine di rendere sì la traduzione il più possibile fedele all'originale, ma al contempo cercando di utilizzare espressioni francesi che siano il più possibile “naturali” e scorrevoli («Chacune de ces questions est un peu petite mais, en fait, a une importance pour la traduction»⁷⁶³).

Le lettere inviate all'autore, tra quelle che l'archivio tutt'ora conserva, coprono un arco di tempo di tre mesi (dal luglio al settembre 1980); e gli interrogativi dell'editore/traduttore sono molto specifici ma necessari, come ribadisce lui stesso giustificando un certo ritardo («nous sommes bien d'accord que ce travail était *absolument indispensable* et qu'il vaut mieux la déception d'un peu de retard qu'une parution *non mise au point*»⁷⁶⁴).

Per indicare, di volta in volta, la parte di testo o la singola parola cui si sta riferendo, Wahl utilizza la paginazione della *princeps*, com'è ovvio che sia. Ricordiamo però che, tempo prima, doveva aver letto una redazione provvisoria dell'opera, come risulta chiaro da alcuni preziosi indizi riportati nelle lettere in cui, ad esempio, Calvino riconosce con soddisfazione all'amico di aver «su

⁷⁶¹ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 680.

⁷⁶² Ivi, p. 681.

⁷⁶³ [«Ognuna di queste domande è pressoché minima ma, in effetti, a un'importanza per la traduzione»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 16 luglio 1980.

⁷⁶⁴ [«Siamo sicuramente d'accordo sul fatto che questo lavoro era *assolutamente indispensabile* e che è preferibile la delusione di un po' di ritardo che una pubblicazione *non messa a punto*»]. *Ibidem*.

reconnaitre toutes mes interventions d'après votre lecture» ... o meno, come nel caso del III Incipit («vous avez oublié seulement le troisième roman qui a six pages en plus»⁷⁶⁵).

In particolare, una lettera inviata da Wahl ci conferma che quest'ultimo non dispone soltanto della *princeps*, dal momento che fa esplicito riferimento a un non meglio identificato «manoscritto»: l'editore scrive infatti, in chiusa: «Voilà. Je m'amuse autant à revoir la traduction qu'à lire le manuscrit»⁷⁶⁶. Difficile stabilire con esattezza la natura del documento cui si allude: potrebbe trattarsi di una stesura provvisoria, come all'effettivo manoscritto di cui si è persa traccia – per quanto quest'ultima ipotesi appaia più remota, dal momento che l'autore non era solito affidare agli editori e/o ai traduttori la versione *manoscritta* delle sue opere.

Saltuariamente, Wahl ammette quelle che sono sostanzialmente imprecisioni attribuibili a Sallenave, “colpevole” di non cogliere certe sfumature interne al testo, o semplicemente di proporre soluzioni di qualità dubbia o denotate da una certa approssimazione («quelquefois [...] Sallenave est presque bonne, très souvent elle s'est contentée d'a peu près», dirà per esempio l'editore in riferimento alla traduzione del «diario di Silas Flannery»⁷⁶⁷).

È ciò che accade, ancora, nell'Incipit significativamente definito «baltrusaitien»: quello «degli specchi». Secondo Wahl gli errori della traduzione sono molteplici e di varia natura, ma più in particolare legati a «l'imprécision du vocabulaire qu'elle avait utilisé pour tout ce qui touchait à l'optique»⁷⁶⁸; come anche alla mancata comprensione (e di conseguenza, resa) della «metafora militare» che sottilmente intesse il micro-romanzo («toute la partie des métaphores militaires était très faible dans la traduction, comme désarmée»⁷⁶⁹). Più esplicitamente ancora, in riferimento al passaggio in cui il protagonista parla dei suoi nemici e della sua capacità di sfuggirgli, l'editore lamenta che «elle a complètement manqué les expression militaires et la dernière ligne du paragraphe était un complet contresens»⁷⁷⁰.

Altre volte, pur rimanendo inflessibile nei suoi giudizi, Wahl ammette la particolare difficoltà implicata dal testo di partenza. È il caso del VI Incipit, il romanzo «dei telefoni»: «Les débuts du roman téléphonique révèlent une très mauvaise traduction»; ma appunto, «il faut ajouter, une traduction plus difficile»⁷⁷¹.

⁷⁶⁵ [«ha dimenticato sol il terzo romanzo che ha sei pagine in più»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 5-8 luglio 1979.

⁷⁶⁶ [«Voilà. Mi diverto tanto a rivedere la traduzione che a leggere il manoscritto»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 23 luglio 1980.

⁷⁶⁷ [«Alle volte [...] (la traduzione di) Sallenave è quasi buona, molto spesso si è accontentata di andarci vicina (lett. “di quasi”)»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 1 settembre 1980.

⁷⁶⁸ [«l'imprecisione del vocabolario che aveva utilizzato per tutto ciò che concerneva l'ottica»]. *Ibidem*.

⁷⁶⁹ [«tutta la parte delle metafore militari era molto debole nella traduzione, come disarmata»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 1 settembre 1980.

⁷⁷⁰ [«ha mancato totalmente le espressioni militari e l'ultima riga del paragrafo era un completo controsenso»]. *Ibidem*.

⁷⁷¹ Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 16 luglio 1980.

A onor del vero, e anche a dimostrazione del rapporto piuttosto confidenziale tra Wahl e Calvino, il primo non risparmia critiche neanche all'autore. La natura di questi sporadici "rimproveri", oltre a mostrare una lettura dell'opera portata avanti sul filo di una logica implacabile, sembrerebbe rivelare parzialmente la distanza di fondo dei due sistemi linguistici (l'italiano e il francese).

Sempre ragionando sul capitolo VIII, l'editore ammette qualche problema con la metafora dell'«occhio che aspira il flusso delle frasi»⁷⁷²: «"l'œil qui aspire le flux des phrases?" La logique cartésienne bronche un quelque peu. Ne pourrait-on aller vers quelque chose comme "un regard qui me dérobe le flux des phrases"?»; e conclude: «Vous me direz que là, ce n'est plus à la malheureuse Sallenave que j'en ai mais au deux fois malheureux Italo»⁷⁷³.

E lo stesso capitolo, in effetti, è fonte di non poche difficoltà interpretative: laddove il discorso si concentra sulla possibile impersonalità dei verbi «leggere» e «scrivere»⁷⁷⁴, per esempio, l'editore ammette scherzosamente: «j'ai de nouveau un problème avec vos chers circuits mentaux. Ça a un petit côté matérialiste qui me rappelle le Freud le moins convaincant»; ma aggiunge: «mais si vous y tenez, je respect»⁷⁷⁵.

Si è detto tuttavia che, al di là delle questioni poste da Wahl – traduttore, vediamo, più che scrupoloso – ciò che più conta sono le risposte dell'autore, per quanto spesso sbrigative e sempre necessariamente limitate a parti circoscritte del testo. Ma anche quelle che sembrano osservazioni minime hanno un impatto diretto sulla traduzione: si è già parlato, ad esempio, del termine «mefitico», che Wahl tradurrebbe con riserva con «méphitique», considerando quest'ultimo un aggettivo troppo "aulico" per il narratore dell'Incipit. Alla risposta di Calvino – che già di per sé suggerisce un certo modo di intendere il romanzo, e in generale la funzione degli Incipit: «si c'est "haut" mais drôle, je suis pour- si non, il faut chercher autre chose»⁷⁷⁶ – corrisponde effettivamente la scelta di un altro termine: nell'edizione del 1981 «méphitique» sarà sostituito con «nauséabond»⁷⁷⁷.

⁷⁷² *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 170.

⁷⁷³ [«"l'occhio che aspira il flusso delle frasi?" La logica cartesiana sussulta alquanto. Non si potrebbe andare verso qualcosa come "uno sguardo che mi sottrae il flusso delle frasi"?»; «Dovrà ben dirmi che in questo caso la colpa non è più dell'infelice Sallenave ma del doppiamente infelice Italo. C'è un piccolo lato materialista che mi ricorda il Freud meno convincente»; «ma se ci tiene, lo rispetto»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 19 luglio 1980.

⁷⁷⁴ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 176 (Wahl indica il secondo paragrafo).

⁷⁷⁵ [«Ho di nuovo un problema coi suoi cari circuiti mentali.»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 1° settembre 1980.

⁷⁷⁶ [«se è "alto" ma divertente sono pro – sennò, bisogna cercare altro»].

⁷⁷⁷ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 113.

Un po' diverso è il caso del passaggio «à la fin du grand paragraphe de la page 109», secondo il traduttore un po' stonato rispetto al tono complessivo perché sentito, di nuovo, come troppo “alto”⁷⁷⁸.

Ma in realtà è Wahl a non cogliere in pieno le intenzioni sottese a queste righe; e nel rispondergli, Calvino è molto chiaro su questo punto, riaffermando uno dei termini chiave dell'impostazione del libro: la rappresentazione di una molteplicità di *letture*: «Ce passage (il y en a des semblables dans chacun des “romans”) sert à rappeler que ce qu'on lit n'est pas le *texte* du roman mais la *lecture* de ce texte»⁷⁷⁹. Una lettura che, per inciso, sembrerebbe in questo caso effettuata dalla voce narrante, ripresa nell'atto di ragionare sul suo stesso «raccontare»⁷⁸⁰.

Da alcune spiegazioni date dall'autore emerge la speciale polisemia di certa parte del lessico, di cui si diceva poc'anzi: così alla domanda di Wahl, che chiede se bisogna intendere le «perdite»⁷⁸¹ cui accenna il protagonista del V Incipit «comme perte d'argent ou comme défaite»⁷⁸², l'autore risponde: «défaits – mais il y a aussi la métaphore du bilan des profits et des *pertes*»⁷⁸³.

Altre risposte, ancora, suggeriscono l'atmosfera che nelle intenzioni di Calvino deve fare da sfondo ad alcuni dei micro-romanzi: ad esempio, Wahl segnala che sempre nel V Incipit «la formule est assez obscure, à propos des chantages que le narrateur a subis du fait de Jojo et de la dame»: non gli è infatti chiaro chi sia l'effettivo destinatario di questi ricatti («s'agit-il des chantages qu'ils sont exercés sur lui ou de chantages qu'ils subissaient et qu'ils ont tenté de lui refiler?»⁷⁸⁴).

⁷⁷⁸ L'editore si riferisce probabilmente al seguente passaggio (non è chiaro se nella sua interezza, o nella sola parte finale): «Anzi, guardando in prospettiva a tutto quello che lascio fuori dalla narrazione principale, vedo come una foresta che s'estende da tutte le parti e non lascia passare la luce tanto è folta, insomma un materiale molto più ricco di quello che ho scelto di mettere in primo piano stavolta, per cui non è escluso che chi segue il mio racconto si senta un po' defraudato vedendo che la corrente si disperde in tanti rigagnoli e dei fatti essenziali gli arrivano solo gli ultimi echi e riverberi, ma non è escluso che proprio questo sia l'effetto che mi proponevo mettendomi a raccontare, o diciamo un espediente dell'arte di raccontare che sto cercando d'adottare, una norma di discrezione che consiste nel tenermi un poco al di sotto delle possibilità di raccontare di cui dispongo». *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 109.

⁷⁷⁹ [«Questo passaggio (ce ne sono di simili in tutti i “romanzi”) serve a ricordare che ciò che leggiamo non è il *testo* del romanzo ma la *lettura* di questo testo»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980.

⁷⁸⁰ Volendo, una sorta di “autolettura”, diversa da quella rappresentata nei primi due Incipit, che più palesemente portano in primo piano la lettura *del Lettore*. La discrepanza tra la «metalettura» proposta all'inizio dei primi due Incipit e il «metadiscorso» dei narratori dei micro-romanzi successivi è già sottolineata da parte della critica (Cfr. Giovannetti, «Faccio delle cose coi libri». *Calvino vs anni Settanta*, cit., pp. 264-265). Una stessa distinzione, del resto, era stata già descritta dallo stesso Calvino, che parlando degli Incipit osserva: «dovrebbe essere data, più che una citazione testuale, il racconto della *lettura* – questo avviene nei primi due, poi – anche perché il procedimento stancherebbe – prevale la narrazione diretta – ma in ogni brano c'è almeno un passaggio in cui la pagina scritta viene in primo piano». (Id., *Lettere 1945-1985*, cit., pp. 1402-1403).

⁷⁸¹ «[...] e da allora il conto delle mie perdite non aveva fatto che allungarsi». Ds, ff. 104-105; *princeps*, p. 108.

⁷⁸² [«come perdita di denaro o come sconfitta»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 16 luglio 1980.

⁷⁸³ [«sconfitta – ma c'è anche la metafora del bilancio dei profitti e delle *perdite*»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980.

⁷⁸⁴ [«la formula è abbastanza oscura, rispetto ai ricatti che il narratore ha subito a causa di Jojo e della signora»; «si tratta di ricatti esercitati su di lui o di ricatti che subivano e hanno tentato di rifilargli?»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 16 luglio 1980.

Calvino taglia corto: «chantages exercés sur lui, *mais tout doit rester obscur*»⁷⁸⁵ : il che riconferma sostanzialmente la volontà di rispettare una certa indefinitezza e tenebrosità proprie del genere *noir*, rappresentato appunto all'interno del romanzo dall'Incipit in questione.

Interessanti sono poi quelle specifiche che dimostrano nuovamente quanto un certo numero di *immagini* (quasi dei “fotogrammi”) presenti nel libro provengano dai viaggi dell'autore: è il caso della «mascherina di seta verde picchiettata d'oro bianco» della Sultana (capitolo VI), collegabile ad alcuni ricordi del viaggio in Iran⁷⁸⁶. A Wahl che fa notare: «la masque dont il est question n'est-il pas tout simplement un tchador?»⁷⁸⁷, Calvino risponde infatti: «Non. J'ai vu a Chiraz une femme très riche avec une petite masque – comme à Venise au XVIII^e – au lieu du tchador»⁷⁸⁸.

Per quanto riguarda l'alone semantico di alcuni vocaboli, un esempio può valere su tutti. Wahl ammette qualche problema nella resa della metafora che troviamo in apertura al VI Incipit, dove la voce narrante paragona il disagio doloroso che prova nell'udire lo squillo del telefono alla sensazione «d'una freccia che mi penetra nella carne nuda d'un fianco»⁷⁸⁹.

L'editore fa infatti notare:

La métaphore de la flèche me fait problème par son ton un peu pompeux: faut-il accentuer dans ce sens pour bien le marcher? D'autre part, je n'ai pas bien su quoi faire de “Modulazioni”: j'ai proposé déviation qui est évidemment plus précis. Tout de suite après il y a un mouvement étrange au point de vue logique: on attendrait quelque chose comme: la voix hésite *même si* je peux prévoir...⁷⁹⁰

A questi tipo di dubbi Calvino risponde in maniera ampia e articolata, con un tono vagamente esitante che permette di cogliere il suo stesso ragionare sull'immagine utilizzata:

⁷⁸⁵ [«ricatti esercitati su di lui, *ma tutto deve restare oscuro*»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980

⁷⁸⁶ Calvino aveva soggiornato in Iran pochi anni prima, nel 1975; gli appunti del viaggio resteranno inediti fino alla pubblicazione della raccolta *Collezione di sabbia* (cit.). Cfr. la *Cronologia* curata da Mario Barenghi e Bruno Falcetto, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, I, cit. p. LXXXIII.

⁷⁸⁷ [«la maschera di cui si parla non è semplicemente un chador?»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 16 luglio 1980.

⁷⁸⁸ [«No. Ho visto a Chiraz una donna molto ricca con una piccola maschera – come a Venezia nel XVIII secolo – al posto dello tchador»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980. Da questo punto di vista è emblematico il caso del V Incipit, che recupera in maniera palmare alcune immagini del viaggio negli Stati Uniti, di circa vent'anni prima. Vi si legge, infatti: «E mi è venuto di pensare al nostro primo incontro di tanti anni fa a Chicago, nel retrobottega della vecchia Mikonikos pieno di busti di Socrate [...]». (Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 108). E così gli appunti di viaggio: «Certi negozi salvano inattesi frammenti di tradizione: nel quartiere greco di Chicago ho visto un negozietto che vende solo statue di Socrate» (Cfr. le *Corrispondenze dagli Stati Uniti (1960-1961)*, in Id., *Saggi*, II, cit., p. 2581)

⁷⁸⁹ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 133.

⁷⁹⁰ [«La metafora della freccia mi dà qualche problema per il suo tono un po' pomposo: bisogna accentuare in questo senso perché funzioni? D'altra parte, non so bene cosa fare di “Modulazioni”: ho proposto deviazione che è evidentemente più preciso. Subito dopo c'è un passaggio strano dal punto di vista logico: ci si aspetterebbe qualcosa come: la voce esita *anche se* posso prevedere...»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 23 luglio 1980.

Je crois que l'ésprit [sic] de la métaphore puisse être le contraste entre son aspect classique et la banalité quotidienne du téléphone [sic]. "Modulations" est une image acustique [sic] référée [sic] à une sensation de douleur; si on change, "vibrations" est mieux que "déviation". C'est vrai que la fin de la phrase est trop compliquée, pour dire seulement ça : d'un coup de téléphone [sic ?] on ne peut s'attendre que des choses prévisibles, ou mieux : des choses qui suscitent des réactions prévisibles⁷⁹¹

Il passaggio lascia intravedere, a un tempo, la riflessione dell'autore e la pluralità di implicazioni nascoste dietro *ogni* parola, in una narrazione in cui davvero nulla è lasciato al caso; e in ultima istanza, comunica l'effettiva problematicità di una resa linguistica che dia conto dei diversi livelli di cui il testo si compone, rasente davvero, a tratti, l'intraducibilità.

Un'ultima immagine piena di significati, su un livello contenutistico più che stilistico, riguarda infine il Non-Lettore Irnerio. Abbiamo già visto come Calvino spieghi a Wahl, sollecitato da una sua domanda⁷⁹², che «Irnerio voit les livres comme un paysage naturel e muet; il ne voit pas l'écriture»⁷⁹³; e che i libri sono per lui, materialmente, nient'altro che strati di carta sovrapposti, come foglie di una foresta o ancor meglio strati di roccia. Il paragone, si è detto, va a precisare il tipo di legame che intercorre tra Irnerio e l'oggetto-libro; ma le richieste di Wahl in proposito sono più stringenti: «En bas de la page [157], je n'ai pas du tout réussi à voir la sculpture. Si vous pouvez me faire... un dessin»⁷⁹⁴. E Calvino risponderà appunto disegnando la famosa scultura di Irnerio, e commentando così, scherzosamente, il suo schizzo: «ma description est moins claire de ce dessin»⁷⁹⁵.

Molte altre sono le domande, le incertezze, e gli appunti mossi dall'editore nelle lettere; in minor numero, purtroppo, le risposte dell'autore rimaste in nostro possesso. Questo rapido sguardo, ad

⁷⁹¹ [«Credo che lo spirito della metafora possa essere il contrasto tra il suo aspetto classico e la banalità quotidiana del telefono. «Modulazioni» è un'immagine acustica riferita a una sensazione di dolore; se si cambia, «vibrazioni» è meglio di «deviazioni». È vero che la fine della frase è troppo complicata, per dire solo questo: da un colpo di telefono non possiamo attenderci che cose prevedibili, o meglio: cose che suscitano reazioni prevedibili»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980.

⁷⁹² L'editore aveva infatti ammesso di non cogliere le ragioni del passaggio dall'immagine più «mobile» della foresta a quella più «rigida» della roccia; e di trovare una certa incoerenza logica anche nel resto della frase: «il y a un passage que je comprends mal, c'est page 150 le paragraphe métaphorique où l'image des arbres est remplacée par celle des pierres : d'un côté je ne comprends pas bien ce qui est poursuivi dans la substitution du raide au mouvant ; et surtout je n'arrive pas à voir comment la double métaphore se superpose à la seconde moitié de la phrase, ce qui bascule autour du «così»». Lettera a Italo Calvino, 23 luglio 1980.

⁷⁹³ [«Irnerio vede i libri come un paesaggio naturale e muto; non vede la scrittura»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980.

⁷⁹⁴ [«Alla fine di pagina 157, non sono proprio riuscito a immaginare la scultura. Se potesse farmi... un disegno»]. Lettera di François Wahl a Italo Calvino, 23 luglio 1980.

⁷⁹⁵ [«La mia descrizione è meno chiara di questo disegno»]. Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980.

ogni modo, sembra mostrare a sufficienza l'altissimo livello di rigore impiegato per compiere quella prima traduzione, e il notevole grado di implicazione e di impegno speso da Calvino stesso nell'intero processo; definito da una generosità pari solo, probabilmente, alla sofferenza comportata dalla consapevolezza di un'ineludibile perdita, in questa come in ogni altra traduzione.

La pena derivata da certi compromessi cui l'autore si vede costretto a cedere è mitigata, probabilmente, oltre dal rapporto di stima e assoluta fiducia intrattenuto con Wahl, proprio dalla coscienza della loro inevitabilità.

Stupefacente rimane, tuttavia, che Calvino abbia accettato la proposta – che le lettere svelano essere con ogni probabilità dell'editore – di tradurre il titolo del romanzo attraverso l'aggiunta del «par», del tutto superflua e in grado di snaturarne inutilmente il ritmo e parte del senso⁷⁹⁶.

Tra le ultime lettere di Wahl in nostro possesso, alla data del settembre 1980, si legge infatti: «Passons à Snoopy: que diriez vous de: c'était *par* une nuit?»⁷⁹⁷. Per oltre trent'anni, il pubblico francese ha così conosciuto il *Viaggiatore*, con il beneplacito di Calvino, come *Si par un nuit d'hiver un voyageur*; in un'ultima, curiosa *mise en abyme* all'inverso, di cui tuttavia avremmo fatto a meno.

3.2.3 Le (in)traducibilità del mondo. Un ponte oltre l'abisso

In un'ultima serie di fogli aggiunti, Calvino va ad affrontare la traduzione per eccellenza: quella del mondo in pagina scritta. Si tratta di una delle tematiche che percorrono da sempre l'universo della narrativa calviniana, e che da sempre impegnano l'autore in quella particolare riflessione teorica che troverà il punto di massima tensione drammatica in *Palomar*.

Più in particolare, le nuove pagine sono accomunate dalle riflessioni della voce narrante sull'universo della scrittura e sull'atto della lettura, portati sistematicamente in primo piano.

Spesso le enunciazioni della voce costituiscono delle indicazioni implicite sulle intenzioni comunicative sottese al testo: di fatto la “prima persona” che prende la parola nei diversi Incipit fornisce al lettore una serie di vere e proprie “istruzioni” di lettura. In tal modo, viene assegnata

⁷⁹⁶ Da questo punto di vista, è piuttosto significativo che nel corso delle riunioni dell'Oulipo, quando Calvino presenta il libro non ancora tradotto in francese, il titolo è “spontaneamente” reso (dall'autore ma anche dagli oulipiani) con *Si une nuit d'hiver un voyageur* (cfr. ad esempio il verbale del 14 giugno 1979). Il titolo è stato ripristinato nella nuova traduzione del *Viaggiatore*, curata da Martin Rueff (*Si une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Gallimard, 2015).

⁷⁹⁷ [«Passiamo a Snoopy: che ne direbbe di: era *attraverso* una notte?»].

all'identità dell'autore – pur presentata, via via, «sotto mentite spoglie» - un nuovo margine di *autorevolezza*; o quantomeno si riconosce una precisa *volontà* che precede e orienta l'atto della scrittura, ciò che la pagina *vorrebbe* poter comunicare⁷⁹⁸.

In breve, è riconosciuta implicitamente all'autore la responsabilità della scelta di ciò che si vorrebbe dire. Attraverso l'io narrante (i tanti “io” narranti) e il loro portare avanti un «*metadiscorso* – intorno a ciò che il romanzo sta facendo», Calvino crea infatti «un alto grado di ambiguità, perché un po' si strizza l'occhio al lettore reale, ma un po' si rafforza *l'arbitrarietà delle scelte* fatte da ogni voce narrante»⁷⁹⁹. Tutto questo, fermo restando che ciò che leggiamo rimane un resoconto di romanzi non definitivi ma *in fieri*, e influenzati *anche* dalle aspettative del Lettore, allo stesso tempo enunciate e narrativizzate⁸⁰⁰.

La necessità di esplicitare, di volta in volta, ciò che la pagina *vorrebbe* trasmettere, ammette una consustanziale impossibilità della scrittura stessa: quella di portare *dentro* al libro la sfera del mondo sensoriale e, in senso lato, la dimensione esperienziale dell'esistenza.

Eppure, l'angoscia insinuante, le «vertigini» e gli «oscuri presentimenti» da cui «il libro» è interamente «percorso»⁸⁰¹ – e che emergono con forza nell'ultimo Incipit –, sembrano derivare, più che dallo scarto irriducibile tra «mondo scritto» e «mondo non scritto», da un fattore *comune* a entrambe le dimensioni: la percezione latente del *vuoto di significato* che le sottende, le attraversa, le minaccia. Ma andiamo con ordine.

Il primo foglio aggiunto con cui Calvino approfondisce la distanza tra esperienza vissuta e pagina scritta, proseguendo al contempo la dinamica degli inserti testuali tesi a «*rappeler que ce qu'on lit n'est pas le texte du roman mais la lecture de ce texte*»⁸⁰², si trova nel II Incipit (*Fuori dell'abitato di Malbork*).

L'autore va infatti a interporre un'intera pagina nel mezzo della descrizione dello scontro tra il protagonista e il suo *alter-ego*, che ci appare, sul finale, a metà tra un duro scambio di colpi e una metamorfosi in piena regola, vissuta con un'intensità acuta e pungente:

⁷⁹⁸ Si ricordi, a questo proposito, quanto affermato da Cesare Segre rispetto all'«io protagonista» dei «romanzi inseriti»: «non è [...] un narratore qualunque [...] ma inclina ad essere un vero e proprio scrittore, professionale o no». Cfr. Id., *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, cit., p. 145. E così anche Giulio Ferroni: «In tutta l'opera di Calvino [...] quella del lettore non si pone mai come un'identità totalmente separata da quella dello scrittore: c'è un rapporto strettissimo tra scrivere e leggere: e questo rapporto agisce in modo particolare sulle voci dei narratori». Id., *Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura*, in *Italo calvino: a writer of the next millenium*, (Atti del convegno internazionale di Studi di Sanremo- 28 novembre- 1° dicembre 1996), a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 38.

⁷⁹⁹ Paolo Giovannetti, «Faccio delle cose coi libri». *Calvino vs anni Settanta*, cit., p. 265.

⁸⁰⁰ Cfr. ancora Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, cit., pp.148-149.

⁸⁰¹ Ivi, p. 167.

⁸⁰² Lettera di Italo Calvino a François Wahl, 15 agosto 1980.

di strappare qualcosa dal ~~buio~~ mio passato per non lasciarlo al riva
le, al nuovo me stesso dai capelli di cane, o forse già allora cerca
vo di strappare dal passato di quel me stesso sconosciuto un segreto

F. 35 (ex 36)

~~da annettere al mio passato o al mio futuro.~~
~~M'alzai in fretta, volevo andare a cercare Brigd, non so cosa a-~~
~~vessi in mente di dirle, di farle, mi dirigevo verso Brigd pensando~~
~~a Zwida, quella che cercavo era per me in qualche modo una figura~~
~~bifronte, una Brigd-Zwida, come ero bifronte anch'io che m'alzavo~~
~~dal pavimento respingendo Ponko e cercando inutilmente di nettarmi~~

F. 37

Gli inserti mostrano come la narrazione proseguisse, in precedenza, da una pagina all'altra: è appunto tra questi due fogli, prima consecutivi, che Calvino inserisce il nuovo brano.

Anche prima dell'inserto la voce si rivolgeva brevemente al Lettore (f. 35, ex 36), secondando quella confusione di *status* che definisce i contorni dell'io narrante e il suo rapporto con l'interlocutore implicito, in un'ambiguità di emittenza perfettamente calcolata e già descritta da buona parte della critica⁸⁰³. Nella versione precedente, tuttavia, veniva a mancare la parte di testo con cui Calvino descrive – sempre per interposta persona – l'insieme delle finalità del racconto, e al tempo le caleidoscopiche e simultanee sensazioni che l'io esperisce e che *vorrebbe* poter comunicare, da un presente dell'enunciazione altrettanto deformato e incerto⁸⁰⁴.

Il passaggio aggiunto si apre all'insegna di un modulo formulare che sarà ripetuto in quasi tutti gli inserti volti a portare all'interno dei micro-romanzi una rappresentazione "in presa diretta" dell'atto di lettura: «La pagina che stai leggendo *dovrebbe* rendere questo contatto violento [...]»⁸⁰⁵. Come già i *desiderata* di Ludmilla, definiti da «una rassomiglianza di formulazione» ottenuta anche attraverso l'uso reiterato di «verbi che esprimono una volontà e una scelta»⁸⁰⁶, anche le aggiunte si iscrivono in un «calcolato diagramma»⁸⁰⁷ di frasi speculari che si rincorrono e si riflettono da un micro-romanzo all'altro. In entrambi i casi, soprattutto, l'effetto che si ottiene è il medesimo: la resa

⁸⁰³ A titolo di esempio, cfr. Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, cit.; ma anche, di nuovo, Giovannetti, «Faccio delle cose coi libri». *Calvino vs anni Settanta*, cit.

⁸⁰⁴ Segre, Ivi, p. 148.

⁸⁰⁵ Dattiloscritto, f. 36; *princeps*, p. 38.

⁸⁰⁶ Intervento di Laura Di Nicola, *Tavola rotonda. Metaromanzo e romanzo editoriale*, in «Enthymema», cit., p. 115.

⁸⁰⁷ Cesare Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, cit., p. 138.

di una tensione verso un *oltre*: corrispondente a una sempre nuova lettura, per Ludmilla; e per l'autore (gli autori), all'inseguimento di quel «mondo non scritto» mai davvero accessibile alle parole, ma *forse* saltuariamente tangibile «per via di continue approssimazioni»⁸⁰⁸.

Il passo continua così:

Ma se le sensazioni che la lettura evoca restano povere in confronto di qualsiasi sensazione vissuta è anche perché ciò che io sto provando mentre schiaccio il petto di Ponko [...] o mentre resisto alla torsione d'un braccio [...] non è la sensazione di cui avrei bisogno per affermare ciò che voglio affermare, vale a dire il possesso amoroso di Brigd, della pienezza soda di quella carne di ragazza, così diversa dalla compattezza ossuta di Ponko, e anche il possesso amoroso di Zwida, il possesso d'una Brigd che già sento perduta e d'una Zwida che ha solo la consistenza incorporea d'una fotografia sottovetro [biffato: due fantasmi che invano]. Cerco inutilmente di stringere [biffato: quei fantasmi femminili che svaniscono nella mischia] nel groviglio di membra maschili contrapposte e identiche quei fantasmi femminili che svaniscono nella loro diversità irraggiungibile; e cerco nello stesso tempo di colpire [...] l'altro me stesso [...] ma ciò che sento premermi contro è soltanto l'estraneità dell'altro, come se già l'altro avesse preso il mio posto [...] e io fossi cancellato dal mondo⁸⁰⁹.

La voce mette subito in chiaro che tra una «qualsiasi sensazione vissuta» e la sua *lettura* rimane una distanza incolmabile, riconfermando così il cruccio calviniano sulle limitate possibilità della lingua che, si è detto, è radicato nella sua scrittura fin dagli esordi.

Ma qui il punto è un altro: la scrittura non può rendere l'insieme di sensazioni che il protagonista *vorrebbe* comunicare perché si tratta di esperienze *in potenza*; o meglio *assenti*, fantasmatiche: «ciò che io sto provando [...] non è la sensazione di cui avrei bisogno per affermare ciò che voglio affermare», avverte l'io protagonista; specificando subito dopo la natura del suo desiderio: il «possesso amoroso» di due donne (o meglio, di due «*fantasmi* femminili», appunto), l'una già perduta e appartenente a un passato irrecuperabile, l'altra solo immaginata e idealizzata, e di fatto altrettanto «incorporea». In breve, è come se Calvino ricreasse su un livello ulteriore il sottile gioco di specchi in cui si trova il protagonista: non è la scrittura a non riuscire a esprimere il reale, ma è la realtà a non adeguarsi alle sensazioni che il protagonista *vorrebbe* esperire (per poi, ma solo in seconda battuta, tentare di descrivere).

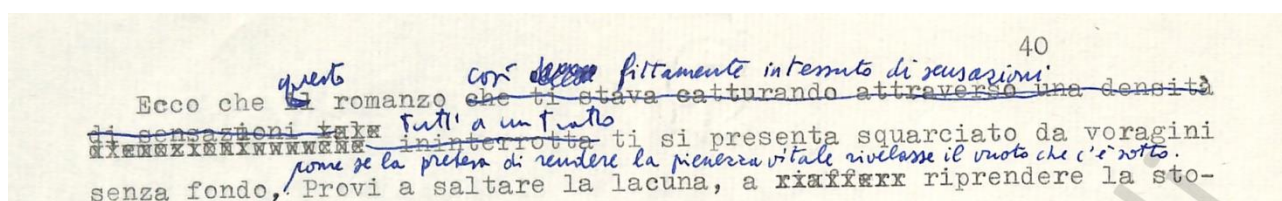
⁸⁰⁸ Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 614.

⁸⁰⁹ Dattiloscritto, f. 36; *princeps*, p. 38.

Il mondo della «corposità sensoriale» si scinde così in sensazioni vissute e *desiderate*, rifrangendo ulteriormente la tematica costitutiva dell'Incipit: quella del *doppio*, appunto. L'autore sembra parlare di un'esperienza di inarrivabilità propria del «mondo non scritto» prima che in di quello «scritto»: il protagonista è infatti diviso tra la «diversità irraggiungibile» dell'*altro-da-sé* per eccellenza – le due donne, nella loro «alterità [...] corporea e mentale»⁸¹⁰ –, e l'«estraneità» del corpo di Ponko, che è al contempo *il suo* all'interno di una metamorfosi in atto.

La mancata aderenza tra scrittura e realtà subisce dunque un ennesimo scacco, prima ancora che per gli strumenti inadeguati della prima, per le molteplici, irriducibili distanze che intessono la seconda: il divario tra il tempo presente e la proiezione di un desiderio, e tra l'individualità del singolo e una reale, piena comprensione dell'altro.

Significativa, in questo senso, la breve glossa manoscritta che Calvino aggiunge nel capitolo successivo (f. 40), nel momento in cui il Lettore scopre che anche il nuovo romanzo è destinato a interrompersi:



[Ecco che (il) questo romanzo (che ti stava catturando attraverso una densità [biffato: d'emozioni che] di sensazioni ininterrotte) così fittamente intessuto di sensazioni tutt'a un tratto ti si presenta squarciato da voragini senza fondo, come se la pretesa di rendere la pienezza vitale rivelasse il vuoto che c'è sotto]

L'appunto «come se la pretesa di rendere la pienezza vitale rivelasse il vuoto che c'è sotto» rimanda certamente all'ineludibile distanza tra «mondo scritto» e «mondo non scritto», ma allo stesso tempo conserva un fondo di forte ambiguità: non è chiaro, infatti, se la specifica del «vuoto che c'è sotto» si riferisca a una presunta «pienezza vitale» in sé, o piuttosto alla «pretesa di renderla» attraverso la scrittura. Uno schema elaborato a posteriori⁸¹¹ contiene una nota che sembra chiarire quest'ultimo punto, dimostrando apparentemente che il «vuoto», lo scarto, il nulla sono da attribuirsi, indistintamente, a *entrambe* le dimensioni; ugualmente orientate, secondo modalità differenti, da una pretesa illusoria: «La pagina bianca nega il pieno-vuoto della corposità sensoriale, mostra l'*illusorietà* dell'ideologia vitalistica [...]»⁸¹². Occorrerà allora tenere a mente, non per rassegnarsi

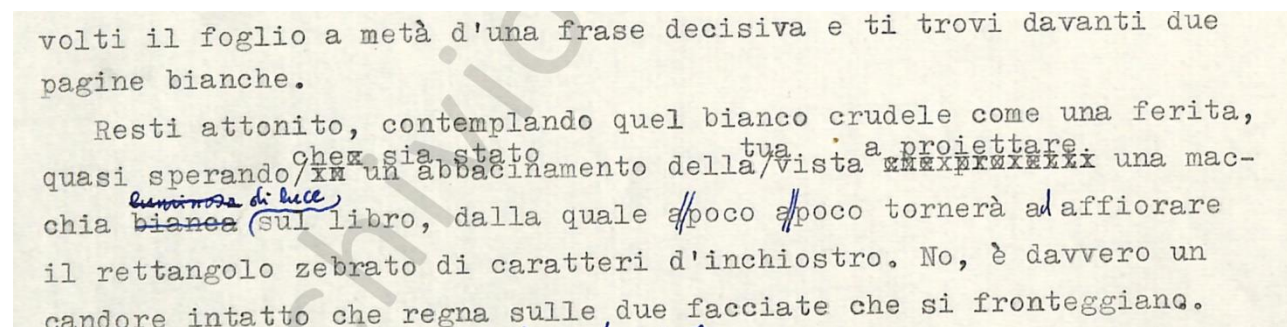
⁸¹⁰ Giulio Ferroni, *Da Francesca a Ludmilla: eros e lettura*, cit., p. 40.

⁸¹¹ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 1398.

⁸¹² *Ibidem*.

alla resa ma per un sovrappiù di consapevolezza, che «l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo»⁸¹³.

La stessa nota va a introdurre il motivo della «pagina bianca», inaugurato proprio in corrispondenza degli stessi fogli e coincidente, almeno in parte, alla «morte della scrittura», da intendere appunto come suo vuoto di significato.



volti il foglio a metà d'una frase decisiva e ti trovi davanti due pagine bianche.

Resti attonito, contemplando quel bianco crudele come una ferita, quasi sperando / in un abbacinamento della tua vista a proiettare una macchia bianca (sul libro, dalla quale poco a poco tornerà ad affiorare il rettangolo zebra di caratteri d'inchiostro. No, è davvero un candore intatto che regna sulle due facciate che si fronteggiano.

F. 39

L'immagine introdotta dal foglio istituisce una nuova simmetria tra la superficie della pagina e la superficie vuota del mondo: un «bianco» abbacinante forma quel «candore intatto che regna sulle due facciate»; in quello che altro non è che un antefatto del paesaggio incontaminato di ghiaccio e neve dell'ultimo romanzo. In questo caso, il «bianco» assume dunque i contorni del *nulla*, facendosi minaccia che serpeggia lungo tutto il corso del romanzo, in cui spesso è utilizzato lo stesso colore a mo' di premonizione del pericolo descritto dall'ultimo Incipit – non a caso, romanzo della «fine del mondo». In questo senso, l'apparizione del bianco, nella sua intermittenza, segue un percorso *in crescendo*.

È interessante notare come siano ancora i quadrati greimassiani a farsi spia di questo rispecchiamento tra vita e scrittura. Tra gli attanti, infatti – e più nello specifico tra quelli che lo stesso Greimas definisce «mini-actants» –, Calvino iscrive una doppia «N» (minuscola e maiuscola, a seconda dei casi), che ritroviamo in corrispondenza dei capitoli VI, VIII e XII. Significativamente, il semiologo francese definisce queste lettere come «symboles, peut-être, d'un presque néant, d'un néant positif»⁸¹⁴.

Più in particolare, la «N» maiuscola circonda quel «quasi niente» che è «la fonte di tutti i racconti»: si è detto, sorta di «trou noir»⁸¹⁵ dalle profondità insondabili («l'auteur est hanté par le bruit de fond de son esprit (N)»; «le roman à écrire sombre dans le bruit (N)»⁸¹⁶).

⁸¹³ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 61.

⁸¹⁴ [«simboli, forse, di un quasi niente, un niente positivo»]. Algirdas Julien Greimas, *Avis au lecteur*, in «Nuova Corrente», XXXIV (1987), 99, p. 12.

⁸¹⁵ L'immagine del «trou noir» («buco nero») è centrale ne *La vie mode d'emploi* di Perec, ed è ugualmente riferibile a molta parte dei testi di Calvino. È da intendere appunto come la sostanza ultima della vita e la fonte dell'immaginario; il

La rispettiva lettera minuscola (n) sembra invece indicare il «mondo non scritto», altrettanto inafferrabile nella sua complessa e connaturata alterità: «l’auteur voudrait sortir de son “je” pour être un “on” impersonnel (n)»⁸¹⁷: essere insomma *esclusivamente* un canale, senza l’attrito di qualsivoglia soggettività a distorcere quella prima emissione *oggettiva* proveniente dalla natura del non-scritto. Ritroviamo la (n), un’ultima volta, nel quadrato che chiude lo scritto: a indicare, evocativamente, il «buio» («noir») («la lectrice éteint la lumière [l] | le lecteur s’approche d’elle dans le noir [n]»⁸¹⁸).

È appunto il «noir» su cui si chiude l’ultima quartina, che appartiene e in un certo senso suggella la dimensione nel «non scritto», a suggerire un’interessante chiave di lettura per alcune pagine aggiunte all’interno del IV Incipit (*Senza temere il vento e la vertigine*).

In esse, come già parzialmente nei quadrati greimassiani, «mondo scritto» e «mondo non scritto» sembrerebbero svilupparsi secondo le declinazioni simboliche – e antitetiche – del buio e della luce (rappresentata dalla *luminosità* del bianco), conservando però al fondo di questa impostazione binaria una stessa sostanza: un’assenza di senso, un significato destinato a rimanere elusivo e incomprensibile. Questa materia comune tra pagina e vita si rivela in modo patente nel nuovo micro-romanzo, declinata attraverso un gioco di polarità semantiche e bicromie⁸¹⁹ perfettamente e potenzialmente ascrivibili, queste sì, a un *vero* quadrato semiotico di Greimas.

Si è detto che il IV Incipit è caratterizzato da un torno di pagine che, scritte apparentemente in uno stesso momento, formano una sorta di “nucleo a sé”, andando a sostituire un unico foglio e dando vita ad un evidente ampliamento della narrazione. Sono pagine numerate attraverso un’unica cifra (‘74’), seguite da caratteri alfabetici in ordine progressivo (‘a-g’), che dilatano – o introducono – il *flashback* della voce narrante, intento a ripercorrere mentalmente diversi episodi variamente legati al personaggio di Irina: dal malessere della donna sul «Ponte di Ferro», al nuovo incontro nell’ufficio di Valeriano.

I fogli propongono una reiterata corrispondenza tra pagina scritta e mondo empirico: non a caso, gran parte della critica si è soffermata sull’episodio del ponte, che volutamente sovrappone le due

punto «duquel on est parti et vers lequel on va» (Cfr. Daniela Panosetti, *Le texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, «trous noirs» et expérience esthétique «inquiète» dans l’œuvre de Perec et Calvino*, in *Le livre et ses espaces*, a cura di Alain Milton e Marc Perelman, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. [373-394]).

⁸¹⁶ [«l’auteur è assillato dal rumore di fondo del suo spirito (N)»; «il romanzo da scrivere sprofonda nel rumore (N)»]. Italo Calvino, *Comment j’ai écrit un de mes livres*, in *Bibliothèque Oulipienne n. 20*, cit., p. 34.

⁸¹⁷ [«l’auteur vorrebbe uscire dal suo “io” per essere un “esso” impersonale (n)»].

⁸¹⁸ [«la lectrice spegne la luce (l) / il lettore si avvicina a lei nel buio (n)»]. Ivi, p. 43.

⁸¹⁹ Calvino sembra enfatizzare la presenza del colore bianco anche laddove non sarebbe strettamente necessario; a segnalare, ci sembra, proprio la presenza del vuoto: così ad esempio al f. 170 una correzione manoscritta modifica «pagina» in «carta bianca» (p. 177 della *princeps*).

dimensioni («Forse è questo racconto che è un ponte sul vuoto [...]»⁸²⁰). Meno frequente, tuttavia, è stata l'attenzione riservata a un'altra parte della trama, che va a perimetrare l'esatto luogo di convergenza tra «mondo scritto» e «mondo non scritto», riaffermando come le due realtà siano accomunate da una stessa natura. A indicare e farsi vettore delle due diverse forme di vuoto – di abisso – è sempre lei, Irina:

Le vertigini sono dappertutto, – e prende la rivoltella che Valeriano ha finito di rimontare, la apre, appoggia l'occhio alla canna come per vedere se è ben pulita, fa girare il tamburo, infila il proiettile in uno dei fori, alza il cane, tiene l'arma puntata contro l'occhio facendo girare il tamburo. – *Sembra un pozzo senza fondo. Si sente il richiamo del nulla, la tentazione di precipitare, raggiungere il buio che chiama...*⁸²¹

Il precipizio descritto in queste righe è quello su cui affaccia il margine ultimo della vita: in una parola, Irina parla apertamente della morte, il «*buio che chiama*». È qui che Calvino instaura il contrapporsi cromatico di cui si diceva poc'anzi: al vuoto che sottende la vita – e in cui l'esistenza è destinata a sfociare – corrisponde la carta bianca che minaccia il farsi del discorso narrativo, e in senso lato la dimensione scritta⁸²².

L'incontro dei due protagonisti avviene, sappiamo, sul «Ponte di Ferro»; da intendere metaforicamente come il “ponte delle parole” che la scrittura costruisce sul vuoto, secondo il paragone istituito dalla stessa voce narrante. Ma quel che ci interessa è che, tra gli interstizi dei gradini (o delle parole), il precipizio prende una forma precisa: il rapido apparire e scomparire del ghiaccio e della neve, che anche stavolta – e in modo manifesto – anticipano il paesaggio ghiacciato dell'ultimo Incipit, a un tempo cancellazione del mondo e delle possibilità di dirlo⁸²³.

Guardo attraverso gli intervalli tra i gradini di ferro la *corrente incolore* del fiume là in fondo che trasporta *frammenti di ghiaccio come nuvole bianche*. In un turbamento che dura un istante, mi pare di stare sentendo quel che lei sente: ch ogni vuoto continua nel vuoto, [...] ogni voragine sbocca nell'abisso infinito⁸²⁴

⁸²⁰ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 82.

⁸²¹ Dattiloscritto, f. 82; *princeps*, p. 86.

⁸²² Cfr. Teresa Keane, *Figuratività e percezione*, cit., p. 216. In generale, la studiosa esamina la presenza dei colori considerando i loro cambi posizione all'interno dello spettro cromatico; in altri termini, le trasformazioni cui essi vanno incontro, e i relativi significati potenzialmente associati alle trasformazioni stesse.

⁸²³ Cfr. Rossana Avanzi, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 46.

⁸²⁴ Dattiloscritto, f. 78; *princeps*, p. 82.

Questi giochi cromatici portano dunque alla stessa conclusione: lo stesso vuoto sottende la pagina e il mondo, espresso rispettivamente attraverso le incursioni del bianco (il ghiaccio, le nuvole) e del nero (il buio, l'ombra, l'oscurità di un pozzo senza fondo). Il ghiaccio trasportato dal fiume diviene la minaccia di cancellazione che avverte della sua ineludibile presenza, e di cui è bene restare consapevoli. È anche attraverso questi espedienti che Calvino dà vita a quel senso di disagio, di turbamento che il romanzo vuole trasmettere.

Il bianco trasportato dal fiume si “specchia” nel cielo gremito di nuvole altrettanto candide – come le opposte facciate vuote di due pagine – che anticipa il «cielo» prima «brumoso», quindi «lattiginoso» dell'ultimo Incipit; a sottolineare, come ben avverte Irina, che «l'alto e il basso non contano»⁸²⁵, perché «le vertigini sono dappertutto»⁸²⁶: «Se mi sdraiassi qui, per esempio, con gli occhi verso l'alto, mi verrebbe il capogiro... E indica *le nuvole* che passano veloci spinte dal vento»⁸²⁷. Come già per «il buio che chiama», Irina «parla del capogiro come d'una tentazione che in qualche modo l'attrae», sancendo indirettamente, e in via definitiva, la corrispondenza tra due precipizi opposti e speculari.

Anche l'Incipit successivo propone un turno di fogli aggiunti centrati su una nuova sovrapposizione pressoché esplicita tra storia narrata e vissuta. In questo caso, tuttavia, l'affinità si sviluppa non più a partire da vuoti, ma piuttosto tramite differenti tipi di saturazione.

Le pagine aggiunte, di nuovo, sono presumibilmente inserite nel V micro-romanzo in uno stesso momento, e definite da una doppia successione alfabetica ('E a – E j'). Se i primi due di questi fogli vanno a modificare l'esordio dell'Incipit (come già descritto), gli altri vedono la voce narrante confondere il racconto delle complesse vicende della sua vita col piano narrativo, attraverso due immagini particolarmente pregnanti che simboleggiano una stessa impossibilità: quella di stabilire in maniera definitiva e univoca l'*inizio* e la *fine* di qualunque storia.

«Tanto la conclusione a cui portano tutte le storie è che la vita che uno ha vissuto è una e una sola, uniforme e compatta come una coperta infeltrita dove non si possono separare i fili di cui è intessuta», avverte il protagonista; e continua:

Sto tirando fuori troppe storie alla volta perché quello che voglio è che intorno al racconto si senta una saturazione *d'altre* storie [...] uno spazio pieno di storie che forse non è altro che il tempo della mia vita, in cui ci si può muovere in tutte le direzioni come nello spazio trovando sempre storie che per [biffato: spiegarle] raccontarle

⁸²⁵ Dattiloscritto, f. 79; *princeps*, p. 83.

⁸²⁶ Dattiloscritto, f. 82; *princeps*, p. 86.

⁸²⁷ Dattiloscritto, f. 79; *princeps*, p. 83.

bisognerebbe prima raccontarne delle altre, cosicché partendo da un qualsiasi momento o luogo si incontra la stessa densità di materiale da raccontare. Anzi, guardando in prospettiva a tutto quello che lascio fuori dalla narrazione principale, vedo come una foresta che s'estende da tutte le parti e non lascia passare la luce tanto è folta [...]⁸²⁸

In queste righe Calvino riflette, per interposta persona, su un'altra questione teorica cruciale, che oltre a riguardare in egual misura la vita e l'arte del racconto, rimanda al nucleo tematico dell'iper-romanzo stesso: il *cominciare* e *finire*. Sul piano del narrato, l'autore insiste molto sulla sostanziale *impossibilità* di individuare o stabilire con certezza un *inizio* e una *fine*, tanto a un livello puramente stilistico quanto nella realtà, per il principio di consequenzialità che orienta la quotidianità di ogni esistenza, dando continuamente luogo a incontri, contingenze, cause ed effetti⁸²⁹.

Altri luoghi testuali si soffermano su quest'ultimo punto; e forse non è un caso che la riflessione più estesa in questo senso si trovi nel capitolo VII, quello che dà il via alla storia del Lettore e della Lettrice. Il passaggio, infatti, sottolinea ed esalta la natura comune a tutte le storie (scritte e non scritte), sulla base dei loro confini incerti e mai davvero definibili:

(Cominciare. Sei tu che l'hai detto, Lettrice. Ma come stabilire il momento esatto in cui comincia una storia? Tutto è sempre cominciato già da prima, la prima riga della prima pagina d'ogni romanzo rimanda a qualcosa che è già successo fuori dal libro. [...] Le vite degli individui della specie umana formano un *intreccio* continuo, in cui ogni tentativo d'isolare un pezzo di vissuto che abbia un senso separatamente dal resto [...] deve tener conto che ciascuno dei due porta con sé un tessuto di fatti ambienti altre persone, e che dall'incontro deriveranno a loro volta altre storie [...])⁸³⁰

La letteratura può solo illudersi di stabilire un inizio e una fine – e anzi è questa la condizione senza la quale non si dà racconto. Ma ogni storia narrata non sarebbe tale senza quella galassia di parole

⁸²⁸Dattiloscritto, f. 105; *princeps*, p. 108-109.

⁸²⁹ Il discorso investe, sì, la sfera della scrittura e la dimensione esistenziale in senso lato; eppure, sembra contenere al suo interno un riferimento diretto all'attualità socio-politica, osservata da Calvino con sguardo polemico, critico. Afferma ad esempio l'autore, parlando del *Viaggiatore*: «costruendo questa macchina [...] è naturale che mi sia venuta fuori una macchina che riproduce il funzionamento del mondo, *dato che viviamo in un'epoca di storie che non si sa come vadano a finire o che non si sa come siano cominciate*» (Cfr. *Italo Calvino: ragione e menzogna*, intervista di Paolo Mauri, «la Repubblica», 26-27 agosto 1979, p. 11; ora in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 334 (corsivo mio)). Quella di Calvino è dunque *anche* una rappresentazione della realtà contemporanea, su cui l'autore non smette mai di ragionare, sia pure in maniera "indiretta". Il fatto stesso, ci sembra, vanifica ulteriormente quelle interpretazioni del *Viaggiatore* come libro dall'autoreferenzialità assoluta: in generale, infatti, i riferimenti al contesto politico sono tutt'altro che assenti; e anzi partecipano al clima di turbamento, pesantezza, diffidenza che il libro vuole trasmettere (gli anni Settanta, del resto, sono appena volti al termine).

⁸³⁰ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 153-154.

già dette e già scritte che inevitabilmente la precedono («Alle volte penso alla materia del libro da scrivere come qualcosa che già c'è: pensieri già pensati, dialoghi già pronunciati, storie già accadute, luoghi e ambienti visti», riflette a un certo punto Silas Flannery): «anche il libro che pretenda d'essere considerato «il Libro» non ha senso senza il contesto di molti, molti altri libri intorno a lui»⁸³¹.

«È possibile isolare una storia al cospetto dell'universo?», si chiede Calvino; e la risposta sembra essere *sì*, è possibile ed è anzi necessario; ma solo a condizione che si sia perfettamente consci dell'assoluta parzialità e arbitrarietà di ogni operazione di cesura ed “estrapolazione” della singola storia dall'universo del narrabile. E il discorso, ovviamente, vale per *entrambe* le zone liminari (l'inizio, la fine), che – è sempre l'autore a specificarlo – «possiamo considerare *simmetriche* su un piano teorico».⁸³²

Ogni volta *l'inizio* è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e *rendere raccontabile* la singola storia [...] Comunque essa finisca, qualsiasi sia il momento in cui decidiamo che la storia *può considerarsi finita*, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del raccontare, che quello che conta è altrove, è ciò che è avvenuto prima: è il senso che acquista quel *segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità del raccontabile*⁸³³

Riprendendo la metafora vegetale tanto cara a Calvino, potremmo parlare dell'inizio del racconto come momento di “potatura” del narrabile.

E il protagonista dell'Incipit, nel descriverci «la foresta che s'estende da tutte le parti e non lascia passare la luce tanto è folta», sta appunto riflettendo su quella che è un'operazione di potatura *in atto*, che vuole far sentire la densità di storie che si accalcano da ogni lato. Se altrove l'immagine della foresta rappresentava la materialità della scrittura⁸³⁴, o il principio stesso della *molteplicità*⁸³⁵, qui vuole dunque simboleggiare l'assedio delle storie possibili (il *raccontabile*).

⁸³¹ Italo Calvino, *Il libro, i libri*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1850.

⁸³² Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 749-750.

⁸³³ Ivi, pp. 748-749.

⁸³⁴ Si pensi ai tanti esempi offerti dalle pagine del *Viaggiatore*, a cominciare dall'episodio di Inerio, il più esplicito (e non a caso) in questo senso: «l'assieparsi delle pagine scritte fascia l'ambiente come in un folto bosco lo spessore del fogliame» (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 150).

⁸³⁵ Cfr. a questo proposito quanto afferma Paul Braffort, nel concentrarsi sulla “triade” calviniana «forêt-racine-labyrinthe» (che, come è noto, formano il titolo del racconto omonimo): «pour Calvino les forêts sont faites d'arbres et les arbres de branches. Discerner ces niveaux hiérarchiquement distincts mais profondément imbriqués de la réalité, en maîtriser l'articulation, c'est le travail même de la connaissance». Id., *Italo Calvino sur le sentier du labyrinthe*, in *L'Oulipo*, numero monografico della rivista «Le Magazine littéraire», maggio 2001, n. 398, p. 58.

Questa proliferazione arborea prende le forme di un modulo reticolare che involge il mondo («vedo come una foresta che s'estende da tutte le parti e non lascia passare la luce tanto è folta»); che ritorna, in modo singolarmente affine, in altri due brani: uno già parzialmente sondato, l'altro appartenente a un assetto alternativo del *Viaggiatore*. Pur cronologicamente distanti, gli episodi di cui parliamo presentano somiglianze troppo evidenti per passare inosservate; e danno forma, ci sembra, a un breve filo conduttore definito da una certa coerenza nell'uso delle immagini.

In primo luogo, la visione di un tetto arboreo sorprendentemente fitto, tanto da occupare tutto lo spazio nella sua orizzontalità, è già presente in *Priscilla*, e precisamente in quel capitolo finale cui si è accennato: *Morte*.

Anche in questo caso la materia narrata incessantemente prodotta dalla vita, l'insieme di segni derivanti dal «linguaggio, in senso lato», ci si presenta sottoforma di foresta che «involge il mondo»:

finalmente s'allarga uno spiraglio di cielo libero sulle nostre teste; alziamo gli occhi riparandoli dal sole: sopra di noi si estende un altro tetto, il guscio di parole che noi continuamente secerniamo. Siamo in allarme, nella foresta che perde le foglie. Come un duplicato della crosta terrestre la calotta sta saldandosi sopra le nostre teste: sarà un involucro nemico, una prigionia, se non troviamo il punto giusto in cui spezzarlo, impedendogli la ripetizione perpetua di se stesso⁸³⁶

E la stessa visione del «mondo scritto» come «guscio» del «non scritto», anche se non più declinata nelle forme arboree della foresta, riaffiora dalle parole di Ermes Marana, in un finale scartato conservato a casa Calvino:

C'è una sfera di materia scritta che involge il mondo, da alcuni millenni. È il mondo stesso che la secerne per il bisogno di supporre che esistano altri mondi possibili, altri modi d'essere, altre storie, che abbiano un principio e una fine, una forma, un senso, uno stile, a differenza delle storie frantumate e informi che brulicano sulla crosta terrestre. La sfera scritta cerca d'imprimere la sua forma e la sua logica sulla faccia del mondo vivente; non ci riesce; ma il mondo vivente a poco a poco si convince che la sfera scritta sia il suo specchio, e quest'illusione lo fa vivere più che mai nella menzogna, nelle pretese infondate e nell'incapacità di mutarsi. Ecco allora che la materia scritta, per non prestarsi più a questo gioco, precipita sul mondo inzuppandolo del suo buio inchiostro, saldandogli addosso una corazza di squame e di scaglie, assorbendo la sua sostanza deforme e mendace fino a che ogni cosa non è assimilata al modo d'essere della finzione⁸³⁷

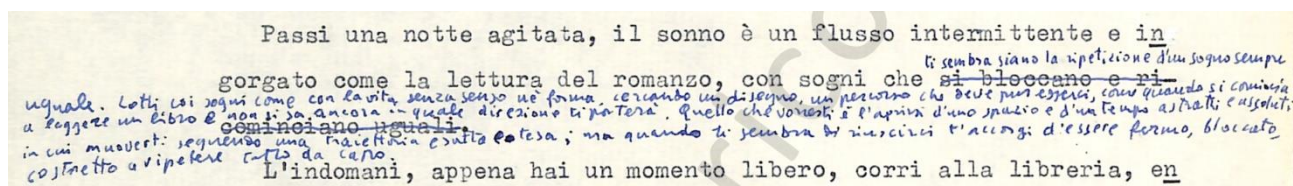
⁸³⁶ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 302-303.

⁸³⁷ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Ivi, cit. p. 1401.

Nel primo caso, il «duplicato della crosta terrestre» rischia di trasformarsi in «prigione»: sembra evocata, tra le righe, la stessa necessità del punto di scarto, della fessura che permetta all'ordito delle storie di non chiudersi in una vacua ripetizione di se stesse, e soprattutto in mero «duplicato» del «mondo non scritto».

Il finale escluso dal dattiloscritto porta lo stesso ragionamento in una zona meno equivoca, affermando sostanzialmente l'impossibilità di adeguare la non-forma del mondo all'ordine offerto dal linguaggio; ribadendo, in sostanza, l'insensatezza di fondo di ogni modello organizzativo della realtà. Inutilmente realtà e scrittura cercheranno di specchiarsi l'una nell'altra, come seguendo un disegno fittizio che è inesistente: e se lo faranno, il risultato non potrà che essere un apocrifo: una menzogna.

Questa sostanziale assenza di forma che impedisce di trovare nella realtà un qualsivoglia «disegno» dotato di senso è ribadita da altri brevi interventi sul testo. È il caso di un'aggiunta manoscritta al II capitolo (f. 25):



Passi una notte agitata, il sonno è un flusso intermittente e in
gorgato come la lettura del romanzo, con sogni che ~~si bloccano e ri-~~ ^{ti sembra siano la ripetizione d'un sogno sempre}
~~uguale. Lotti coi sogni come con la vita senza senso né forma, cercando un disegno, un percorso che deve pur esserci, come quando si comincia~~
~~a leggere un libro e non si sa ancora in quale direzione ti porterà. Quello che vorresti è l'aprirsi d'uno spazio e d'un tempo astratti e assoluti;~~
~~in cui muoverti seguendo una traiettoria esatta e tesa; ma quando ti sembra di riuscirci t'accorgi d'essere fermo, bloccato,~~
~~costretto a ripetere tutto da capo.~~
L'indomani, appena hai un momento libero, corri alla libreria, en

[[...] con sogni che (aggiunta manoscritta:) ti sembra siano la ripetizione d'un sogno sempre uguale. Lotti coi sogni come con la vita senza senso né forma, cercando un disegno, un percorso che deve pur esserci, come quando si comincia a leggere un libro e non si sa ancora in quale direzione ti porterà. Quello che vorresti è l'aprirsi d'uno spazio e d'un tempo astratti e assoluti in cui muoverti seguendo una traiettoria esatta e tesa; ma quando ti sembra di riuscirci t'accorgi d'essere fermo, bloccato, costretto a ripetere tutto da capo]

Ma a ben vedere, è il meccanismo che determina il farsi del libro che parte dallo stesso presupposto: al lettore che cerca di leggere «il libro così com'è» – ovvero con un suo ordine interno, con un inizio e una fine – l'autore risponde con un'opera che volutamente disattende questa aspettativa, per replicare (apocrifamente) lo stesso (dis)ordine di un mondo in cui non si danno storie dai confini certi.

Col *Viaggiatore*, Calvino ha scritto sì un «inno d'amore» al romanzo, ma anche la sua negazione: la storia del Lettore e della Lettrice e della loro lettura, e al tempo quella del libro *in negativo*, non detto, non leggibile, che né noi né loro leggeremo mai. Forse da questo deriva quello strano disagio che, prima ancora della frustrazione del “come va a finire”, proviamo noi lettori; non tanto legato a una fine che ci sfugge, quanto alla sensazione di un libro cui ci sembra di non aver mai avuto accesso.

«Non c'è nulla di più intimo della propria firma», scriveva Calvino nella *Squadratura*; «si vede chiaramente che al pittore esporre un'opera con la propria firma provoca un certo disagio. Come liberarsene? Cancellando la firma? No, per colmo di pudore, *cancella l'opera ed espone solo la firma*»⁸³⁸. Di fatto, è ciò che avviene, almeno in parte, col *Viaggiatore*, dove anche il Lettore finisce di leggere un romanzo che, nella finzione, non è mai iniziato; almeno stando al gioco degli apocrifi che fin dal I Incipit – di Tazio Bazakbal, scopriamo, e *non* di Calvino – dà il via a una serie di *altre* letture⁸³⁹.

L'opera stessa dunque si biforca, sdoppiandosi letteralmente in un libro concreto, un libro-oggetto, che *c'è*; e un testo che ci è fatto *desiderare*, che avrebbe potuto essere scritto, ma rimane oscuramente nella sfera del non-detto.

E neanche in questo caso possiamo dire di non essere stati avvertiti: sul finale, il sesto lettore – per il quale, non a caso, «il titolo [...] basta ad accendere [...] il desiderio d'un libro *che forse non esiste*»⁸⁴⁰ – annuncia, dando un indizio prezioso a noi lettori: «oh, il viaggiatore appariva solo nelle prime pagine e poi non se ne parlava più... [...] *il romanzo non era la sua storia*»⁸⁴¹.

Ecco dunque un'altra *assenza*: la «materia» del libro resta come implicita, lascia sentire «oscuramente il vuoto nella propria incompletezza»; lasciandoci il senso di un'«attesa», un «vuoto che le [...] parole dovrebbero riempire»⁸⁴².

La «sostanza» delle parole, ci dice Calvino in conclusione del discorso e senza mezzi termini, «è la stessa a cui tende l'universo: la negazione, l'assenza, il niente»⁸⁴³.

La doppia diramazione dei rami (la vita, il racconto della vita), affonda dunque le sue radici in un precipizio che si apre appena sotto ai nostri piedi: «al di là dello spessore profondo di terra e di roccia [...] è già la vertigine che romba al mio orecchio e mi spinge verso l'altrove»⁸⁴⁴...

Il senso di ogni storia andrà allora cercato nella tensione verso l'«altrove», nella spinta verso una zona che argini, contenga e tenga testa a questo stesso nulla.

Forse, possiamo trovare il senso ultimo del discorso in un verbo ben preciso, piuttosto raro nella prosa calviniana, ma ricorrente proprio nei passaggi esaminati: «continuamente *secerniamo*», si legge, un «guscio di parole», «una sfera di materia scritta che involge il mondo, da alcuni millenni»:

⁸³⁸ Italo Calvino, *La squadratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, II, p. 1985.

⁸³⁹ È appunto questo espediente che dà avvio alla vicenda; e più precisamente, la scelta del Lettore, che scarta il romanzo di Calvino per “inseguire” quello appena iniziato; ritrovandosi così nella “rete” degli Incipit. (Cfr Rossana Avanzi, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., [p. 78]).

⁸⁴⁰ Dattiloscritto, f. 246; *princeps*, p. 258.

⁸⁴¹ Dattiloscritto, f. 248; *princeps*, p. 261.

⁸⁴² Dattiloscritto, ff. 164-165; *princeps*, pp. 171-172.

⁸⁴³ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 752.

⁸⁴⁴ Id., *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 99.

più precisamente, dall'inizio della storia umana, se è vero che «tutto cominciò con il primo narratore della tribù»⁸⁴⁵ (quasi la versione laica del biblico «In principio era il Verbo»).

Soprattutto, «è il mondo stesso che la *secerne* per il *bisogno* di supporre che esistano altri mondi possibili, altri modi d'essere, altre storie, che abbiano un principio e una fine, *una forma, un senso*»⁸⁴⁶. Ecco che il verbo «secernere» ci rimanda a un bisogno quasi connaturato alla biologia umana, a una *necessità* intrinseca di dare un senso alle storie che viviamo; supponendo in esse una forma, un ordine, una linea che abbia un principio e una fine: in breve, una loro logica interna, pur fittizia che sia.

È in questo esatto punto che la letteratura, il raccontare storie, si manifesta come esigenza innata e, in un certo senso, antropologicamente funzionale alla sopravvivenza. Pur fatta di nulla – perché siamo *noi* a secernere parole: la sostanza del racconto è la stessa della vita –, la fabulazione può tuttavia dar vita ad «altre storie», queste sì, dotate di ordine, «perfetti cristalli di parole» da «contrapporre»⁸⁴⁷ all'abisso dell'insignificanza.

«L'opera letteraria» altro non è che «una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso»; certamente non «fisso», «non definitivo, non irrigidito in un'immobilità minerale, ma vivente come un organismo»⁸⁴⁸.

Poco tempo prima di morire, Calvino scriverà: «La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici»⁸⁴⁹.

Non poche cose, se ci consente di dare provvisoriamente forma all'informe; e di realizzare innumerevoli ponti, dialoghi senza fine tra noi e gli altri, facendoci oltrepassare la linea di fuoco di un rito d'iniziazione che cambia tutto ciò che tocca: autore, lettore, opera; quest'ultima, come noi, oggetto malleabile, vivente, sempre uguale e sempre diverso da se stesso.

In ultima istanza, la letteratura andrà forse intesa come traduzione di sé rispetto a un mondo che ci rimane, per la maggior parte almeno, inaccessibile; strumento per «ricostruire la mappa d'un aprico», consapevoli del fatto che resterà «un inverificabile assioma»; per tracciare i confini sempre mobili del «luogo geometrico dell'io»⁸⁵⁰, in grado di restituirci il senso di un rapporto – pur effimero, illusorio e mai davvero definito – tra le infinite molteplicità di noi stessi e la superficie di un mondo cangiante e «inesauribile».

⁸⁴⁵ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 205.

⁸⁴⁶ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit. p. 1401.

⁸⁴⁷ Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 141.

⁸⁴⁸ Ivi, p. 688.

⁸⁴⁹ Ivi, nota introduttiva dell'autore.

⁸⁵⁰ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 101.

Conclusioni

Nelle sue intenzioni, questo itinerario nella scrittura calviniana ha voluto ripercorrere le modalità di lavoro dell'autore, ma anche esplorare e definire una serie di evoluzioni nel suo percorso poetico: metamorfico e sempre estremamente aperto agli stimoli provenienti dal “fuori”, e tuttavia dotato, al tempo, di una ferma coerenza interna.

Il dattiloscritto, si è visto, rivela l'eliminazione definitiva di molti fogli, così come l'inserzione di capitoli e intere parti che altro non sono che il punto d'arrivo di revisioni precedenti. Di queste pagine espunte, contenenti con ogni probabilità stesure provvisorie e alternative, non ci è possibile dire molto; e anzi risulta difficile anche solo immaginare le diverse forme assunte dalla storia nel corso della scrittura. La lacuna potrà forse essere parzialmente sanata dal confronto con le carte d'archivio; e, si spera, dall'eventuale ritrovamento del manoscritto.

A prescindere dal materiale andato perduto, i fogli dattiloscritti, sia pur estremamente stratificati e a volte difficilmente ricomponibili, sono in grado di fornirci nuove prospettive sull'opera calviniana in senso lato. Il documento è, certamente, imprescindibile per ricostruire la genesi del *Viaggiatore*, rispetto cui dà numerose e importanti notizie: si pensi anche solo, a titolo di esempio, agli importanti espedienti strutturali elaborati e immessi durante la stesura. Oltre al lavoro dedicato al singolo testo, tuttavia, le carte portano alla luce e riconfermano tendenze stilistiche tipiche e precise scelte poetiche, riscontrabili lungo tutto il corso della parabola artistica calviniana; e soprattutto, rivelano quello che, a conti fatti, è un legame indissociabile tra esperienza e scrittura. Diremo meglio: le esperienze «divergenti» vissute dall'autore nell'arco di una vita trovano nelle sue opere un loro esatto «punto d'intersezione»⁸⁵¹; «si cristallizzano in una forma»⁸⁵², pur interna a una linea di pensiero sempre mobile e destinata al mutamento.

Nell'universo letterario calviniano, infatti, *tout se tient*: nella galassia di ragionamenti in espansione perpetua, immagini intermittenti ed esperienze disseminate nel tempo e nello spazio si addensano d'improvviso in pagine che, recuperandole, danno loro una forma.

In un certo senso, il dattiloscritto è un testimone che *dice e non dice*: le carte che lo compongono non recano interventi manoscritti sostanziali, né cassature di portata tale da svelarci episodi inediti della trama – a eccezione, s'intende, del brano cassato dal «diario di Silas Flannery».

Eppure, a un esame più approfondito, esso diviene una vera e propria miniera d'informazioni, capaci di far luce su momenti pregnanti di un intero percorso poetico.

⁸⁵¹ Italo Calvino, *Identità*, in «Civiltà delle macchine», settembre-dicembre 1977, pp. 43-44; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2826.

⁸⁵² Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 688.

In questo quadro la lettura filologica, lungi dall'essere fine a se stessa, ha consentito di individuare le modifiche operate dall'autore sul testimone, dalle minime e solo congetturali alle più evidenti; rivelandosi così utile strumento d'indagine e preludio indispensabile a quello che, a conti fatti, è il vero e ultimo fine dell'analisi: tentare di spiegare le ragioni dei tanti e ripetuti interventi sul testo, considerati singolarmente o all'interno di una rete che li accomuna secondo prospettive differenti.

Da questo punto di vista, si può ben dire che le modifiche presenti nei fogli coprono un'ampia gamma di sfumature, soprattutto nel momento in cui si fanno sistematiche: dalle minutissime varianti che percorrono le carte e, analizzate, si rivelano funzionali, per esempio, a dare uno scatto al narrato, un senso d'immediatezza allo stile; agli interi fogli aggiunti che, pur sparsi in zone diverse del testo, rispondono tuttavia a uno stesso obiettivo: proporre a noi lettori i romanzi intercalari come si trattasse della loro *lettura*, o ancora insinuare nelle pagine del romanzo l'inquietante presenza del *nulla*... Non sono che due esempi che tentano di dare la misura di quanto le operazioni calviniane, nella loro diversa entità, divengano in ogni caso indizio, sommate, di una ricerca poetica: sia essa indirizzata allo stile, o ad affrontare quelli che sono i grandi temi dell'iper-romanzo (e non solo).

Ultima delle opere "parigine", *Se una notte d'inverno* rappresenta per tanti versi un testo di passaggio, e le carte dattiloscritte – unite all'insieme di eventi e contingenze che il presente lavoro ripercorre – non fanno che confermarlo. A questo proposito, le varianti più significative sono senza dubbio quelle di tipo tematico: così la questione cibernetica, da sempre presente nel pensiero dell'autore, trova nel *Viaggiatore*, ci sembra, il suo massimo sviluppo; dà forma a due opposti – ma in fondo, identici – emblemi del mistero di ogni origine e ogni destino (ripresi in varia misura nelle opere successive); e si lega a strettissimo giro all'evocazione di quella *impersonalità* che altro non è che l'annuncio del tentativo di afferrare il «mondo non scritto» che impegnerà l'intera esistenza del signor Palomar.

Testo di passaggio, è bene ribadire, non di svolta: perché in esso un certo numero di riflessioni confluisce, si pacifica, prende slancio per svilupparsi ulteriormente in nuove opere. Ecco dunque che nel complesso dei testi calviniani il *Viaggiatore* può essere inteso come un precipitato di concetti, libro dal notevole peso specifico in rapporto alla costellazione della produzione letteraria dell'autore.

In altre sue parti, l'opera non fa che confermare alcune "attitudini" di Calvino che, al contrario, si mostrano da sempre nella sua scrittura con una certa coriacea persistenza: il caso più evidente è probabilmente costituito dalle brevi autocensure che il testo evidenzia, tutte riferite alla sfera sessuale.

E torniamo, attraverso questo esplicito *leitmotiv* che attraversa tutta l'opera calviniana, a quanto si diceva poc'anzi rispetto a quegli elementi che, attraversando vari decenni, percorrono l'esperienza dell'autore, concretandosi nella dimensione delle opere e scindendosi, di volta in volta, in motivi più sottili e in filigrana o più netti e accentuati.

Rispetto all'eventualità che nel suo percorso letterario potesse individuarsi un *fil rouge*, o l'ombra di un qualche sistema, l'autore ha sempre nutrito sentimenti contrastanti: alle volte, salutando le letture critiche che andavano in questo senso con gratitudine ed entusiasmo – «sono molto contento quando qualcuno riesce a trovare una filosofia nelle produzioni della mia mente così poco filosofica»⁸⁵³, scrive a Gore Vidal nel 1974; altre, arrivando a negare con decisione la legittimità di simili operazioni critiche:

Perché poi anche questo trovar nessi a tutti i costi tra le varie opere d'un autore, io non so se sia un'operazione del tutto legittima. Quando scrivo penso sempre che quel che scrivo sia una cosa isolata, come se non avessi mai scritto altro prima [...] Soprattutto mi stupisce sempre vedere che le dichiarazioni teoriche [...] possano essere applicate anche al mio lavoro *che è sempre asistemico, empirico, che va avanti a forza di dubbi e tentativi*. Lei non è il solo critico a far questo, ma sempre mi pare che in quest'operazione qualcosa venga distorto: o la dichiarazione teorica o l'opera. Molto più conforme alla funzione della critica sarebbe invece mettere in luce le contraddizioni: che certamente ci sono, e che hanno sempre un'importanza e un significato⁸⁵⁴

Sembra di avvertire in queste parole un tentativo di svincolarsi da ogni possibile sistema che rischi di veicolare un senso di *stasi*; detto altrimenti, una certa ansia “claustrofobica” nel vedere l'insieme dei propri testi (e dunque, del proprio pensiero) potenzialmente ascritti entro i confini di una definizione univoca.

Il timore sotteso a quest'ultima posizione è, in ogni caso, privo di fondamento: l'opera calviniana rimane *aperta*, ed è appunto la sua forza *centrifuga* che ci spinge a continuare a porle domande. Il confronto con le carte d'archivio, le letture, gli scambi e i dialoghi intessuti dall'autore, le vicende che attraversa e che si imprimono nella sua mente con la forza di un itinerante «cinematografo» mentale, informano un certo numero di fili conduttori, più e meno netti, che attraversano le sue pagine secondo una logica coerente sì, ma mai statica.

Tutto il discorso potrà forse riassumersi nell'immagine proposta da Roland Barthes per descrivere quello «charme» che s'irradia dalla scrittura di Calvino, e che è in primo luogo appunto «charme du

⁸⁵³ Lettera a Gore Vidal, 20 giugno 1974; in Italo Calvino, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1242.

⁸⁵⁴ Lettera a Ornella Sobrero, 27 gennaio 1965; Ivi, p. 850.

développement»⁸⁵⁵: il vorticoso e al tempo lineare intersecarsi nelle pagine d'un insieme di figure ed esperienze intrecciate, che qua «si aggregano» là «si disgregano»⁸⁵⁶, ma tutte rimangono in fondo partecipi di uno stesso «viaggio testuale»⁸⁵⁷; «comme une équation qui se développe bien et infiniment, avec beaucoup d'élégance»⁸⁵⁸.

⁸⁵⁵ Roland Barthes, *La mécanique du charme*, in Italo Calvino, *Le chevalier inexistant*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 8.

⁸⁵⁶ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 751

⁸⁵⁷ L'espressione ricalca il noto titolo di Maria Corti: *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.

⁸⁵⁸ Roland Barthes, *La mécanique du charme*, cit., p. 8.

APPENDICE

Si allegano di seguito le riproduzioni fotografiche di tre fogli del dattiloscritto. La scelta è ricaduta su due passaggi che, analizzati dal presente lavoro, sono parsi particolarmente significativi: il brano cassato dal «diario di Silas Flannery», oggetto di esame del III capitolo; e la più ampia correzione manoscritta riportata dal documento. Quest'ultima, a sua volta descritta nel II capitolo, si trova nel finale dell'ultimo Incipit.

e capisce che tutto quel che lui aveva scritto era fasullo; invece ricordando le ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ opere dello scrittore tormentato ora le ~~trova~~ ^{trova} bellissime ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ e non vede l'ora di leggere il ^{suo} nuovo romanzo. Ma trova qualcosa di completamente diverso da quel che s'aspettava e manda al diavolo anche lui.

Oppure:

Idem, sostituendo ~~x~~"produttivo" a "tormentato" e "tormentato" a "produttivo".

Oppure:

La giovane donna ^{era} ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ ecc. ecc. appassionata del produttivo e detestava il tormentato. Leggendo il nuovo romanzo del produttivo non s'accorge affatto che ci sia qualcosa di cambiato; le piace, senza particolari entusiasmi. Quanto al manoscritto del tormentato, lo trova insipido come tutto il resto di quest'autore. Risponde ai due scrittori con frasi generiche. Entrambi si convincono che non dev'essere una lettrice molto attenta e non le fanno più caso.

^{Oppure:}
~~idem, sostituendo ecc.~~

L'"Organizzazione per La Produzione Elettronica di Opere Letterarie Omogeneizzate" (OEPHLWI) mi ha offerto i suoi servizi. Non è la prima volta che mi mandano qualcuno dei loro incaricati. I loro inviti a firmare un contratto si fanno sempre più pressanti, anzi minacciosi. Ora m'hanno mostrato alcuni campioni del loro lavoro: capitoli di romanzi che io non ho mai scritto e che appaiono molto più "miei" di ^{tutto quello che ho mai} ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ scritto. ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ C'è un cervello elettronico, non so dove, che funziona esattamente come il mio cervello: ha immagazzinato i procedimenti dei miei intrecci a suspense, delle mie ~~xxxxxxxx~~ situazioni drammatiche in ambienti internazionali, del mio stile e dei miei manierismi, le metafore con cui uso descrivere ~~ix~~ una ^{mutata} ~~bienda~~ incontrata in un night-club, le frasi di gergo che uso per un dialogo in un bar, la laconicità con cui riferisco una morte violenta. Che effetto mi fa sapere questo? ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ ^{Le mie prime} ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ sono complesse e contraddittorie. Provo la sensazione come d'un prolungamento di me stesso, che continuerà a ~~farmi~~ scrivere anche quando sarò morto. E sento anche che questo prolungamento di me stesso

Hanno bisogno di noi, non possono fare a meno di ricorrere a noi, di affidare a noi ~~la direzione pratica di quello~~ che resta... Il mondo ricomincerà così come noi lo vogliamo...

No, penso, il mondo che vorrei ricominciasse a esistere intorno a me e a Franziska non può essere il vostro; ~~mi basterebbe~~ ^{vorrei} concentrarmi a pensare un ~~ambiente molto preciso~~ ^{luogo da tutti i particolari, un ambiente} dove mi piacerebbe ~~incontrare~~ ^{trovarmi con} Franziska, per esempio ~~un chiostro con la musica all'aperto, l'arredo in~~ ^{in questo momento} ~~una chiesa alberata, con gli orchestrali vestiti di rosso, il pubblico~~ ^{un caffè pieno di specchi in cui si riflettono lampadari di cristallo} e un'orchestra ~~ma dei valzer e gli accordi dei violini~~ ^{ma dei valzer e gli accordi dei violini} ~~si odono i tavolini di~~ ^{si odono i tavolini di} ~~marino e le tazze fumanti e le porte alla parma. Mentre fuori, al di là dei vetri appannati, il mondo~~ ^{pieno di persone e di cose farebbe sentire la sua presenza; la presenza del mondo amico e ostile, le voci mi rallegrano;} ~~se caduto in città, si odono le voci dei bambini che corrono, le voci dei vecchi che si lamentano.~~ ^{Se adesso riesco a far esistere questo concerto all'aperto, tutto il} ~~o conteso mi battono...~~ ^{lo penso con tutte le mie forze ma ormai so che esse non bastano} ~~non bastano a farlo esistere:)~~ ^{non bastano a farlo esistere:)} ~~concerto all'aperto...~~ ^{lo penso, ma ormai so che esse non bastano} ~~ma occupato tutta~~ ^{la mia forza mi bastano,} ~~il nulla è più forte e~~ ^{la mia forza mi bastano,} ~~la terra, senza scampo.~~

- Entrare in rapporto con loro non sarà facile, - continuano quelli della Sezione D, - e bisogna star attenti a non commettere errori e a non farci mettere ~~fuori gioco~~ ^{fuori gioco}. Abbiamo pensato a te, per guadagnare la fiducia dei nuovi. Hai dimostrato di saperci fare, nella fase della liquidazione, e sei il meno compromesso di tutti con la vecchia amministrazione. Dovrai essere tu a presentarti, a spiegare cos'è la Sezione, come può essere utilizzata da loro, ^{per i compiti} ~~indispensabili~~, ^{urgenti...} ~~Be', vedrai tu come mettere le cose nel modo migliore...~~

- Allora vado, vado a cercarli... - m'affrettò a dire, perchè capisco che se non scappo ora, se non raggiungo subito Franziska per metterla in salvo, tra un minuto sarà troppo tardi, la trappola sta per scattare. M'allontano di corsa prima che quelli della Sezione D mi trattengano per farmi domande e darmi istruzioni; avanzo sulla crosta ~~ghiata~~ ^{ghiata} verso di lei. Il mondo è ridotto a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere altro che parole astratte, come se tutti i nomi concreti fossero finiti; basterebbe riuscire a scrivere la parola "barattolo" perchè sia possibile scrivere anche "casseruola", "intingolo", "canna fumaria", ma l'impostazione stilistica del testo lo vieta.

Sul suolo che mi separa da Franziska vedo aprirsi delle fessure,

Istituti e archivi consultati

- Fondo Giulio Einaudi, presso l'Archivio Storico della città di Torino.
- Fonds Oulipo, presso la Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi.
- Département des Manuscrits, site Richelieu, Bibliothèque nationale de France, Parigi.
- Fondo Le Seuil, presso l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Saint-Germain-la-Blanche-Herbe (Francia).
- Institut nationale de l'audiovisuel, site François-Mitterrand, Bibliothèque nationale de France, Parigi.
- Archives du Centre Pompidou, Parigi.

Per quanto riguarda i materiali conservati nell'Archivio Calvino (come è noto, non un archivio propriamente detto, ma l'abitazione privata dello scrittore), ad oggi non accessibile, si è fatto riferimento alle descrizioni fornite da Bruno Falcetto nei volumi dei Meridiani (*Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, dir. Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 1992, pp. 1381-1401).

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA SU

SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE

La presente bibliografia raccoglie il più ampio numero possibile di scritti, articoli, saggi su *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Opera dalla straordinaria fortuna critica, l'iper-romanzo calviniano vanta traduzioni in più di 30 lingue, tra le più varie: dal turco al thailandese, dal lituano al persiano. Se anche il testo ha destato maggiormente l'interesse della critica occidentale, non mancano le analisi – anche piuttosto recenti – di studiosi provenienti da altre parti del mondo: è il caso della critica cinese e coreana.

Al fine di dare la misura dell'eco prodotta dal testo a livello internazionale, si è scelto un criterio *inclusivo*; per questo stesso motivo sono stati inseriti anche scritti in lingue poco accessibili.

Sono invece state escluse le analisi che solo marginalmente accennano al *Viaggiatore*, perché indirizzate all'opera calviniana nel suo complesso. Uniche eccezioni, gli scritti in cui l'attenzione all'iper-romanzo compare fin dal titolo; o in cui lo spazio riservatogli fa sì che possano considerarsi a tutti gli effetti critica su *Se una notte*.

Come ogni bibliografia, anche la seguente è da considerare provvisoria e destinata al mutamento. Il lavoro nasce (e continua a crescere) nell'ambito del progetto *BIBLIC. Repertorio bibliografico di Italo Calvino*, teso a restituire un quadro completo della bibliografia della critica, delle traduzioni e delle opere di e su Italo Calvino. Il progetto è coordinato e diretto dalla Prof.ssa Di Nicola presso il Dipartimento di Scienze Documentarie dell'Università Sapienza di Roma.

BIBLIOGRAFIA (PER AUTORE)

Kathrin Ackermann, *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos. Le città invisibili und Se una notte d'inverno un viaggiatore* Susanne Knaller, in «Romanische Forschungen», 101, 1, 1989, pp. 148-150.

Giuliana Adamo, *Limina testuali nello sperimentalismo di Italo Calvino*, in «Strumenti critici», 1, 2003, pp. 1-27.

Maria Luisa Agnese e Rachele Enriquez, *Lettori arrendetevi!*, in «Panorama», 16/07/1979, pp. 68-70.

Sònia Aguilar Maqueda, *The Reflected Voices: Calvino's 'If on a Winte's Night a Traveler'*, in *Semiotics around the World. Synthesis in Diversity (proceedings of the fifth congress of the*

international association for semiotic studies, Berkeley, 1994), a cura di Irmengard Rauch e Gerald F Carr, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 361-363.

Barbara Alfano, *Fugitive diegesis of the first person singular in Borges and Calvino*, in «Variaciones Borges. Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation», 11, 2001, pp. 103-119.

Robert B. Alter, *A Question of Beginnings*, in «Eighteenth-Century Fiction», 12, 2-3, 01-04/2000, pp. 213-225.

Helen Anderson, *Transformations in the giallo: Italo Calvino's Metafictional Anti-Detective Novel Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979)*, in *Cultural Reception, Translation and Transformation from Medieval to Modern Italy. Essays in Honour of Martin McLaughlin*, a cura di Guido Bonsaver, Brian Richardson e Giuseppe Stellardi, Cambridge, Legenda, 2017, pp. 315-330.

Pier Paolo Argiolas, *Narrazione breve, raccolta a cornice e liquidazione del romanzo. Sperimentazione e tradizione in Calvino e Manganelli, tra teoria e prassi*, in *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 281-292.

Lorenzo Arruga, *Un romanzo con dieci porte misteriose. Emozioni e sorprese nella lettura di un libro di Italo Calvino*, in «Giorno», 10/09/1979.

Pierpaolo Ascari, *'La stanza di Kircher'. Lettura di un racconto di Italo Calvino*, in «Poetiche», 2, 2000, pp. 253-279.

Rossana Avanzi, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

Luigi Baccòlo, *Mago Calvino gioca con il caleidoscopio*, in «Gazzetta del popolo», 17/07/1979.

Linda C. Badley, *Calvino Engagé: Reading as Resistance in If on a Winter's Night a Traveler*, in «Perspectives on Contemporary Literature», 10, 1984, pp. 102-111.

Pier Raimondo Baldini, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Forum Italicum», XIV, 2, 09-12/1980, pp. 236-238.

Giusi Baldissoni, *Tempo in frantumi, tempo di novella: Italo Calvino*, in Ead. *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 267-273.

Giorgio Barberi Squarotti, *Il simbolo oggi. Teorie e pratiche*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», IV, 1995, pp. 253-274.

Mario Barenghi, *Come raccontare in una notte buia e tempestosa*, in *Italo Calvino/I*, a cura di Mario Boselli, Genova, Tilgher, 99, 1987, pp. 157-178.

Mario Barenghi, *Preliminari sull'identità di un Norton lecturer*, in *Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves*, a cura di Denis Ferraris e Mario Fusco, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 75-76, 2005, pp. 27-44.

Mario Barenghi, *L'eroe imperfetto*, in *Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours*, a cura di Denis Ferraris, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 127-138.

Renato Barilli, *Un testo che si chiama desiderio. Il nuovo romanzo di Calvino*, in «Giorno», 23/06/1979.

María Carmen Barrado Belmar, *Estudio de la intertextualidad de 'Se una notte d'inverno un viaggiatore' de Italo Calvino*, in *El relato intercalado*, a cura di Margarita Smerdou Altolaquirre e Manuel Bonsoms, Madrid, Fundación Juan Marc, 1992, pp. 163-169.

Sylvie Barral, *Les personnages féminins dans l'oeuvre d'Italo Calvino*, in «Italies», 3, 06/1999.

Andrea Battistini, *Se una notte d'inverno di italo Calvino. La letteratura tra gioco combinatorio e tensione conoscitiva*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa australe», X, 1, 1997, pp. 34-50.

Pauline Winsome Beard, *Once upon a Time in Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler"*, in «Italian Quarterly», 30, 115, Winter-Spring/1989, pp. 55-63.

Valérie Beaudoin, *Incontro tra due iper-romanzi: "Se una notte d'inverno..." e i "Voyages d'hiver"*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Lecce, Manni, 2008.

Martin Roda Becher, *Das offene geschlossene Kunstwerk*, in «Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken», 38, 3 (425), 04/1984, pp. 339-341.

Mayerin Bello, *El "hypernovelesco" dialogo entre Calvino y Mario Vargas Llosa*, in *Italia. 150 años como nación*, a cura di Fernando Ibarra, Maria Pia Lamberti e Sabina Longhitano, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 217-226.

Marco Belpoliti, *Al contatto dell'occhio*, in «Nuova corrente», XXXIX, 110, 1992, pp. 357-372.

Marco Belpoliti, *La superficie inesauribile. Lo sguardo di Calvino*, in «Il Verri», 3-4, 09-12/1994, pp. 145-166.

Marco Belpoliti, *Ping pong. Calvino e Manganelli, Manganelli e Calvino*, in «Nuovi Argomenti», 5, 01-03/1999, pp. 313-340.

Marcel Bénabou, *Si par une nuit d'hiver un oulipien*, in «Magazine Littéraire», 274, 02/1990, pp. 41-44; poi tradotto col titolo *Se una notte d'inverno un oulipiano*, in *Italo Calvino newyorkese*, a cura di Anna Botta e Domenico Scarpa, Cava de Tirreni, Avagliano, 2002, pp. 67-75.

Nuccia Bencivenga, *Caliphs, Travelers, and Other Stories*, in «Forum Italicum», XX, 1, 03-06/1986, pp. 3-15.

Natalie Berkman, *Comment j'ai écrit un de mes livres. La double genèse de Si par une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino*, in «Genesis», 45, 2017, pp. 181-192

Giancarlo Bertoncini, *Calvino: il racconto nel racconto*, in Id., *Narrazione breve e personaggio: Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 137-181.

Federico Bertoni, *Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura*, in AA.VV., *Letteratura e tecnologia*, a cura di Pierluigi Pellini, Roma, Vecchiarelli, 2003, pp. 281-304.

Federico Bertoni, *Italo Calvino e il mondo in cornice*, in *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, a cura di Federico Bertoni e Margherita Versari, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 157-172.

Mirko Bevilacqua, *Alla ricerca del libro perduto*, in «L'Ora», 20/07/1979.

Hector Bianciotti, *Italo Calvino aux miroirs*, in «Le Nouvel Observateur», 02/03/1981.

Gian Paolo Biasin, *Sei uomini con l'impermeabile*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparete», XLIX, 1996, pp. 467-477.

Carole Bisenius-Penin, *Contraintes et frontières génériques dans le roman d'Italo Calvino "Si par une nuit d'hiver un voyageur": étude de la fiction latino-américaine et de ses limites*, in «Revue de Littérature Comparée», 321, 01-03/2007 pp. 59-72.

Brent M. Blackwell, *Calvino and the Little People. The Poststructural Folktale*, in «Romance Languages Annual», 11, 1999, pp. 144-150.

Carlo Bo, *Se una notte un lettore*, in «L'Europeo», 05/07/1979.

Piero Boitani, *Se una notte d'inverno: le Odissee di Calvino*, in Id., *Esodi e odissee*, Napoli, Liguori, 2004.

Corrado Bologna, *Metafora testuale del Viaggio*, in «Uomini e libri», 09-10/1979, pp. 34-35.

Eugenio Bolongaro, *Deboli eros: lettura e conoscenza carnale in 'Se una notte d'inverno un viaggiatore' di Italo Calvino e 'Il nome della rosa' di Umberto Eco*, in *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, a cura di Rocco Capozzi, Milano, Encyclomedia, 2013, pp. 149-169.

Guido Bonsaver, *Il Calvino "semiotico": dalla crisi del romanzo naturalistico all'opera come macrotesto*, in «Italianist», 14, 1994, pp. 160-194.

Giuseppe Bonura, *Inquieto coacervo di racconti*, in «Avvenire», 04/07/1979, p. 8.

Giuseppe Bonura, *Il Calvino che sfidò la neoavanguardia*, in «Lettture», 521, 1995, pp. 92-93.

Nino Borsellino, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, in «Tempo presente», 06-07/1986, pp. 101-105.

Nino Borsellino, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1991.

Nino Borsellino, *Una mappa per l'ultimo Calvino*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, a cura di Franco Musarra, Bart Van den Bossche e Serge Vanvolsem, Roma-Leuven, Bulzoni- Leuven University Press, 1995, pp. 597-604.

Mario Boselli, *La polvere della storia*, in *Nuova corrente. Da Calvino a Biamonti. Scritti di Mario Boselli*, Genova, Tilgher, 1992, pp. 169-188.

André Brink, *Il romanzo di Calvino*, in «Lettera internazionale», II, 4-5, 1985, pp. 11-15.

Sandro Briosi, *Egredi lettori*, in «Prospettive Settanta», 4, 1984, pp. 447-454.

Susan Briziarelli, *What's In a Name? A Seventeenth-Century Book, Detective Fiction, and Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Romance Quarterly», 57, 30/11/2009, pp. 77-91.

Pierre Brunel, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, Chatou, les Éditions de la Transparence, 2008.

María José Calvo Montoro, *La literatura como tema narrativo: una presencia borgiana en Se una notte d'inverno un viaggiatore de Italo Calvino*, in «Il Confronto letterario . Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparete dell'Università di Pavia», XI, 22, 11/1994, pp. 311-325.

Maria José Calvo Montoro, *Apuntes sobre 'Lo scaffale ipotetico' de Italo Calvino*, in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 147-154.

Antonella Calzolari, *Se una notte d'inverno un viaggiatore: romanzo della forma*, in «Gradiva. International Journal of Italian Literature», 18, 2000, pp. 51-55.

Jesús Camarero-Arribas, *Greimas y Calvino: en torno a "Si una noche de invierno un viajero"*, in *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, a cura di Mario García-Page Sánchez, José Nicolás Romera Castillo e Alicia Yllera Fernández, Madrid, Visor, 1994, pp. 175-180.

Assumpta Camps, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, in «Annali d'Italianistica. Beginnings/Endings/Beginnings», 18, 2000, pp. 309-326.

Roberto Cantini, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Epoca», 28/07/1979, p. 90.

Adolfo Castañón, *El mito del editor*, in «Vuelta», 16, 187, 06/1992, pp. 18-23.

A. Catalano, *La scrittura del labirinto. A proposito di Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Bari», 27-28, 1984, pp. 365-389.

Eva Catizone, *Il "male" di Calvino. Per un gioco tra vero e falso letterario*, in «Filologia antica e moderna», 11, 1996, pp. 167-179.

Alfredo Cattabiani, *Se tu lettore apri il romanzo di Calvino*, in «Il Settimanale», 12/09/1979, p. 55.

Toni Cerutti, *The reader as artifact: notes from a work in progress*, in «Textus. English Studies in Italy. Rivista dell'Associazione italiana di anglistica», 1, 1996, pp. 149-160.

Natasha V. Chang, *Why read Calvino? What we tell our Italian language and literature students*, in *Approaches to teaching the works of Italo Calvino*, a cura di Franco Ricci, New York, Modern Language Association of America, 2013, pp. 83-89.

Pietro Citati, *Ecco il romanzo del lettore*, in «Corriere della Sera», 22/06/1979.

David Colclasure, *Habermas and the Genre-Distinction between Philosophy and Literature*, in *Über Gegenwartsliteratur. Interpretationen und Interventionen. [Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 65. Geburtstag von ehemaligen StudentInnen]*, a cura di Mark W. Rectanus, Bielefeld, Aisthesis, 2008, pp. 123-139.

Vittorio Coletti, *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 195-215.

Caterina Nella Cotrupi, *Hypermetafiction: Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveller*, in «Style», XXV, 2, 1991, pp. 280-290.

Julia M. Cozzarelli, *Reading, writing, desire, and closure: teaching Calvino to undergraduates in Italian*, in *Approaches to teaching the works of Italo Calvino*, a cura di Franco Ricci, New York, Modern Language Association of America, 2013, pp. 90-94.

Adriana Crolla De Culasso, *"Sul cominciare e sul finire" o la esencia de lo novelesco en el 'Viajero' de Italo Calvino*, in *Actas de las VII Jornadas nacionales de literatura italiana. Primeras Jornadas nacionales de lengua italiana*, a cura di Blanco (de) Garcia Trinidad, Centro de Italianistica, 1992, pp. 229-235.

Piero Dallamano, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Paese sera », 19/06/1979.

Charles Dameron, *Note on Calvino's Narrative Devices in "If On a Winter's Night a Traveler"*, in «The International Fiction Review», 13, 1, spring/1986, pp. 24-27.

Russell Davies, *The Writer versus the Reader*, in «The Times Literary Supplement», 10/07/1981, pp. 773-774.

Teresa de Lauretis, *Reading the (Post)Modern Text: If on a Winter's Night a Traveller*, in *Calvino Revisited*, a cura di Franco Ricci, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 131-145.

Giorgio De Rienzo, *Se si potesse scrivere un romanzo così...*, in «Famiglia cristiana», 14/10/1979.

Maria De Toni, *Cornice narrativa e dissoluzione del "récit" di Italo Calvino*, in «Studi novecenteschi», XXXIV, 2007, pp. 169-194.

Andrea Del Lungo, *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padova, Unipress, 1997.

Annagiulia Dello Vicario, *Lettura e comunicazione letteraria: le proposte di Calvino (II)*, in «Cultura e scuola», 139-140, 1996, pp. 39-62.

Luce d'Eramo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «il manifesto», 16/09/1979.

Leda Di Marla, *Le avventure di un lettore nel nuovo romanzo di Italo Calvino*, in «Grazia», 19/08/1979, p. 19.

Philippe Di Meo, *Le Narrateur et son Double*, in «la Quinzaine littéraire», 343, 01/03/1981, pp. 5-6.

Anna Dolfi, *L'ultimo Calvino o il labirinto dell'identità*, in «Italianistica», XII, 2-3, 05-12/1983, pp. 363-379.

Anna Dolfi, *Il Calvino del «Viaggiatore o il labirinto dell'identità»*, in *Libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 225-262.

Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués, *Discurso narrativo y mundo ficcional: Estructuras recursivas*, in «Letras de Buenos Aires», 8, 03/2006, pp. 10-13.

Lea Durante, *L'inizio infinito in 'Se una notte d'inverno un viaggiatore' di Italo Calvino*, in Ead., *Avventure dell'identità: letture contemporanee*, Bari, Palomar, 2008, pp. 119-127.

Sally Evans, *"The Novel Whose Continuation You are Hunting for": Aporia and Epiphany In If on a Winter's Night a Traveler*, in «Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association», 117, 01/05/2012, pp. 69-81.

Giovanni Falaschi, *Una lunga fedeltà a Italo Calvino*, Perugia, Aguaplano, 2019.

Bruno Falcetto, *Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto (ed. diretta da Claudio Milanini), Milano, Mondadori, 1991, pp. 1381-1401.

Giorgio Fanti, «*Ho voluto narrare la mistificazione del nostro mondo*», in «Paese sera», 19/06/1979.

Wiley Feinstein, *The Doctrinal Core of If on a Winter's Night a Traveller*, in *Calvino Revisited*, a cura di Franco Ricci, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 147-155.

Mara Alice Senna Felipe, *Textos e Hipertextos : Experiências de Leituras em Italo Calvino, Nick Bantock e Stuart Moulthrop*, in «Revista Brasileira de Literatura Comparada», 20, 2012, pp. 123-154.

Luigi Ferrara, *La mappa e l'imprevisto. Calvino e le varianti del narrare*, in «Silarus», 189, 1997, pp. 46-55.

Gian Carlo Ferretti, *Un gioco di classe*, in *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Roma- Bari, Laterza, 1983, pp. 71-85.

Giulio Ferroni, *Qualche distinzione sul post-moderno nella letteratura*, in «Lettera d'Italia», 33, 1994, pp. 33-35.

Giulio Ferroni, *Da Francesca a Ludmilla. Eros e lettura*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 35-46.

Inge Fink, *The Power behind the Pronoun: Narrative Games in Calvino's If on a Winter's Night a Traveler*, in «Twentieth Century Literature. A scholarly and critical journal », 37, 1, 01/04/1991, pp. 93-104.

Goffredo Fofi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Ombre Rosse», 09/1979, pp. 134-135.

Goffredo Fofi, *Italo Calvino*, in Id., *Strada maestra. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 165-179.

Mario Fusco, *Calvino, prestidigitateur diabolique*, in «Le Monde», 20/02/1981.

Pascal Gabellone, *Ricerca del modello e tentazione dei possibili nella narrativa calviniana*, in *Italo Calvino*, a cura di Marie-Hélène Caspar, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 27, 2005, pp. 97-105.

Jan Gaertner, *Perec's 53 jours and Calvino's Se una notte d'inverno...*, in «French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement (FSB)», 72, Autumn/1999, pp. 9-10.

Silvio Gaggi, *From text to hypertext. Decentering the subject in fiction, film, the visual arts, and electronic media*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

Sandro Galli, *L'interruzione: l'estro antagonista dell'arte?*, in «Settimana», 04/09/1979.

Cesare Garboli, *Chi sei, Lettrice?*, in «Paragone», XXXI, 366, 1980, pp. 63-71.

Jean Michel Gardair, *Diabolique Calvino*, in «Le Monde», 04/01/1980.

Nicola Gardini, *Il mistero dei due anelli. Una postilla sopra la natura del discorso letterario, da Virgilio a Calvino*, in *Cultural reception, translation and transformation from medieval to modern Italy. Essays in honour of Martin McLaughlin*, a cura di Guido Bonsaver, Brian Richardson e Giuseppe Stellardi, Cambridge, Legenda, 2017, pp. 424-434.

Gius Gargiulo, *Le oche di Penelope e l'automobilista di Calvino*, in «Narrativa», III, 4, 1993, pp. 159-191.

Anna Garruto, *Italo Calvino, Se una notte d'inverno un viaggiatore (Ed. Mondadori, sett. 1994)*, in «Vicum. Cultura della Baronia, organo dell'Associazione P. S. Mancini», 20, 3-4, 09/2002-12/2002, pp. 221-225.

Sandro Gennari, *Una macchina ingegnosa dedicata al Lettore Medio*, in «Il Messaggero», 15/07/1979.

Walter Geerts, *Le Temps détaillé: Sur Le Voyageur de Calvino*, in *Pouvoir de l'infime: Variations sur le détail*, a cura di Luc Resson e Franc Schuerewegen, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, pp. 203-220.

Sara Gesuato, *What's the Reader of a Second-Person Narrative Expected to Do? Discourse Structure and Point of View in Italo Calvino's If On a Winter's Night a Traveler*, in «Language and Literature», 22, 1997, pp. 63-91.

Fausto Gianfranceschi, *Dietro il nuovo Calvino la grande ombra di Borges*, in «Il Tempo», 10/08/1979.

Paolo Giovannetti, «*Faccio delle cose coi libri*». *Calvino vs anni Settanta*, in «Enthymena. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», 7, 01/12/2012, pp. 401-408.

Gian Paolo Giudicetti, *L'idéologie dans Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979) d'Italo Calvino*, in *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, a cura di Monica Jansen e Paola Jordão, Utrecht, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2006.

Alfredo Giuliani, *E il lettore gridò: fuori autore!*, in «la Repubblica», 19/06/1979, pp. 14-15.

Alfredo Giuliani, *La cattura del lettore*, in Id., *Lettture improvvisate*, Rocca San Casciano, Cooperativa Scrittori e Lettori, 1979, pp. 158-162.

Mario Grasso, *Il romanzo del lettore*, in «La Sicilia», 13/07/1979.

Geoffrey Green, *Ghosts and Shadows: Reading and Writing in Italo Calvino's "If on a winter's night a traveler"*, in *Italo Calvino*, a cura di John O'Brien, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1986, pp. 101.

Richard Grigg, *Language, the Other, and God: On Italo's Last Novel*, in «Religion and Literature», 19, 3, 09/1987-12/1987, pp. 49-65.

Giulia Guarnieri, *Between Tradition and Creativity: William Weaver and the Translation of On the Carpet of Leaves Illuminated by the Moon by Italo Calvino*, in «Journal of Italian Translation», 10, 2, 09/2015-12/2015, pp. 28-49.

Angelo Guglielmi, *Domande per Italo Calvino*, in «Alfabeta», I, 6, 10/1979, pp. 12-13.

Guido Guglielmi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 244-251.

Luisa Guj, *'Quale storia laggiù attende la fine?': The Lettore's successful quest in Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Italian Quarterly (IQ)», 30, 115-116, Winter-Spring/1989, pp. 65-73.

László Halasz, *'Se una notte d'inverno un viaggiatore' or dismantling the self*, in *Psicologia generale della letteratura alle soglie del terzo millennio*, a cura di Rossella Tomassoni, Milano, Angeli, 1998, pp. 87-96.

D. Fox Harrell, *Phantasmal Fictions*, in «American Book Review», XXXI, 6, 09-10/2010, pp. 4-6.

Horst Heintze, *Italo Calvino: In einer Winternacht als Reisender*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur», 38, 03-04/1986, 38, pp. 360-373.

Karen Hernández, *El uso de la persona narrativa "tú" y sus diferentes efectos en 'La muerte' de Artemio Cruz y 'Se una notte d'inverno un viaggiatore'*, in *Italia. 150 años como nación*, a cura di Fernando Ibarra, Maria Pia Lamberti e Sabina Longhitano, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 227-232.

Béla Hoffmann, *Lector in fabula. Italo Calvino: 'Se una notte d'inverno un viaggiatore'*, in «Nuova Corvina», 2, 1995, pp. 18-31.

Béla Hoffmann, *Lo scrittore e il foglio bianco (i dolori della creazione artistica e la loro tematizzazione in 'Se una notte d'inverno un viaggiatore')*, in Id., *La parola poetica. Teoria letteraria e letteratura italiana*, Szombathely, BDF, 2005, pp. 276-301.

Kathryn Hume, *Calvino's Framed Narrations: Writers, Readers, and Reality*, in «The Review of Contemporary Fiction», VI, 2, 1986, pp. 71-80.

Juditta Isotti-Rosowsky, *Gioco di specchi italo-francese nel romanzo di Calvino Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Franco-Italica: Serie Storico-Letteraria/Serie d'Histoire Littéraire», 4, 1993, pp. 41-53.

Juditta Isotti-Rosowsky, *Un lecteur parmi d'autres: l'auteur (à propos d'un roman de Calvino)*, in «Hors cadre. Le Cinema a Travers Champs Disciplinaires», 8, 07/1990, pp. 133-145.

Mara Mauri Jacobsen, *La 'formazione' della contingenza: Se una notte d'inverno e il 'racconto' lacaniano sull'amore*, in «Quaderni d'Italianistica. Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies», 13, 2, Autumn/1992, pp. 217-230.

Maryse Jeuland Meynaud, *Science et littérature. Umberto Eco et Italo Calvino*, in «Cahiers d'Etudes Romanes », 16, 1990, pp. 125-142.

Maryse Jeuland Meynaud, *Scienze e letteratura: categorie e archetipi nella narrativa di Umberto Eco e Italo Calvino*, in Ead., *Idearium critico. Proposte e metodologie*, Olginiate, CE.I.S.LO., 1999, pp. 51-81.

L. Jorge e C. Lagos, *Si una noche de invierno un viajero, de Italo Calvino: ¿una metáfora de la posmodernidad? Italo Calvino's If a winter night a traveller: a post modern metaphor?*, in «Estudios filológicos», 40, 09/2005, pp. 107-119.

Andreas Kablitz, *Calvinos "Se una notte d'inverno un viaggiatore" und die Problematisierung des autoreferentiellen Diskurses*, in *Poststrukturalismus- Dekonstruktion- Postmoderne*, a cura di Klaus W Hempfer, Stuttgart, Steiner, 1992, pp. 75-94.

Atiye Gülfer Kaymak, *Yazarın Canına 'Okur' Yazar Olsa Kaé 'Yazar'? Oyunlarla Postmodern Anlatı İletişimindeki Katılımcılar*, in «Hece: Aylık Edebiyat Dergisi», 12 (138-140), 06-08/2008, pp. 459-466.

Teresa Mary Keane, *Figurativité et perception*, in «Nouveaux actes sémiotiques», 17, 1991; poi tradotto in *Figuratività e percezione*, in *Semiotica in nuce*, II, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001, pp. 211-220.

Berta Kleingut de Abner, *Lectores y lecturas en 'Si una noche de invierno un viajero'*, in «Esperienze Letterarie. Rivista Trimestrale di Critica e Cultura», 17, 2, 04-06/1992, pp. 31-45.

Paul Klemp, *"She Made Us Do What She Wanted": Desire and the Other Reader's Reading in Italo Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Quaderni d'Italianistica. Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies», 20, 1-2, 1999, pp. 71-90.

Susanne Knaller, *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino: Untersuchungen zu "Le città invisibili" und "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, München, W. Fink, 1988.

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

Karolína Křížová, *La rete dei desideri in Se una notte d'inverno un viaggiatore di I. Calvino*, in «Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. L: Řada Romanistická/ Series Romanica [Etudes Romanes de Brno]», 26, 17, 1996, pp. 53-63.

Burkhard Kroeber, *Il misterioso dialogo di due libri: Eco e Calvino*, in *Saggi su 'Il nome della rosa'*, a cura di Renato Giovannoli, Milano, Bompiani, 145, 1999, pp. 68-75.

Barbara Kuhn, *Vom anfang und ende erzählens: Calvino's antwort auf Boccaccio*, in «Archiv fuer das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 156, 2004, pp. 128-156.

Igor' Kuznetsov, *Bessmertnye Putnika. Milan Kundera I Italo Kal'vino Sredi Liubimyykh Prizrazkov* [Бессмертные Путника. Милан Кундера И Итало Кальвино Среди Любимых Призраков]. [L'immortalità del viaggiatore. Milan Kundera e Italo Calvino tra i fantasmi prediletti], in «Inostrannaya Literatura. [Letteratura straniera]», 6, 1995, pp. 204-212.

이현경 and Hyun Kyung Lee, *이탈로 칼비노의 『만약 어느 겨울밤에 한 여행자가』에 나타난 글읽기와 글쓰기 문제* (Questione della lettura e della scrittura in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino), in «이탈리아어문학 (Associazione coreana di Letteratura e Linguistica Italiana)», 6, 2, 2000, p. 163.

Judith Labarthe-Postel, *Flaubert et Calvino, roman encyclopédique et intertextualité inédite*, in «Réceptions créatrices de l'œuvre de Flaubert-Littérature et Nation», 22, 2000, pp. 149-175.

Sindy Langlois, *Si par une nuit d'hiver un voyageur: quand la fiction dépasse la fiction*, in «Tangence», 68, winter/2002, pp. 23-32.

Leonardo Lattarulo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *La ricerca narrativa tra logica e misticismo*, Roma, Carte Segrete, 1982, pp. 17-24 e pp. 36-42.

Mario Lavagetto, *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi*, in «Paragone», XXXI, 366, 1980, pp. 71-81.

Luca Lenzini, *Telefonate*, in «Erba d'Arno», 60-61, 1995, pp. 88-93.

Eberhard Leube, *Ermes Marana und seine Väter. Zu Ursprung und Bedeutung des 'Fälschers' in Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*, a cura di Andreas Kablitz e Ulrich Schulz-Buschhaus, Tübingen, 1993, pp. 213-223.

Gerhard van der Linde, *Aspects of the Micronovels in Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Rivista di Letterature Moderne e Compare (RLMC)», 41, 1, 01-03/1988, pp. 55-67.

刘娜 and Na Liu, 论《如果在冬夜,一个旅人》的后现代叙事特征 (*On Postmodern Narrative Characteristics of Novel If on A Winter's Night A Traveller*), in «柳州师专学报 (Journal Of Liuzhou Teachers College)», 26, 6, 2011, pp. 21-23.

Federico Luisetti, *Habermas lettore di Calvino*, in «Italian Culture», 21, 2003, pp. 117-132.

Alfredo Luzi, *'Come scriverei bene se non ci fossi...'. Il rapporto autore-lettore in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, in «La modernità letteraria», 2, 2009, pp. 111-118.

Frank Macshane, *"If on a winter's night a traveler" by Italo Calvino*, in «The New Republic», 184, 19, 09/05/1981, p. 34.

Josè-Carlos Mainer, *El pensamiento literario en la postmodernidad*, in «La Página», 20, 1995, pp. 47-54.

Carl Malmgren, *Romancing the Reader: Calvino's "If on a winter's night a traveler"*, in *Italo Calvino*, a cura di John O'Brien, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1986, p. 106.

Giovanni Mameli, *Un giro del mondo in dieci romanzi*, in «Unione Sarda», 29/09/1979.

Jean-Paul Manganaro, *Si par une nuit d'hiver un voyageur de Italo Calvino, ou comment en finir avec les structures* (Convegno) *Don Quichotte et les aventures du romanesque*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 13/03/2006.

Daniela Mangione, *Ipotesi sulla complessità. Certi romanzi*, in «Bollettino del Centro Studi Archivio Barocco», 9, 1996, pp. 81-92.

Giuseppe Marchetti, *Se una notte d'inverno...*, in «Gazzetta di Parma», 12/07/1979.

Donato Margarito, *Estetica e sociologia: Calvino letto da Habermas*, in «L'immaginazione», 158, 1999, pp. 25-27.

Anna Mario, *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

Lucifero Martini, *Scoiattolo della penna*, in «La Voce del Popolo», 05/04/1980.

Anna Mattei, *Se una notte d'inverno un viaggiatore. I dialoghi improbabili tra autore e lettore*, in *Narrare: percorsi possibili*, a cura di Margherita Di Fazio, Ravenna, Longo, 1989, pp. 189-196.

Teresa Matteucci, *Si par une nuit d'hiver un voyageur par Italo Calvino*, in «Esprit», 05/1981, p. 166.

Antonia Mazza, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Vetture», 02/1980, pp. 124-127.

Claudio Mazzola, *Italo Calvino e Jean Baudrillard in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, in «Italian Culture», 9, 1991, pp. 343-353.

Cristina Mazzoni, *(Re)constructing the Incipit: Narrative Beginnings in Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler" and "Freud's Notes upon a Case of Obsessional Neurosis"*, in «Comparative Literature Studies», 30, 1, 01/01/1993, pp. 53-68.

Mary Mccarthy, *"If on a winter's night a traveler" by Italo Calvino*, in «The New York Review of Books», 28, 11, 25/06/1981, p. 3.

Guido Mezzera, *Tre spicchi di buona lettura. Calvineggiando*, in «Il Sabato», 18/08/1979, p. 10.

Paolo Milano, *Dammi del tu, Lettore*, in «L'Espresso», 08/07/1979, pp. 65- 67.

Mohammed Moktary, *L' interruzione in "Se una notte d' inverno un viaggiatore" di I. Calvino e nelle "Mille e una notte". Lezioni di ricezione e di vita*, in *Medioevo romanzo e orientale. Sulle orme di Shahrazad. Le "Mille e una notte" fra Oriente e Occidente (VI Colloquio Internazionale, Ragusa, 12-14 ottobre 2006)*, a cura di Mirella Cassarino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pp. 205-219.

Lorenzo Mondo, *Calvino: il romanzo perduto e ritrovato*, in «La Stampa», 30/06/1979, p. 3.

Anne-Marie Monluçon, *Critique et fiction: petits meurtres entre amis*, in «Recherches et Travaux», 60, 2002, pp. 123-142.

Anne-Marie Monluçon, *Entre théorie et fiction: quelques figures paradoxales de l'Auteur dans Si par une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino*, in «Recherches et Travaux. Figures paradoxales de l'Auteur», 64, 2004, pp. 141-156.

Benjamin Morris, *Of whom is Calvino thinking?*, in «Notes and Queries», 61, 259, 1, 03/2014, pp. 131-132.

Mary Jo Muratore, *The Reader Defied: Text as Adversary in Caivino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Quaderni d'Italianistica. Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies», 15, 1-2, Spring-Autumn/1994, pp. 111-119.

Ulla Musarra-Schröder, *Aspetti d'autoriflessione in Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Association of Teachers of Italian Journal (ATI)», 43, Spring/1985, pp. 11-23.

Ulla Musarra-Schröder, *Duplication and Multiplication: Postmodernist Devices in the Novels of Italo Calvino*, in *Approaching Postmodernism*, a cura di Douwe Wessel Fokkema e Hans Willem Bertens, Amsterdam, Benjamins, 1986, pp. 135-155.

Ulla Musarra-Schröder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nella narrativa di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.

Chiara Nannicini Streitberger, *La revanche de la discontinuité: bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.

Isabella Nardi, *Una partita a scacchi. Calvino e il lettore "in una rete di linee che s'intersecano"*, in *La forma breve nella cultura del Novecento. Scritture ironiche*, a cura di Renzo Pavese, Olga Simčić e Monique Streiff Moretti, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 269-288.

Giulio Nascimbeni, *Libri: il magico gioco di Calvino*, in «Il Corriere della sera Illustrato», 03/06/1979.

Aldo Nemesio, *Le pause della lettura*, in *Strategie del testo. Preliminari partizioni pause. Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989)*, a cura di Gianfelice Peron e Gianfranco Folena, Padova, Esedra, 1995, pp. 353-362.

Renato Nisticò, *Perché leggere, se leggere fa male?*, in «Biblioteche oggi. Rivista bimestrale di informazione ricerca e dibattito», 5, 2003, pp. 33-43.

Andreea Tereza Nițșor, *Two instances of the fragmentary in the postmodern novel: Italo Calvino's If on a winter's night a traveler and Annie Proulx's The shipping news*, in «B.A.S. British and American Studies», 14, 2008, pp. 89-103.

Nico Orengo, *Calvino: Ludmilla sono io*, in «Tuttolibri», 28/07/1979, p. 3.

Marilyn Orr, *Beginning in the Middle: The Story of Reading in Calvino's "If on a winter's night a traveller"*, in «Papers on Language and Literature», 21, 2, spring/1985, pp. 210-219.

Marilyn Orr, *'The Return of the Different': Rereading in Scott and Calvino*, in «Dalhousie Review», 71, 4, Winter/1991-1992, pp. 453-470.

Riccardo Osella, *Una lunga favola che recupera i sogni della nostra infanzia*, in «Il Nostro tempo», 23/09/1979.

Sabrina Ovan, *Names, Travelers, Transindividuality: Italo Calvino in the 1970s*, in «Enthymena. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», 7, 01/12/2012, pp. 409-424.

Andrea Pagani, *Calvino e la letteratura interrotta*, in «CartaPesta. Libri e/o idee», 3, 2000, pp. 10-11.

José Pagliardini, *"In una rete di linee che s'allacciano", au croisement de la littérature et du cinéma*, in *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), 16, 2012, pp. 539-551.

Marina Paino, *Il barone e il viaggiatore: e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019.

Geno Pampaloni, *Il padre dei racconti. L'ultimo romanzo di Calvino*, in «[Giorn. N.]», 06/07/1979.

Giancarlo Pandini, *Uno scrittore in crisi*, in «Oggi e domani», 10/1979, p. pp. 35-36.

Giancarlo Pandini, *Il piacere di viaggiare in una notte d'inverno*, in «Vita», 29/08/1979.

Sambit Panigrahi, *Author, Reader and Text in Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveller*, in «Notes on Contemporary Literature», XLI, 4, 09/2011, pp. 6-7.

Renzo Paris, *Auctor in fabula*, in ««il manifesto»», 05/08/1979.

Walter Pedullà, *Un romanzo in cui il lettore è protagonista del nostro tempo*, in «Avanti», 15/07/1979.

Giuliana Perco, *If on a Winter's Night, Wandering Through a Landscape Painted with Tea... Milorad Pavič, Italo Calvino, and the Construction of the Reader*, in «Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée», 26, 1, 03/1999, pp. 51-71.

Robert Perroud, «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*» d'Italo Calvino: *combinatoire et confession*, in «Revue des Etudes Italiennes», XXVIII, 2-3, 04-09/1981, pp. 237-250; poi in traduzione italiana col titolo *Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Testo», 6-7, 1984, pp. 84-91.

Annabella Petronella, *I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 69-70, 01-12/2014, pp. 225-243.

Isotta Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, UNICOPLI, 2009.

Kerstin Pilz, *Complexity. A paradigm for "one culture"?*, in «Forum Italicum», XXXI, 2, 03/1997, pp. 423-437.

Wéllia Pimentel Santos, *Se um viajante numa noite de inverno: o leitor e a leitura a partir de interpretação e superinterpretação*, in *Abordagens sobre o texto literário no ensino de línguas e literaturas*, a cura di Maria Edileuza da Costa e Maria Lucia Pessoa Sampaio, [Rio Grande do Norte], Grupo de Pesquisa em Produção e Ensino de Texto, 2, 2013, pp. 231-247.

Rejane Pivetta Oliveira, *Se um viajante numa noite de inverno. A escrita do leitor*, in «Signo », 28, 1995.

Marina Polacco, «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*»: *il testo e i suoi modelli*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3-4, 1991, pp. 995-1029.

Mario Praz, *Se ci fosse almeno un lettore*, in «Giornale Nuovo», 15/08/1979.

Paola Predicatori Azzolini, *Il romanzo inesistente*, in «L'Arena», 20/07/1979.

Giovanni Raboni, *Calvino racconta al lettore un romanzo di tutti i romanzi*, in «Tuttolibri/recensioni», 30/06/1979.

Olga Ragusa, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «World Literature Today», 55, 01/01/1981, pp. 80-81.

Anita Raja e Domenico Starnone, «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*», *l'ultimo Calvino*, in «il manifesto», 05/08/1979.

Anita Raja e Domenico Starnone, *L'avventura del moderno Lettore dentro l'universo della parola scritta, alla ricerca di un universo compiutamente narrato*, in «il manifesto», 05/08/1979.

Ian Rankin, *The Role of the Reader in Italo Calvino's "If on a winter's night a traveler"*, in *Italo Calvino*, a cura di John O'Brien, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1986, p. 124.

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 Berlin», 34, 1983, pp. 153-168.

Antonello Ricci, *Personaggi che sanno d'esser tali e manoscritti ritrovati: figure narrative del Manierismo*, in «Malavoglia. Rivista di narrativa», 25, 2000, pp. 4-6.

Franco Ricci, *The Readers in Italo Calvino's Latest «Fabula»*, in «Forum Italicum», XVI, 1-2, 03-12/1982, pp. 82-102.

François Richaudeau, «*Si par une nuit d'hiver un voyageur*», par *Italo Calvino*, in «Communication et langages. Communications et télétextes», 49, 10-12/1981, p. 121.

Andréia Riconi, *O Olhar da Literatura sobre Si Mesma: Mecanismos Metaliterários em Se um Viajante numa Noite de Inverno (1979), de Italo Calvino*, in «Revista de Letras. Araraquara, Brazil», 56, 2, 07/2016-12/2016, pp. 65-79.

Massimo Riva, *Beginning/Ending, Openness/Consistency: Models for the Hyper-Novel*, in «Annali d'Italianistica. Beginnings/Endings/Beginnings», 18, 2000, pp. 109-131.

Silvia Ross, *From start to finish. Intertextual roads of reading between Manzoni, Tozzi, and Calvino*, in «Annali d'Italianistica», 18, 2000, pp. 293-308.

Marilena Rossi, *Attento lettore, si parla di te*, in «Libri e idee», 2004, 139, pp. 13-15.

Marie-Anne Rubat du Merac, *Voyages et métaphores du voyage dans "Se una notte d'inverno un viaggiatore" d'Italo Calvino*, in *Chroniques Italiennes. Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves*, a cura di Denis Ferraris e Mario Fusco, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 75-76, 2005, pp. 195-211.

Raffaele Ruggiero, *Italo Calvino. Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, a cura di Manfred Lentzen, Berlin, Schmidt, 2005, pp. 289-307.

Salman Rushdie, *Italo Calvino*, in *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 276-284.

Ananda Salgado Kulasuriya, *Comment on the Twentieth Century Latin-American Novelist Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveler*, in «The Sri Lanka Journal of the Humanities», 27-28, 1-2, 2001-2002, pp. 215-218.

Mariolina Salvatori, *Italo Calvino's "If on a winter's night a traveler": Writer's Authority, Reader's Autonomy*, in «Contemporary Literature», 27, 2, summer/1986, pp. 182-212.

Alberto Santacroce, *La letteratura come protagonista*, in «Mondoperaio», 10/1979, pp. 147-148.

Wanda Santini, *Le forme della leggibilità: appunti linguistici su 'Se una notte d'inverno un viaggiatore' e 'Il nome della rosa'*, in *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, a cura di Rocco Capozzi, Milano, Encyclomedia, 2013, pp. 170-197.

Olivia Santovetti, *Italian Digressions*, in *Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression*, a cura di Rhian Atkin, London, Legenda, 2011, pp. 47-63.

Nelly Schnaith, *La lectura: Apología de un placer amenazado*, in «Quimera. Revista de Literatura», 20, 06/1982, pp. 33-37.

Ulrich Schulz-Buschhaus, *Aspekte eines Happy-Ending - Über das XII Kapitel von Calvinos «Se una notte d'inverno un viaggiatore»*, in «Italienisch», 16, 11/1986, pp. 68-81.

Cesare Segre, *Se una notte di inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti critici», XIII, 2-3, 10/1979, pp. 177-214.

Sylvia Setzkorn, *Uberraschende Bildmomente in Italo Calvinos Metaroman*, in «Letteratura e arte», 8, 2010, pp. 303-320.

Enzo Siciliano, *Estate, cala il sipario: a chi vanno gli applausi?*, in «Il Corriere della sera illustrato», 22/09/1979, pp. 14-16.

Carl Simpson, *Participation and Immersion in Walton and Calvino*, in «Philosophy and Literature», 29, 10/2005, pp. 321-336.

Iria Sobrino Freire, *Teoría da novela e poética da lectura en "Se una notte d'inverno un viaggiatore", de Italo Calvino*, in «Boletín galego de literatura. Estudos de orientación universitaria», 18, 1997, pp. 85-101.

Madeleine Sorapure, *Being in the Midst: Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveler*, in «MFS Modern Fiction Studies», 31, 1985, pp. 702-710.

Barbara Spackman, *Calvino's Non-Knowledge*, in «Romance Studies», 26, 1, 2008, pp. 7-19.

Vittorio Spinazzola, *Un uomo e una donna per dieci racconti*, in «l'Unità», 22/07/1979.

Vittorio Spinazzola, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Interventi di cultura letteraria*, Ancona- Bologna, Transeuropa, 1989, pp. 27-31.

Mario Spinella, *La macchina perversa di Calvino*, in «Rinascita», 27/07/1979, p. 15.

Ilaria Splendorini, *Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. "Se una notte d'inverno un viaggiatore" et l'œuvre de Giulio Paolini*, in *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), 16, 2012, pp. 325-347.

Jörn Steigerwald, *Hermes-Konfigurationen. Vermittlungen postmodernistischen Schreibens in Calvinos Se una notte d'inverno un viaggiatore und Nadolnys Ein Gott der Frechheit*, in «KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics», 8, 2, 11/2008, pp. 187-202.

Vittorio Stella, *Le finzioni del racconto*, in «La Nuova Sardegna», 07/11/1979.

Vittorio Stella, *Concezioni e poetica del più recente Calvino*, in «Il Veltro», 24, 1980, pp. 119-121.

Dolores Stewart, *If on a Winter's Night a Traveller*, in «New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua», 11, 2, 01/07/2007, p. 43.

Tea Štoka, *Borges y Calvino. La génesis de la novela Si una noche de invierno un viajero*, in «Verba Hispanica», 13, 2005, pp. 79-86.

Franco Tagliaferro, *Dieci per uno*, in «Il Mondo», 19/08/1979.

Elisabetta Tarantino, *A Shakespearian Subtext in Italo Calvino's "If on a Winter's Night a Traveller"*, in «The Modern Language Review», 112, 4, 2017, pp. 189-916.

Luigi Tassoni, *Il viaggiatore visibile: come leggere i romanzi*, in Id., *Il viaggiatore visibile: come leggere i romanzi*, Roma, Carocci, 2008, pp. 74-103.

Michele Tondo, *Alla ricerca di un romanzo*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 25/07/1979.

Claudio Toscani, *Non avrai autore fuori di me*, in «Bresciaoggi», 29/07/1979.

Luca Toschi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Belfagor», 31/07/1980, pp. 488-491.

Aimable Twagilimana, *Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveler and the Labyrinth*, in *The Labyrinth*, a cura di Harold Bloom, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009, pp. 81-92.

Delia Ungureanu, *The World as Book: Teaching The New Life Intertextually with Dante, Borges, and Calvino*, in *Approaches to Teaching the Works of Orhan Pamuk*, a cura di Sevinç Türkkan e David Damrosch, New York, 2017, pp. 163-172.

John Updike, *Readers and Writers*, in Id., *Hugging the Shore. Essays and Criticism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, pp. 470-475.

Elena Urgnani, *The 'You Narrator' in Italo Calvino and Jay McInerney*, in «Nemla Italian Studies», 13-14, 1989, pp. 105-114.

Jonathan Usher, *Interruptory mechanism in Calvino's «Se una notte d'inverno un viaggiatore»*, in «Italian Studies», 45, 1990, pp. 81-102.

Jonathan Usher, *Calvino and the Computer as Writer/Reader*, in «The Modern Language Review», XC, 1, 01/1995, pp. 41-54.

Jonathan Usher, *From "Super-albero" to 'iper-romanzo': Lexical Continuity and Constraint in Calvino's Se una notte d'inverno*, in «Italian Studies», 51, 1996, pp. 181-203.

Jonathan Usher, *Italo Calvino, 'Fuori dell'abitato di Malbork' ('Se una notte d'inverno un viaggiatore')*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, pp. 645-651.

Claudio Varese, *Italo Calvino: una complessa continuità*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIV, 1-2, 1980, pp. 252-256.

Jerry A. Varsava, *Calvino's Combinative Aesthetics: Theory and Practice*, in «The Review of Contemporary Fiction», VI, 2, 1986, pp. 11-18.

Jerry A. Varsava, *The Last Fictions: Calvino's Borgesian Odysseys*, in *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, a cura di Edna Aizenberg, Columbia, University of Missouri Press, 1990, pp. 183-199.

Marie-Anne Visoi, *Parody in the Postmodernist Novel: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Modern Language Studies (MLS)», 27, 3-4, Fall-Winter/1997, pp. 159-173.

Melissa Watts, *Reinscribing a Dead Author in If on a Winter's Night a Traveler*, in «MFS Modern Fiction Studies», 37, 4, 1991, pp. 705-716.

Marc Weitzmann, *Si en 2015 Calvino est réédité*, in «Le Magazine Littéraire», 557, 01/07/2015, p. 56.

Pauline Winsome Beard, *Once upon a Time in Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler"*, in «Italian Quarterly», 30, 115, Winter-Spring/1989, pp. 55-63.

Pauline Winsome Beard, *The Multiplicity of Time in If on a Winter's Night a Traveler*, in Ead., *The Oracle of the "Tiny Finger Snap of Time": a study of novels with a specific time culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2016, pp. 99-122.

Michael Wood, *If on a Winter's Night a Theorist*, in «Romanic Review», 100, 1-2, 01-03/2009, pp. 147-159.

Sarah Zancovich, *Modalità narrative della prosa postmodernista in Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Studia Polensia», 1 (1), 2012, pp. 79-88.

Heide Ziegler, *A Room of One's Own: The Author and the Reader in the Text*, in *Critical Angles European Views of Contemporary American Literature*, a cura di Marc Chénétier, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1986, pp. 45-59.

Peter V. Zima, *Zur Institutionalisierung der Leserrolle bei Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes (RZL)», 28, 1-2, 2004, pp. 163-183.

BIBLIOGRAFIA (PER ANNO)

Giulio Nascimbeni, *Libri: il magico gioco di Calvino*, in «Il Corriere della sera Illustrato», 03/06/1979.

Piero Dallamano, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Paese sera », 19/06/1979.

Alfredo Giuliani, *E il lettore gridò: fuori autore!*, in «la Repubblica», 19/06/1979, pp. 14-15.

Pietro Citati, *Ecco il romanzo del lettore*, in «Corriere della Sera», 22/06/1979.

Giorgio Fanti, *«Ho voluto narrare la mistificazione del nostro mondo»*, in «Paese sera», 19/06/1979.

Renato Barilli, *Un testo che si chiama desiderio. Il nuovo romanzo di Calvino*, in «Giorno», 23/06/1979.

Giovanni Raboni, *Calvino racconta al lettore un romanzo di tutti i romanzi*, in «Tuttolibri/recensioni», 30/06/1979.

Lorenzo Mondo, *Calvino: il romanzo perduto e ritrovato*, in «La Stampa», 30/06/1979, p. 3.

Giuseppe Bonura, *Inquieto coacervo di racconti*, in «Avvenire», 04/07/1979, p. 8.

Carlo Bo, *Se una notte un lettore*, in «L'Europeo», 05/07/1979.

Geno Pampaloni, *Il padre dei racconti. L'ultimo romanzo di Calvino*, in «[Giorn. N.]», 06/07/1979.

Paolo Milano, *Dammi del tu, Lettore*, in «L'Espresso», 08/07/1979, pp. 65-67.

Giuseppe Marchetti, *Se una notte d'inverno...*, in «Gazzetta di Parma», 12/07/1979.

Mario Grasso, *Il romanzo del lettore*, in «La Sicilia», 13/07/1979.

Sandro Gennari, *Una macchina ingegnosa dedicata al Lettore Medio*, in «Il Messaggero», 15/07/1979.

Walter Pedullà, *Un romanzo in cui il lettore è protagonista del nostro tempo*, in «Avanti», 15/07/1979.

Maria Luisa Agnese e Rachele Enriquez, *Lettori arrendetevi!*, in «Panorama», 16/07/1979, pp. 68-70.

Mirko Bevilacqua, *Alla ricerca del libro perduto*, in «L'Ora», 20/07/1979.

Paola Predicatori Azzolini, *Il romanzo inesistente*, in «L'Arena», 20/07/1979.

Vittorio Spinazzola, *Un uomo e una donna per dieci racconti*, in «l'Unità», 22/07/1979.

Michele Tondo, *Alla ricerca di un romanzo*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 25/07/1979.

Mario Spinella, *La macchina perversa di Calvino*, in «Rinascita», 27/07/1979, p. 15.

Roberto Cantini, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Epoca», 28/07/1979, p. 90.

Nico Orengo, *Calvino: Ludmilla sono io*, in «Tuttolibri», 28/07/1979, p. 3.

Claudio Toscani, *Non avrai autore fuori di me*, in «Bresciaoggi», 29/07/1979.

Renzo Paris, *Auctor in fabula*, in ««il manifesto»», 05/08/1979.

Anita Raja e Domenico Starnone, *«Se una notte d'inverno un viaggiatore», l'ultimo Calvino*, in «il manifesto», 05/08/1979.

Anita Raja e Domenico Starnone, *L'avventura del moderno Lettore dentro l'universo della parola scritta, alla ricerca di un universo compiutamente narrato*, in «il manifesto», 05/08/1979.

Fausto Gianfranceschi, *Dietro il nuovo Calvino la grande ombra di Borges*, in «Il Tempo», 10/08/1979.

Mario Praz, *Se ci fosse almeno un lettore*, in «Giornale Nuovo», 15/08/1979.

Guido Mezzera, *Tre spicchi di buona lettura. Calvineggiando*, in «Il Sabato», 18/08/1979, p. 10.

Leda Di Marla, *Le avventure di un lettore nel nuovo romanzo di Italo Calvino*, in «Grazia», 19/08/1979, p. 19.

Franco Tagliaferro, *Dieci per uno*, in «Il Mondo», 19/08/1979.

Giancarlo Pandini, *Il piacere di viaggiare in una notte d'inverno*, in «Vita», 29/08/1979.

Sandro Galli, *L'interruzione: l'estro antagonista dell'arte?*, in «Settimana», 04/09/1979.

Lorenzo Arruga, *Un romanzo con dieci porte misteriose. Emozioni e sorprese nella lettura di un libro di Italo Calvino*, in «Giorno», 10/09/1979.

Alfredo Cattabiani, *Se tu lettore apri il romanzo di Calvino*, in «Il Settimanale», 12/09/1979, p. 55.

Luce d'Eramo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «il manifesto», 16/09/1979.

Enzo Siciliano, *Estate, cala il sipario: a chi vanno gli applausi?*, in «Il Corriere della sera illustrato», 22/09/1979, pp. 14-16.

Riccardo Osella, *Una lunga favola che recupera i sogni della nostra infanzia*, in «Il Nostro tempo», 23/09/1979.

Giovanni Mameli, *Un giro del mondo in dieci romanzi*, in «Unione Sarda», 29/09/1979.

Goffredo Fofi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Ombre Rosse», 09/1979, pp. 134-135.

Corrado Bologna, *Metafora testuale del Viaggio*, in «Uomini e libri», 09-10/1979, pp. 34-35.

Giorgio De Rienzo, *Se si potesse scrivere un romanzo così...*, in «Famiglia cristiana», 14/10/1979.

Angelo Guglielmi, *Domande per Italo Calvino*, in «Alfabeta», I, 6, 10/1979, pp. 12-13.

Giancarlo Pandini, *Uno scrittore in crisi*, in «Oggi e domani», 10/1979, pp. 35-36.

Alberto Santacroce, *La letteratura come protagonista*, in «Mondoperaio», 10/1979, pp. 147-148.

Cesare Segre, *Se una notte di inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti critici», XIII, 2-3, 10/1979, pp. 177-214.

Vittorio Stella, *Le finzioni del racconto*, in «La Nuova Sardegna», 07/11/1979.

Alfredo Giuliani, *La cattura del lettore*, in Id., *Lecture improvvise*, Rocca San Casciano, Cooperativa Scrittori e Lettori, 1979, pp. 158-162.

Jean Michel Gardair, *Diabolique Calvino*, in «Le Monde», 04/01/1980.

Antonia Mazza, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Vetture», 02/1980, pp. 124-127.

Lucifero Martini, *Scoiattolo della penna*, in «La Voce del Popolo», 05/04/1980.

Luca Toschi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Belfagor», 31/07/1980, pp. 488-491.

Pier Raimondo Baldini, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Forum Italicum», XIV, 2, 09-12/1980, pp. 236-238.

Cesare Garboli, *Chi sei, Lettrice?*, in «Paragone», XXXI, 366, 1980, pp. 63-71.

Mario Lavagetto, *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi*, in «Paragone», XXXI, 366, 1980, pp. 71-81.

Vittorio Stella, *Concezioni e poetica del più recente Calvino*, in «Il Veltro», 24, 1980, pp. 119-121.

Claudio Varese, *Italo Calvino: una complessa continuità*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIV, 1-2, 1980, pp. 252-256.

Olga Ragusa, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «World Literature Today», 55, 01/01/1981, pp. 80-81.

Mario Fusco, *Calvino, prestidigitateur diabolique*, in «Le Monde», 20/02/1981.

Philippe Di Meo, *Le Narrateur et son Double*, in «la Quinzaine littéraire», 343, 01/03/1981, pp. 5-6.

Hector Bianciotti, *Italo Calvino aux miroirs*, in «Le Nouvel Observateur», 02/03/1981.

Frank Macshane, *"If on a winter's night a traveler" by Italo Calvino*, in «The New Republic», 184, 19, 09/05/1981, p. 34.

Teresa Matteucci, *Si par une nuit d'hiver un voyageur par Italo Calvino*, in «Esprit», 05/1981, p. 166.

Mary Mccarthy, *"If on a winter's night a traveler" by Italo Calvino*, in «The New York Review of Books», 28, 11, 25/06/1981, p. 3.

Russell Davies, *The Writer versus the Reader*, in «The Times Literary Supplement», 10/07/1981, pp. 773-774.

Robert Perroud, «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*» d'Italo Calvino: *combinatoire et confession*, in «Revue des Etudes Italiennes», XXVIII, 2-3, 04-09/1981, pp. 237-250; poi in traduzione italiana col titolo *Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Testo», 6-7, 1984, pp. 84-91.

François Richaudeau, «*Si par une nuit d'hiver un voyageur*», par Italo Calvino, in «Communication et langages. Communications et télétextes», 49, 10-12/1981, p. 121.

Nelly Schnaith, *La lectura: Apología de un placer amenazado*, in «Quimera. Revista de Literatura», 06/1982, 20, pp. 33-37.

Leonardo Lattarulo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *La ricerca narrativa tra logica e misticismo*, Roma, Carte Segrete, 1982, pp. 17-24 e pp. 36-42.

Franco Ricci, *The Readers in Italo Calvino's Latest «Fabula»*, in «Forum Italicum», XVI, 1-2, 03-12/1982, pp. 82-102.

Anna Dolfi, *L'ultimo Calvino o il labirinto dell'identità*, in «Italianistica», XII, 2-3, 05-12/1983, pp. 363-379.

Gian Carlo Ferretti, *Un gioco di classe*, in *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Roma- Bari, Laterza, 1983, pp. 71-85.

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 Berlin», 34, 1983, pp. 153-168.

Linda C. Badley, *Calvino Engagé: Reading as Resistance in If on a Winter's Night a Traveler*, in «Perspectives on Contemporary Literature», 10, 1984, pp. 102-111.

Martin Roda Becher, *Das offene geschlossene Kunstwerk*, in «Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken», 38, 3 (425), 04/1984, pp. 339-341.

Sandro Briosi, *Egredi lettori*, in «Prospettive Settanta», 4, 1984, pp. 447-454.

A. Catalano, *La scrittura del labirinto. A proposito di Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Bari», 27-28, 1984, pp. 365-389.

André Brink, *Il romanzo di Calvino*, in «Lettera internazionale», II, 4-5, 1985, pp. 11-15.

Ulla Musarra-Schröder, *Aspetti d'autoriflessione in Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Association of Teachers of Italian Journal (ATI)», 43, Spring/1985, pp. 11-23.

Marilyn Orr, *Beginning in the Middle: The Story of Reading in Calvino's "If on a winter's night a traveller"*, in «Papers on Language and Literature», 21, 2, spring/1985, pp. 210-219.

Madeleine Sorapure, *Being in the Midst: Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveler*, in «MFS Modern Fiction Studies», 31, 1985, pp. 702-710.

John Updike, *Readers and Writers*, in Id., *Hugging the Shore. Essays and Criticism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, pp. 470-475.

Ulla Musarra-Schröder, *Duplication and Multiplication: Postmodernist Devices in the Novels of Italo Calvino*, in *Approaching Postmodernism*, a cura di Douwe Wessel Fokkema e Hans Willem Bertens, Amsterdam, Benjamins, 1986, pp. 135-155.

Ian Rankin, *The Role of the Reader in Italo Calvino's "If on a winter's night a traveler"*, in *Italo Calvino*, a cura di John O'Brien, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1986, p. 124.

Horst Heintze, *Italo Calvino: In einer Winternacht als Reisender*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur», 38, 03-04/1986, pp. 360-373.

Nuccia Bencivenga, *Caliphs, Travelers, and Other Stories*, in «Forum Italicum», XX, 1, 03-06/1986, pp. 3-15.

Charles Dameron, *Note on Calvino's Narrative Devices in "If On a Winter's Night a Traveler"*, in «The International Fiction Review», 13, 1, spring/1986, pp. 24-27.

Nino Borsellino, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, in «Tempo presente», 06-07/1986, pp. 101-105.

Mariolina Salvatori, *Italo Calvino's "If on a winter's night a traveler": Writer's Authority, Reader's Autonomy*, in «Contemporary Literature», 27, 2, summer/1986, pp. 182-212.

Ulrich Schulz-Buschhaus, *Aspekte eines Happy-Ending - Über das XII Kapitel von Calvinos «Se una notte d'inverno un viaggiatore»*, in «Italienisch», 16, 11/1986, pp. 68-81.

Jerry A. Varsava, *Calvino's Combinative Aesthetics: Theory and Practice*, in «The Review of Contemporary Fiction», VI, 2, 1986, pp. 11-18.

Heide Ziegler, *A Room of One's Own: The Author and the Reader in the Text*, in *Critical Angles European Views of Contemporary American Literature*, a cura di Marc Chénétier, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1986, pp. 45-59.

Geoffrey Green, *Ghosts and Shadows: Reading and Writing in Italo Calvino's "If on a winter's night a traveler"*, in *Italo Calvino*, a cura di John O'Brien, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1986, pp. 101.

Guido Guglielmi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 244-251.

Kathryn Hume, *Calvino's Framed Narrations: Writers, Readers, and Reality*, in «The Review of Contemporary Fiction», VI, 2, 1986, pp. 71-80.

Carl Malmgren, *Romancing the Reader: Calvino's "If on a winter's night a traveler"*, in *Italo Calvino*, a cura di John O'Brien, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1986, pp. 106.

Mario Barenghi, *Come raccontare in una notte buia e tempestosa*, in *Italo Calvino/I*, a cura di Mario Boselli, Genova, Tilgher, 99, 1987, pp. 157-178.

Richard Grigg, *Language, the Other, and God: On Italo's Last Novel*, in «Religion and Literature», 19, 3, 09/1987-12/1987, pp. 49-65.

Susanne Knaller, *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino: Untersuchungen zu "Le città invisibili" und "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, München, W. Fink, 1988.

Gerhard van der Linde, *Aspects of the Micronovels in Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Rivista di Letterature Moderne e Compare (RLMC)», 41, 1, 01-03/1988, pp. 55-67.

Kathrin Ackermann, *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino. Le città invisibili und Se una notte d'inverno un viaggiatore* Susanne Knaller, in «Romanische Forschungen», 101, 1, 1989, pp. 148-150.

Anna Mattei, *Se una notte d'inverno un viaggiatore. I dialoghi improbabili tra autore e lettore*, in *Narrare: percorsi possibili*, a cura di Margherita Di Fazio, Ravenna, Longo, 1989, pp. 189-196.

Vittorio Spinazzola, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Interventi di cultura letteraria*, Ancona- Bologna, Transeuropa, 1989, pp. 27-31.

Elena Urganì, *The 'You Narrator' in Italo Calvino and Jay McInerney*, in «Nemla Italian Studies», 13-14, 1989, pp. 105-114.

Pauline Winsome Beard, *Once upon a Time in Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler"*, in «Italian Quarterly», 30, 115, Winter-Spring/1989, pp. 55-63.

Teresa de Lauretis, *Reading the (Post)Modern Text: If on a Winter's Night a Traveller*, in *Calvino Revisited*, a cura di Franco Ricci, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 131-145.

Wiley Feinstein, *The Doctrinal Core of If on a Winter's Night a Traveller*, in *Calvino Revisited*, a cura di Franco Ricci, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 147-155.

Luisa Guj, *'Quale storia laggiù attende la fine?': The Lettore's successful quest in Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Italian Quarterly (IQ)», 30, 115-116, Winter-Spring/1989, pp. 65-73.

Marcel Bénabou, *Si par une nuit d'hiver un oulipien*, in «Magazine Littéraire», 274, 02/1990, pp. 41-44; poi tradotto col titolo *Se una notte d'inverno un oulipiano*, in *Italo Calvino newyorkese*, a cura di Anna Botta e Domenico Scarpa, Cava de Tirreni, Avagliano, 2002, pp. 67-75.

Anna Dolfi, *Il Calvino del «Viaggiatore o il labirinto dell'identità»*, in *Libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 225-262.

Juditta Isotti-Rosowsky, *Un lecteur parmi d'autres: l'auteur (à propos d'un roman de Calvino)*, in «Hors cadre. Le Cinema a Travers Champs Disciplinares», 8, 07/1990, pp. 133-145.

Maryse Jeuland Meynaud, *Science et littérature. Umberto Eco et Italo Calvino*, in «Cahiers d'Etudes Romanes», 16, 1990, pp. 125-142.

Jonathan Usher, *Interruptory mechanism in Calvino's «Se una notte d'inverno un viaggiatore»*, in «Italian Studies», 45, 1990, pp. 81-102.

Jerry A. Varsava, *The Last Fictions: Calvino's Borgesian Odysseys*, in *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, a cura di Edna Aizenberg, Columbia, University of Missouri Press, 1990, pp. 183-199.

Teresa Mary Keane, *Figurativité et perception*, in «Nouveaux actes sémiotiques», 17, 1991; poi tradotto in *Figuratività e percezione*, in *Semiotica in nuce*, II, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001, pp. 211-220.

Claudio Mazzola, *Italo Calvino e Jean Baudrillard in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, in «Italian Culture», 9, 1991, pp. 343-353.

Marina Polacco, *«Se una notte d'inverno un viaggiatore»: il testo e i suoi modelli*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3-4, 1991, pp. 995-1029.

Salman Rushdie, *Italo Calvino*, in *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 276-284.

Melissa Watts, *Reinscribing a Dead Author in If on a Winter's Night a Traveler*, in «MFS Modern Fiction Studies», 37, 4, 1991, pp. 705-716.

Nino Borsellino, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1991.

Caterina Nella Cotrupi, *Hypermetafiction: Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveller*, in «Style», XXV, 2, 1991, pp. 280-290.

Bruno Falcetto, *Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto (ed. diretta da Claudio Milanini), Milano, Mondadori, 1991, pp. 1381-1401.

Inge Fink, *The Power behind the Pronoun: Narrative Games in Calvino's If on a Winter's Night a Traveler*, in «Twentieth Century Literature. A scholarly and critical journal », 37, 1, 01/04/1991, pp. 93-104.

Adolfo Castañón, *El mito del editor*, in «Vuelta», 16, 187, 06/1992, pp. 18-23.

Marilyn Orr, *'The Return of the Different': Rereading in Scott and Calvino*, in «Dalhousie Review», 71, 4, Winter/1991-1992, pp. 453-470.

Giusi Baldissoni, *Tempo in frantumi, tempo di novella: Italo Calvino*, in Ead. *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 267-273.

María Carmen Barrado Belmar, *Estudio de la intertextualidad de 'Se una notte d'inverno un viaggiatore' de Italo Calvino*, in *El relato intercalado*, a cura di Margarita Smerdou Altolaquirre e Manuel Bonsoms, Madrid, Fundación Juan Marc, 1992, pp. 163-169.

Marco Belpoliti, *Al contatto dell'occhio*, in «Nuova corrente», XXXIX, 110, 1992, pp. 357-372.

Mario Boselli, *La polvere della storia*, in *Nuova corrente. Da Calvino a Biamonti. Scritti di Mario Boselli*, Genova, Tilgher, 1992, pp. 169-188.

Adriana Crolla De Culasso, *"Sul cominciare e sul finire" o la esencia de lo novelesco en el 'Viajero' de Italo Calvino*, in *Actas de las VII Jornadas nacionales de literatura italiana. Primeras Jornadas nacionales de lengua italiana*, a cura di Blanco (de) Garcia Trinidad, Centro de Italianistica, 1992, pp. 229-235.

Mara Mauri Jacobsen, *La 'formazione' della contingenza: Se una notte d'inverno e il 'racconto' lacaniano sull'amore*, in «Quaderni d'Italianistica. Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies», 13, 2, Autumn/1992, pp. 217-230.

Andreas Kablitz, *Calvinos "Se una notte d'inverno un viaggiatore" und die Problematisierung des autoreferentiellen Diskurses*, in *Poststrukturalismus- Dekonstruktion- Postmoderne*, a cura di Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 1992, pp. 75-94.

Berta Kleingut de Abner, *Lectores y lecturas en 'Si una noche de invierno un viajero'*, in «Esperienze Letterarie. Rivista Trimestrale di Critica e Cultura», 17, 2, 04-06/1992, pp. 31-45.

Gius Gargiulo, *Le oche di Penelope e l'automobilista di Calvino*, in «Narrativa», III, 4, 1993, pp. 159-191.

Juditta Isotti-Rosowsky, *Gioco di specchi italo-francese nel romanzo di Calvino Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Franco-Italica: Serie Storico-Letteraria/Serie d'Histoire Littéraire», 4, 1993, pp. 41-53.

Eberhard Leube, *Ermes Marana und seine Väter. Zu Ursprung und Bedeutung des 'Fälschers' in Calvinos Se una notte d' inverno un viaggiatore*, in *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*, a cura di Andreas Kablitz e Ulrich Schulz-Buschhaus, Tübingen, 1993, pp. 213-223.

Cristina Mazzoni, *(Re)constructing the Incipit: Narrative Beginnings in Calvino's "If on a Winter's Night a Traveler" and "Freud's Notes upon a Case of Obsessional Neurosis"*, in «Comparative Literature Studies», 30, 1, 01/01/1993, pp. 53-68.

Mary Jo Muratore, *The Reader Defied: Text as Adversary in Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Quaderni d'Italianistica. Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies», 15, 1-2, Spring-Autumn/1994, pp. 111-119.

Marco Belpoliti, *La superficie inesauribile. Lo sguardo di Calvino*, in «Il Verri», 3-4, 09-12/1994, pp. 145-166.

Guido Bonsaver, *Il Calvino "semiotico": dalla crisi del romanzo naturalistico all'opera come macrotesto*, in «Italianist», 14, 1994, pp. 160-194.

María José Calvo Montoro, *La literatura como tema narrativo: una presencia borgiana en Se una noche d'inverno un viaggiatore de Italo Calvino*, in «Il Confronto letterario. Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparate dell'Università di Pavia», XI, 22, 11/1994, pp. 311-325.

Maria José Calvo Montoro, *Apuntes sobre 'Lo scaffale ipotetico' de Italo Calvino*, in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 147-154.

Jesús Camarero-Arribas, *Greimas y Calvino: en torno a "Si una noche de invierno un viajero"*, in *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, a cura di Mario García-Page Sánchez, José Nicolás Romera Castillo e Alicia Yllera Fernández, Madrid, Visor, 1994, pp. 175-180.

Giulio Ferroni, *Qualche distinzione sul post-moderno nella letteratura*, in «Lettera d'Italia», 33, 1994, pp. 33-35.

Giuseppe Bonura, *Il Calvino che sfidò la neoavanguardia*, in «Lettture», 521, 1995, pp. 92-93.

Nino Borsellino, *Una mappa per l'ultimo Calvino*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, a cura di Franco Musarra, Bart Van den Bossche e Serge Vanvolsem, Roma-Leuven, Bulzoni- Leuven University Press, 1995, pp. 597-604.

Béla Hoffmann, *Lector in fabula. Italo Calvino: 'Se una notte d'inverno un viaggiatore'*, in «Nuova Corvina», 2, 1995, pp. 18-31.

Igor' Kuznetsov, *Bessmertie Putnika. Milan Kundera I Italo Kal'vino Sredi Liubimyykh Prizrakov* [Бессмертные Путника. Милан Кундера И Итало Кальвино Среди Любимых Призраков]. [L'immortalità del viaggiatore. Milan Kundera e Italo Calvino tra i fantasmi prediletti], in «Inostranna ta Literatura. [Letteratura straniera]», 6, 1995, pp. 204-212.

Luca Lenzini, *Telefonate*, in «Erba d'Arno», 60-61, 1995, pp. 88-93.

Josè-Carlos Mainer, *El pensamiento literario en la postmodernidad*, in «La Página», 20, 1995, pp. 47-54.

Aldo Nemesio, *Le pause della lettura*, in *Strategie del testo. Preliminari partizioni pause. Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989)*, a cura di Gianfelice Peron e Gianfranco Folena, Padova, Esedra, 1995, pp. 353-362.

Rejane Pivetta Oliveira, *Se um viajante numa noite de inverno. A escrita do leitor*, in «Signo », 28, 1995.

Jonathan Usher, *Calvino and the Computer as Writer/Reader*, in «The Modern Language Review», XC, 1, 01/1995, pp. 41-54.

Giorgio Barberi Squarotti, *Il simbolo oggi. Teorie e pratiche*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», IV, 1995, pp. 253-274.

Gian Paolo Biasin, *Sei uomini con l'impermeabile*, in «Rivista di Letterature Moderne e Compare», XLIX, 1996, pp. 467-477.

Eva Catizone, *Il "male" di Calvino. Per un gioco tra vero e falso letterario*, in «Filologia antica e moderna», 11, 1996, pp. 167-179.

Toni Cerutti, *The reader as artifact: notes from a work in progress*, in «Textus. English Studies in Italy. Rivista dell'Associazione italiana di anglistica», 1, 1996, pp. 149-160.

Annagiulia Dello Vicario, *Lettura e comunicazione letteraria: le proposte di Calvino (II)*, in «Cultura e scuola», 139-140, 1996, pp. 39-62.

Goffredo Fofi, *Italo Calvino*, in Id., *Strada maestra. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 165-179.

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

Karolína Křížová, *La rete dei desideri in Se una notte d'inverno un viaggiatore di I. Calvino*, in «Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. L: Řada Romanistická/ Series Romanica [Etudes Romanes de Brno]», 26, 17, 1996, pp. 53-63.

Daniela Mangione, *Ipotesi sulla complessità. Certi romanzi*, in «Bollettino del Centro Studi Archivio Barocco», 9, 1996, pp. 81-92.

Ulla Musarra-Schröder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nella narrativa di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.

Jonathan Usher, *From "Super-albero" to "iper-romanzo": Lexical Continuity and Constraint in Calvino's Se una notte d'inverno*, in «Italian Studies», 51, 1996, pp. 181-203.

Sònia Aguilar Maqueda, *The Reflected Voices: Calvino's 'If on a Winte's Night a Traveler'*, in *Semiotics around the World. Synthesis in Diversity (proceedings of the fifth congress of the international association for semiotic studies, Berkeley, 1994)*, a cura di Irmengard Rauch e Gerald F Carr, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 361-363.

Andrea Battistini, *Se una notte d'inverno di italo Calvino. La letteratura tra gioco combinatorio e tensione conoscitiva*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa australe», X, 1, 1997, pp. 34-50.

Andrea Del Lungo, *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padova, Unipress, 1997.

Luigi Ferrara, *La mappa e l'imprevisto. Calvino e le varianti del narrare*, in «Silarus», 189, 1997, pp. 46-55.

Silvio Gaggi, *From text to hypertext. Decentering the subject in fiction, film, the visual arts, and electronic media*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

Walter Geerts, *Le Temps détaillé: Sur Le Voyageur de Calvino*, in *Pouvoir de l'infime: Variations sur le détail*, a cura di Luc Rassin e Franc Schuerewegen, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, pp. 203-220.

Sara Gesuato, *What's the Reader of a Second-Person Narrative Expected to Do? Discourse Structure and Point of View in Italo Calvino's If On a Winter's Night a Traveler*, in «Language and Literature», 22, 1997, pp. 63-91.

Kerstin Pilz, *Complexity. A paradigm for "one culture"?*, in «Forum Italicum», XXXI, 2, 03/1997, pp. 423-437.

Iria Sobrino Freire, *Teoría da novela e poética da lectura en "Se una notte d'inverno un viaggiatore", de Italo Calvino*, in «Boletín galego de literatura. Estudios de orientación universitaria», 18, 1997, pp. 85-101.

Marie-Anne Visoi, *Parody in the Postmodernist Novel: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Modern Language Studies (MLS)», 27, 3-4, Fall-Winter/1997, pp. 159-173.

Vittorio Coletti, *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 195-215.

Giulio Ferroni, *Da Francesca a Ludmilla. Eros e lettura*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 35-46.

László Halasz, *'Se una notte d'inverno un viaggiatore' or dismantling the self*, in *Psicologia generale della letteratura alle soglie del terzo millennio*, a cura di Rossella Tomassoni, Milano, Angeli, 1998, pp. 87-96.

Marco Belpoliti, *Ping pong. Calvino e Manganelli, Manganelli e Calvino*, in «Nuovi Argomenti», 5, 01-03/1999, pp. 313-340.

Giuliana Perco, *If on a Winter's Night, Wandering Through a Landscape Painted with Tea... Milorad Pavič, Italo Calvino, and the Construction of the Reader*, in «Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée», 26, 1, 03/1999, pp. 51-71.

Jan Gaertner, *Perec's 53 jours and Calvino's Se una notte d'inverno...*, in «French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement (FSB)», 72, Autumn/1999, pp. 9-10.

Maryse Jeuland Meynaud, *Scienze e letteratura: categorie e archetipi nella narrativa di Umberto Eco e Italo Calvino*, in Ead., *Idearium critico. Proposte e metodologie*, Olginiate, CE.I.S.LO., 1999, pp. 51-81.

Paul Klemp, *"She Made Us Do What She Wanted": Desire and the Other Reader's Reading in Italo Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Quaderni d'Italianistica. Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies», 20, 1-2, 1999, pp. 71-90.

Burkhard Kroeber, *Il misterioso dialogo di due libri: Eco e Calvino*, in *Saggi su 'Il nome della rosa'*, a cura di Renato Giovannoli, Milano, Bompiani, 145, 1999, pp. 68-75.

Donato Margarito, *Estetica e sociologia: Calvino letto da Habermas*, in «L'immaginazione», 158, 1999, pp. 25-27.

Sylvie Barral, *Les personnages féminins dans l'oeuvre d'Italo Calvino*, in «Italies», 3, 06/1999.

Brent M. Blackwell, *Calvino and the Little People. The Poststructural Folktale*, in «Romance Languages Annual», 11, 1999, pp. 144-150.

Robert B. Alter, *A Question of Beginnings*, in «Eighteenth-Century Fiction», 12, 2-3, 01-04/2000, pp. 213-225.

Pierpaolo Ascari, *'La stanza di Kircher'. Lettura di un racconto di Italo Calvino*, in «Poetiche», 2, 2000, pp. 253-279.

Antonella Calzolari, *Se una notte d'inverno un viaggiatore: romanzo della forma*, in «Gradiva. International Journal of Italian Literature», 18, 2000, pp. 51-55.

Assumpta Camps, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, in «Annali d'Italianistica. Beginnings/Endings/Beginnings», 18, 2000, pp. 309-326.

이현경 and Hyun Kyung Lee, *이탈로 칼비노의 『만약 어느 겨울밤에 한 여행자가』에 나타난 글읽기와 글쓰기 문제 (Questione della lettura e della scrittura in Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino)*, in «이탈리아어문학 (Associazione coreana di Letteratura e Linguistica Italiana)», 6, 2, 2000, p. 163.

Judith Labarthe-Postel, *Flaubert et Calvino, roman encyclopédique et intertextualité inédite*, in «Réceptions créatrices de l'œuvre de Flaubert-Littérature et Nation», 22, 2000, pp. 149-175.

Isabella Nardi, *Una partita a scacchi. Calvino e il lettore "in una rete di linee che s'intersecano"*, in *La forma breve nella cultura del Novecento. Scritture ironiche*, a cura di Renzo Pavese, Olga Simčić e Monique Streiff Moretti, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 269-288.

Andrea Pagani, *Calvino e la letteratura interrotta*, in «CartaPesta. Libri e/o idee», 3, 2000, pp. 10-11.

Antonello Ricci, *Personaggi che sanno d'esser tali e manoscritti ritrovati: figure narrative del Manierismo*, in «Malavoglia. Rivista di narrativa», 25, 2000, pp. 4-6.

Massimo Riva, *Beginning/Ending, Openness/Consistency: Models for the Hyper-Novel*, in «Annali d'Italianistica. Beginnings/Endings/Beginnings», 18, 2000, pp. 109-131.

Silvia Ross, *From start to finish. Intertextual roads of reading between Manzoni, Tozzi, and Calvino*, in «Annali d'Italianistica», 18, 2000, pp. 293-308.

Barbara Alfano, *Fugitive diegesis of the first person singular in Borges and Calvino*, in «Variaciones Borges. Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation», 11, 2001, pp. 103-119.

Anna Garruto, *Italo Calvino, Se una notte d'inverno un viaggiatore (Ed. Mondadori, sett. 1994)*, in «Vicum. Cultura della Baronia, organo dell'Associazione P. S. Mancini», 20, 3-4, 09/2002-12/2002, pp. 221-225.

Ananda Salgado Kulasuriya, *Comment on the Twentieth Century Latin-American Novelist Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveler*, in «The Sri Lanka Journal of the Humanities», 27-28, 1-2, 2001-2002, pp. 215-218.

Sindy Langlois, *Si par une nuit d'hiver un voyageur: quand la fiction dépasse la fiction*, in «Tangence», 68, winter/2002, pp. 23-32.

Giuliana Adamo, *Limina testuali nello sperimentalismo di Italo Calvino*, in «Strumenti critici», 1, 2003, pp. 1-27.

Federico Bertoni, *Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura*, in AA.VV., *Letteratura e tecnologia*, a cura di Pierluigi Pellini, Roma, Vecchiarelli, 2003, pp. 281-304.

Federico Luisetti, *Habermas lettore di Calvino*, in «Italian Culture», 21, 2003, pp. 117-132.

Renato Nisticò, *Perché leggere, se leggere fa male?*, in «Biblioteche oggi. Rivista bimestrale di informazione ricerca e dibattito», 5, 2003, pp. 33-43.

Piero Boitani, *Se una notte d'inverno: le Odissee di Calvino*, in Id., *Esodi e odissee*, Napoli, Liguori, 2004.

Barbara Kuhn, *Vom anfang und ende erzählens: Calvinos antwort auf Boccaccio*, in «Archiv fuer das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 156, 2004, pp. 128-156.

Anne-Marie Monluçon, *Entre théorie et fiction: quelques figures paradoxales de l'Auteur dans Si par une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino*, in «Recherches et Travaux. Figures paradoxales de l'Auteur», 64, 2004, pp. 141-156.

Marilena Rossi, *Attento lettore, si parla di te*, in «Libri e idee», 139, 2004, pp. 13-15.

Peter V. Zima, *Zur Institutionalisierung der Leserrolle bei Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes (RZL)», 28, 1-2, 2004, pp. 163-183.

Mario Barengi, *Preliminari sull'identità di un Norton lecturer*, in *Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves*, a cura di Denis Ferraris e Mario Fusco, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 75-76, 2005, pp. 27-44.

Pascal Gabellone, *Ricerca del modello e tentazione dei possibili nella narrativa calviniana*, in *Italo Calvino*, a cura di Marie-Hélène Caspar, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 27, 2005, pp. 97-105.

Béla Hoffmann, *Lo scrittore e il foglio bianco (i dolori della creazione artistica e la loro tematizzazione in 'Se una notte d'inverno un viaggiatore')*, in Id., *La parola poetica. Teoria letteraria e letteratura italiana*, Szombathely, BDF, 2005, pp. 276-301.

L. Jorge e C. Lagos, *Si una noche de invierno un viajero, de Italo Calvino: ¿una metáfora de la posmodernidad? Italo Calvino's If a winter night a traveller: a post modern metaphor?*, in «Estudios filológicos», 40, 09/2005, pp. 107-119.

Marie-Anne Rubat du Merac, *Voyages et métaphores du voyage dans "Se una notte d'inverno un viaggiatore" d'Italo Calvino*, in *Chroniques Italiennes. Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves*, a cura di Denis Ferraris e Mario Fusco, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 75-76, 2005, pp. 195-211.

Raffaele Ruggiero, *Italo Calvino. Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, a cura di Manfred Lentzen, Berlin, Schmidt, 2005, pp. 289-307.

Carl Simpson, *Participation and Immersion in Walton and Calvino*, in «Philosophy and Literature», 29, 10/2005, pp. 321-336.

Tea Štoka, *Borges y Calvino. La génesis de la novela Si una noche de invierno un viajero*, in «Verba Hispanica», 13, 2005, pp. 79-86.

Federico Bertoni, *Italo Calvino e il mondo in cornice*, in *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, a cura di Federico Bertoni e Margherita Versari, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 157-172.

Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués, *Discurso narrativo y mundo ficcional: Estructuras recursivas*, in «Letras de Buenos Aires», 8, 03/2006, pp. 10-13.

Gian Paolo Giudicetti, *L'idéologie dans Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979) d'Italo Calvino*, in *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, a cura di Monica Jansen e Paola Jordão, Utrecht, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2006.

Jean-Paul Manganaro, *Si par une nuit d'hiver un voyageur de Italo Calvino, ou comment en finir avec les structures (Convegno) Don Quichotte et les aventures du romanesque*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 13/03/2006.

Dolores Stewart, *If on a Winter's Night a Traveller*, in «New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua», 11, 2, 01/07/2007, p. 43.

Carole Bisenius-Penin, *Contraintes et frontières génériques dans le roman d'Italo Calvino "Si par une nuit d'hiver un voyageur": étude de la fiction latino-américaine et de ses limites*, in «Revue de Littérature Comparée», 321, 01-03/2007 pp. 59-72.

Maria De Toni, *Cornice narrativa e dissoluzione del "récit" di Italo Calvino*, in «Studi novecenteschi», XXXIV, 2007, pp. 169-194.

Valérie Beaudoin, *Incontro tra due iper-romanzi: "Se una notte d'inverno..." e i "Voyages d'hiver"*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Lecce, Manni, 2008.

Giancarlo Bertoncini, *Calvino: il racconto nel racconto*, in Id., *Narrazione breve e personaggio: Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 137-181.

Pierre Brunel, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, Chatou, les Éditions de la Transparence, 2008.

David Colclasure, *Habermas and the Genre-Distinction between Philosophy and Literature*, in *Über Gegenwartsliteratur. Interpretationen und Interventionen. [Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 65. Geburtstag von ehemaligen StudentInnen]*, a cura di Mark W. Rectanus, Bielefeld, Aisthesis, 2008, pp. 123-139.

Lea Durante, *L'inizio infinito in 'Se una notte d'inverno un viaggiatore' di Italo Calvino*, in Ead., *Avventure dell'identità: letture contemporanee*, Bari, Palomar, 2008, pp. 119-127.

Atiye Gülfer Kaymak, *Yazarın Canına 'Okur' Yazar Olsa Kaé 'Yazar'? Oyunlarla Postmodern Anlatı İletişimindeki Katılımcılar*, in «Hece: Aylık Edebiyat Dergisi», 12 (138-140), 06-08/2008, pp. 459-466.

Andreea Tereza Nițșor, *Two instances of the fragmentary in the postmodern novel: Italo Calvino's If on a winter's night a traveler and Annie Proulx's The shipping news*, in «B.A.S. British and American Studies», 14, 2008, pp. 89-103.

Barbara Spackman, *Calvino's Non-Knowledge*, in «Romance Studies», 26, 1, 2008, pp. 7-19.

Jörn Steigerwald, *Hermes-Konfigurationen. Vermittlungen postmodernistischen Schreibens in Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore und Nadolnys Ein Gott der Frechheit*, in «KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics», 8, 2, 11/2008, pp. 187-202.

Luigi Tassoni, *Il viaggiatore visibile: come leggere i romanzi*, in Id., *Il viaggiatore visibile: come leggere i romanzi*, Roma, Carocci, 2008, pp. 74-103.

Jonathan Usher, *Italo Calvino, 'Fuori dell'abitato di Malbork' ('Se una notte d'inverno un viaggiatore')*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, pp. 645-651.

Michael Wood, *If on a Winter's Night a Theorist*, in «Romanic Review», 100, 1-2, 01-03/2009, pp. 147-159.

Susan Briziarelli, *What's In a Name? A Seventeenth-Century Book, Detective Fiction, and Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in «Romance Quarterly», 57, 30/11/2009, pp. 77-91.

Alfredo Luzi, *'Come scriverei bene se non ci fossi...'. Il rapporto autore-lettore in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, in «La modernità letteraria», 2, 2009, pp. 111-118.

Mohammed Moktary, *L' interruzione in "Se una notte d' inverno un viaggiatore" di I. Calvino e nelle "Mille e una notte". Lezioni di ricezione e di vita*, in *Medioevo romanzo e orientale. Sulle orme di Shahrazad. Le "Mille e una notte" fra Oriente e Occidente (VI Colloquio Internazionale, Ragusa, 12-14 ottobre 2006)*, a cura di Mirella Cassarino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pp. 205-219.

Chiara Nannicini Streitberger, *La revanche de la discontinuité: bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.

Isotta Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, UNICOPLI, 2009.

Aimable Twagilimana, *Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveler and the Labyrinth*, in *The Labyrinth*, a cura di Harold Bloom, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009, pp. 81-92.

D. Fox Harrell, *Phantasmal Fictions*, in «American Book Review», XXXI, 6, 09-10/2010, pp. 4-6.

Sylvia Setzkorn, *Uberraschende Bildmomente in Italo Calvino's Metaroman*, in «Letteratura e arte», 8, 2010, pp. 303-320.

Pier Paolo Argiolas, *Narrazione breve, raccolta a cornice e liquidazione del romanzo. Sperimentazione e tradizione in Calvino e Manganelli, tra teoria e prassi*, in *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 281-292

刘娜 and Na Liu, 论《如果在冬夜,一个旅人》的后现代叙事特征 (On Postmodern Narrative Characteristics of Novel *If on A Winter's Night A Traveller*), in «柳州师专学报 (Journal Of Liuzhou Teachers College)», 26, 6, 2011, pp. 21-23.

Sambit Panigrahi, *Author, Reader and Text in Italo Calvino's If on a Winter's Night a Traveller*, in «Notes on Contemporary Literature», XLI, 4, 09/2011, pp. 6-7.

Olivia Santovetti, *Italian Digressions*, in *Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression*, a cura di Rhian Atkin, London, Legenda, 2011, pp. 47-63.

Rossana Avanzi, *Alla ricerca del testo perduto. Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

Sally Evans, *"The Novel Whose Continuation You are Hunting for": Aporia and Epiphany In If on a Winter's Night a Traveler*, in «Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association», 117, 01/05/2012, pp. 69-81.

Paolo Giovannetti, «Faccio delle cose coi libri». *Calvino vs anni Settanta*, in «Enthymena. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», 7, 01/12/2012, pp. 401-408.

Sabrina Ovan, *Names, Travelers, Transindividuality: Italo Calvino in the 1970s*, in «Enthymena. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», 7, 01/12/2012, pp. 409-424.

José Pagliardini, *"In una rete di linee che s'allacciano", au croisement de la littérature et du cinéma*, in *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), 16, 2012, pp. 539-551.

Mara Alice Senna Felipe, *Textos e Hipertextos : Experiências de Leituras em Italo Calvino, Nick Bantock e Stuart Moulthrop*, in «Revista Brasileira de Literatura Comparada», 20, 2012, pp. 123-154.

Ilaria Splendorini, *Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. "Se una notte d'inverno un viaggiatore" et l'œuvre de Giulio Paolini*, in *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), 16, 2012, pp. 325-347.

Sarah Zancovich, *Modalità narrative della prosa postmodernista in Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*, in «Studia Polensia», 1 (1), 2012, pp. 79-88.

Mayerin Bello, *El "hypernovelesco" dialogo entre Calvino y Mario Vargas Llosa*, in *Italia. 150 años como nación*, a cura di Fernando Ibarra, Maria Pia Lamberti e Sabina Longhitano, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 217-226.

Eugenio Bolongaro, *Deboli eros: lettura e conoscenza carnale in 'Se una notte d'inverno un viaggiatore' di Italo Calvino e 'Il nome della rosa' di Umberto Eco*, in *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, a cura di Rocco Capozzi, Milano, Encyclomedia, 2013, pp. 149-169.

Natasha V. Chang, *Why read Calvino? What we tell our Italian language and literature students*, in *Approaches to teaching the works of Italo Calvino*, a cura di Franco Ricci, New York, Modern Language Association of America, 2013, pp. 83-89.

Julia M. Cozzarelli, *Reading, writing, desire, and closure: teaching Calvino to undergraduates in Italian*, in *Approaches to teaching the works of Italo Calvino*, a cura di Franco Ricci, New York, Modern Language Association of America, 2013, pp. 90-94.

Karen Hernández, *El uso de la persona narrativa "tú" y sus diferentes efectos en 'La muerte' de Artemio Cruz y 'Se una notte d'inverno un viaggiatore'*, in *Italia. 150 años como nación*, a cura di Fernando Ibarra, Maria Pia Lamberti e Sabina Longhitano, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 227-232.

Wéllia Pimentel Santos, *Se um viajante numa noite de inverno: o leitor e a leitura a partir de interpretação e superinterpretação*, in *Abordagens sobre o texto literário no ensino de línguas e literaturas*, a cura di Maria Edileuza da Costa e Maria Lucia Pessoa Sampaio, [Rio Grande do Norte], Grupo de Pesquisa em Produção e Ensino de Texto, 2, 2013, pp. 231-247.

Wanda Santini, *Le forme della leggibilità: appunti linguistici su 'Se una notte d'inverno un viaggiatore' e 'Il nome della rosa'*, in *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, a cura di Rocco Capozzi, Milano, Encyclomedia, 2013, pp. 170-197.

Benjamin Morris, *Of whom is Calvino thinking?*, in «Notes and Queries», 61, 259, 1, 03/2014, pp. 131-132.

Annabella Petronella, *I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 69-70, 01-12/2014, pp. 225-243.

Giulia Guarnieri, *Between Tradition and Creativity: William Weaver and the Translation of On the Carpet of Leaves Illuminated by the Moon by Italo Calvino*, in «Journal of Italian Translation», 10, 2, 09/2015-12/2015, pp. 28-49.

Anna Mario, *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

Marc Weitzmann, *Si en 2015 Calvino est réédité*, in «Le Magazine Littéraire», 557, 01/07/2015, p. 56.

Pauline Winsome Beard, *The Multiplicity of Time in If on a Winter's Night a Traveler*, in Ead., *The Oracle of the "Tiny Finger Snap of Time": a study of novels with a specific time culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2016, pp. 99-122.

Andréia Riconi, *O Olhar da Literatura sobre Si Mesma: Mecanismos Metaliterários em Se um Viajante numa Noite de Inverno (1979), de Italo Calvino*, in «Revista de Letras. Araraquara, Brazil», 56, 2, 07/2016-12/2016, pp. 65-79.

Helen Anderson, *Transformations in the giallo: Italo Calvino's Metafictional Anti-Detective Novel Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979)*, in *Cultural Reception, Translation and Transformation from Medieval to Modern Italy. Essays in Honour of Martin McLaughlin*, a cura di Guido Bonsaver, Brian Richardson e Giuseppe Stellardi, Cambridge, Legenda, 2017, pp. 315-330.

Natalie Berkman, *Comment j'ai écrit un de mes livres. La double genèse de Si par une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino*, in «Genesis», 45, 2017, pp. 181-192.

Nicola Gardini, *Il mistero dei due anelli. Una postilla sopra la natura del discorso letterario, da Virgilio a Calvino*, in *Cultural reception, translation and transformation from medieval to modern Italy. Essays in honour of Martin McLaughlin*, a cura di Guido Bonsaver, Brian Richardson e Giuseppe Stellardi, Cambridge, Legenda, 2017, pp. 424-434.

Elisabetta Tarantino, *A Shakespearian Subtext in Italo Calvino's "If on a Winter's Night a Traveller"*, in «The Modern Language Review», 112, 4, 2017, pp. 189-916.

Delia Ungureanu, *The World as Book: Teaching The New Life Intertextually with Dante, Borges, and Calvino*, in *Approaches to Teaching the Works of Orhan Pamuk*, a cura di Sevinç Türkkan e David Damrosch, New York, 2017, pp. 163-172.

Marina Paino, *Il barone e il viaggiatore: e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA SU ITALO CALVINO

Si riportano di seguito quelli che sono stati considerati i principali volumi, convegni e numeri speciali di rivista, indispensabili a una conoscenza a tutto tondo dell'autore e la sua opera.

OPERE IN VOLUME

Germana Pescio Bottino, *Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1972.

Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973.

Francesca Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977.

Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

Sara Maria Adler, *Calvino: the writer as a fablemaker*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979.

Susanne Eversmann, *Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvinos zum Verhältnis von literarischer Theorie und narrativer Praxis*, München, Fink, 1979.

JoAnn Cannon, *Italo Calvino. Writer and Critic*, Ravenna, Longo, 1981.

Gian Carlo Ferretti, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

Aurore Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986.

Albert Howard Carter, III, *Italo Calvino. Metamorphoses of fantasy*, Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1987.

Conoscere i romanzi di Calvino, a cura di Emanuele Zinato, Milano, Rusconi, 1987.

Cristina Benussi, *Introduzione a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista, 1945-1985*, Roma, Editori riuniti, 1989.

Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Liviana, 1989.

Giorgio Baroni, *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, Firenze, Le Monnier, 1990.

Marco Belpoliti, *Storie del visibile: lettura di Italo Calvino*, Rimini, Luisè, 1990.

Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

Elisabetta Mondello, *Italo Calvino*, Pordenone, Studio Tesi, 1990.

Italo Calvino. Imaginaire et rationalité, a cura di Aurore Frasson-Marin, Genève-Paris, Slatkine, 1991.

Claudio Milanini, *Introduzione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Italo Calvino, Milano, Mondadori, 1991.

Jean Starobinski, *Prefazione*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1991.

Kathryn Hume, *Calvino's Fictions. Cogito and Cosmos*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Claudio Milanini, *Introduzione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Italo Calvino, Milano, Mondadori, 1992.

Roberto Bertoni, *Int'abrigo int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1993.

Mimma Bresciani Califano, *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino*, Firenze, Le Lettere, 1993.

Fabrizio Centofanti, *Italo Calvino. Una trascendenza mancata*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1993.

Calvino & l'editoria, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993.

Massimo Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore: variazioni su Italo Calvino e Gianni Celati*, Fossombrone, Metauro, 1993.

Beno Weiss, *Understanding Italo Calvino*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.

Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

Mario Barenghi, *Introduzione*, in Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di Id., Milano, Mondadori, I Meridiani, 1995, pp. IX-LXXIV.

Guido Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.

Philippe Daros, *Italo Calvino*, Paris, Hachette, 1995.

Roberto Deidier, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Guerini, 1995.

- Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.
- Caterina De Caprio, *La sfida di Aracne. Studi su Italo Calvino*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 1996.
- Ulla Musarra-Schröder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Simonetta Chessa Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*, Ravenna, Longo, 1998.
- Martin McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- Paola Castellucci, *Un modo di stare al mondo. Italo Calvino e l'America*, Bari, Adriatica, 1999.
- Silvio Perrella, *Calvino*, Bari, Laterza, 1999.
- Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999.
- Jean-Paul Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001.
- Laura Di Nicola, *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Filologici Linguistici e Letterari, 2001.
- Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Nicola Turi, *L'identità negata. Il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003.
- Francesca Serra, *Calvino*, Roma-Salerno, Sestante, 2006.
- Luca Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.
- Mario Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il mulino, 2007.
- Massimo Bucciattini, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007.
- Amelia Nigro, *Dalla parte dell'effimero: ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, F. Serra, 2007.
- Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Lecce, Manni, 2008.
- Raffaele Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008.
- Mario Barenghi, *Calvino*, Bologna, Il mulino, 2009.

Isabelle Lavergne, *Italo Calvino. Écrivain du paradoxe*, Paris, Hermann, 2012.

Michele Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Bern, Peter Lang, 2014.

Perle Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016.

Giovanni Falaschi, *Una lunga fedeltà a Italo Calvino. Con lettere edite e inedite*, Perugia, Aguaplano, 2019.

Marina Paino, *Il barone e il viaggiatore: e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019.

ATTI DI CONVEGNO

Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino (Palazzo ducale, 21-22-23 febbraio 1986), a cura di Beppe Cottafavi e Maurizio Magri, Modena, Mucchi, 1987.

Italo Calvino. La letteratura, la scienza e la città. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1986), a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988.

Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987), a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988.

Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba, a cura di Delia Frigessi, Bergamo, Lubrina editore, 1988.

Franco Ricci, *Calvino revisited*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989.

L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema, a cura di Lorenzo Pellizzari, Bergamo, Lubrina editore, 1990.

Conversazioni su Italo Calvino. Atti del Convegno dell'Università degli studi di Roma Tor Vergata, a cura di Massimo Pepe, Roma, Nuova cultura, 1992.

Italo Calvino scrittore anche per la scuola. Atti del seminario di studi (Chiavari, 2 marzo 1991), Lavagna, Serigraf., 1994.

Calvino & il comico, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, San Giovanni Valdarno-Firenze, Marcos y Marcos, 1994.

Borges, Calvino, la letteratura (el coloquio de la Isla). Coloquio internacional, Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1996.

Italo Calvino: nuevas visiones, a cura di María Josefa Calvo Montoro e Franco Ricci, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

Italo Calvino. Le défi au labyrinthe. Actes de la Journée d'études de Caen, le 8 mars 1997, a cura di Paolo Grossi e Silvia Fabrizio-Costa, Caen, Presses universitaires de Caen, 1998.

Italo Calvino, A Writer for the Next Millennium. Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni americane (Napoli, 9 maggio 1997), a cura di Caterina De Caprio, Ugo M. Olivieri e Domenico Scarpa, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000.

Italo Calvino newyorkese (Atti del Colloquio internazionale "Future perfect, Italo Calvino and the reinvention of the literature", New York University, New York city, 12-13 aprile 1999), a cura di Anna Botta e Domenico Scarpa, Cava de Tirreni, Avagliano, 2002.

Italo Calvino narratore. Atti della giornata di studi (19 novembre 2004), a cura di Paolo Grossi, Parigi, Istituto italiano di cultura, (Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2), 2005.

NUMERI SPECIALI DI RIVISTA

«Nuova Corrente», 99, 1987: *Italo Calvino/1*, a cura di Mario Boselli, Genova, Tilgher.

«Nuova Corrente», 100, 1987: *Italo Calvino/2*, a cura di Mario Boselli, Genova, Tilgher.

«Le Magazine littéraire», 274, febbraio 1990: *Italo Calvino*, (Paris, Sophia Publications).

«Riga», 9, 1995: *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos.

«Europe», 815, 1997: *Italo Calvino*, (Paris).

«Riga», 14, 1997: *"Alì Babà". Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di Marco Belpoliti e Mario Barengi, Milano, Marcos y Marcos.

«Narrativa», 27, 2005: *Italo Calvino*, a cura di Marie-Hélène Caspar, Nanterre, Université Paris X-Nanterre.

«Chroniques Italiennes», 75-76, 2005: *Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves*, a cura di Denis Ferraris e Mario Fusco, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III.

«Italiens. Littérature civilisation société», 16, 2012: *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER).

«Bollettino di italianistica», 1, 2013: *Per Italo Calvino*.

«Bollettino di italianistica», 1, 2019: «*E io non scenderò più!*». «*Il barone rampante*» di Italo Calvino, 1767-2017.

«Enthymema», 26, 2020: “*Se una notte d’inverno un viaggiatore*” quarant’anni dopo.

ALTRE OPERE DI RIFERIMENTO

La sezione riporta i titoli degli studi citati o consultati a vario titolo per la redazione del presente lavoro.

Almanacco Letterario Bompiani 1962 – le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura, Milano, Bompiani, pp. 145-151.

La regola è questa. La letteratura potenziale, a cura di Raffaele Aragona, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

Oplepiana. Dizionario di Letteratura Potenziale, a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli, 2002.

Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.

Luca Badini Confalonieri, *Calvino e il racconto*, in *Metamorfosi della novella. Teoria e storia dei generi letterari*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985.

Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, (Saggi, 12), 1960.

Roland Barthes, *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Balzac*, Torino, Einaudi, (Piccola biblioteca Einaudi, 411), 1970.

Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici 4*, Torino, Einaudi, 1988.

David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

David Bellos, *Period Pieces. Georges Perec's German Radio Plays, 1967-1972*, in «Resonances» (London) 10.1, Augusts 2005.

Camille Bloomfield e Hélène Campaignolle, *Machines littéraires, machines numériques: l'Oulipo et l'infomatique*, in *Oulipo mode d'emploi*, a cura di Christelle Reggiani e Alain Schaffner, Paris, Honoré Champion, 2016, pp. 319-336.

Paul Braffort, *Science et littérature. Les deux cultures, dialogues et controverses pour l'an 2000*, Paris, Diderot multimedia, 1998.

Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, (La cultura. Discussioni, 22), 1995.

Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973;

Per un'analisi potenziale della letteratura combinatoria, in Ruggero Campagnoli e Yves Hersant (a cura di), *La letteratura potenziale (Creazioni Ricerche Ri-creazioni)*, Clueb, Bologna, 1985, pp. 49-65.

Oulipiana, a cura di Ruggero Campagnoli, Napoli, Guida, 1995.

Germano Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972; poi in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura dello stesso autore, Fondazione Prada, Milano 2003..

Germano Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, Fondazione Prada, 29 ottobre-18 dicembre 2003, Milano, Progetto Prada Arte, p. 74.

Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939.

Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994.

Jacques Dubois, *Le roman policier ou de La modernité*, Paris, Colin, 2005.

Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura, a cura di Brunella Eruli, Firenze, Marco Nardi, 1994.

Jean Feller, *Machina sapiens, essai sur l'intelligence artificielle, de W. Skyvington*, in «Communication et langage», n°32, 1976.

Anna Ferrari (a cura di), *Dizionario di mitologia greca e latina*, Utet, 2018.

Ernesto Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 200.

Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.

Umberto Galimberti, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Milano, Feltrinelli, 2018.

Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.

Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

Luigi Ghirri, *Atlante*, Modena, 1973.

Ernst Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967.

Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009.

Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, Strumenti per l'università, 8, 2013.

Hans Robert Jauß, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, Il mulino, 1987.

Damiano Malabaila [i.e. Primo Levi], *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966.

Luigi Malerba, *Ora il potere è in mano al lettore*, in «Tuttolibri», 3 aprile 1976, p. 5.

Mengaldo, *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999.

Bruno Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Olschki, 1968, p. 24.

Abraham Moles, *Art et Ordinateur*, Paris-Tournai, Casterman, 1971.

Franco Moretti, *Il romanzo. 2. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002.

Massimo Mussini, Catalogo della Mostra *Ghirri, Colazione sull'erba*, Galleria d'Arte Moderna, Modena, febbraio 1975.

Massimo Mussini, Catalogo per la Mostra *Luigi Ghirri- Paesaggi di cartone*, Galleria "Il Diaframma", Milano, 1974.

OULIPO, *La littérature potentielle. (Créations, re-créations, récréations)*, Paris, Gallimard, 1973.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

Giulio Paolini, in *Giulio Paolini. Atto unico in tre quadri*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1979, p. 107.

Angelo Pasquini, Piero Lo Sardo, Giga Melik e Mario Canale, *Il vero/falso del "Male"*, in «Alfabeta», luglio-agosto 1980, 15-16, p. 27.

Georges Perec, *Die Maschine: Hörspiel*, traduzione di Eugen Helmlé, Stuttgart: Reclam, 1972.

Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, (Nuova biblioteca scientifica Einaudi, 13), 1966.

Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947.

Cristina Secci, *Eva Mameli: le piante, il mio dovere e la mia passione*, in «Altre Modernità», 2013, n. 10.

Luca Serianni, *Italiano: grammatica, sintassi, dubbi*, Milano, Garzanti, 2000, p. 354.

Leonardo Sinisgalli, *L'età della luna. Prose e poesie 1956-1962*, Milano, Mondadori, 1962,

William Skyvington, *Machina sapiens*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

Monica Cristina Storini, *Teorie della traducibilità in Calvino*, in «Bollettino di Italianistica», gennaio-giugno 2013.

Tzvetan Todorov, *I generi del discorso*, Scandicci, La nuova Italia, 1993.

Giovanni Battista Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990.

Tommaso Trini, *Giulio Paolini, un decennio*, in «Data», Milano, autunno 1973, 9, pp. 38-41.

Gianni Vattimo, *La (s)quadratura o la destituzione della presenza*, in Giulio Paolini, *Atto unico in tre quadri*, Milano, Mazzotta-Studio Marconi, 1979.

Vincino, *Il male. 1978-1982, i cinque anni che cambiarono la satira*, Milano, Rizzoli, 2007.

Elio Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Silvia Zangrandi, *Fanta-onomastica. Scorribande fantastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, Pisa, ETS, 2017.

ALTRI SCRITTI CITATI, DI E SU CALVINO

Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassano-Bagno a Ripoli, Le Monnier, 2005.

Italo Calvino, *Seeing From Another Galaxy (Interview: IC)*, parti di un'intervista rilasciata a Christopher Winner, in «Newsweek», 12 settembre 1977.

Italo Calvino, *Le Château des destins croisés*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1979; e Paul Fournel, *Préface*, in Id., *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. I-VI.

Italo Calvino, *Risposta all'inchiesta su Il libro dell'anno*, in «Paese sera», 8 dicembre 1979, p. 3.

Italo Calvino, *Al di là dell'autore*, in *Creatività, educazione e cultura*, a cura dell'Ufficio Attività Culturali dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1980, pp. 125- 132.

Italo Calvino, *Prima che tu dica Pronto*, Milano, Mondadori, 1993, nota di Esther Calvino, p. 8.

Italo Calvino, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Gallimard, 2015.

Susie Cronin, *Cybernetic Collaborations, Literature Machines and Italo Calvino's 'L'incendio della casa abominevole'*, in «The Italianist», XXXVII (2017), 1, pp. 69-85.

Martin McLaughlin, *Il "Fondo Italo Calvino"*, in «Autografo», VI (1989), Nuova serie, 17, giugno 1989, pp. 93-103.

Martin McLaughlin, *The genesis of Calvino's La speculazione edilizia*, in «Italian Studies», 48, 1993, pp. 71-85.

Daniela Panosetti, *Le texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, « trous noirs » et expérience esthétique « inquiète » dans l'œuvre de Perec et Calvino*, in *Le livre et ses espaces*, a cura di Alain Milton e Marc Perelman, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 373-394.

Maria Francesca Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem: un libro, un quadro*, in «Italianistica», XXXVIII (2009), 3, p. 143-158.

MATERIALE AUDIOVISIVO E SITI WEB

Anche in questo caso, si è fatto esclusivo riferimento al materiale consultato e citato all'interno del lavoro.

Italo Calvino, *Gli scrittori raccontano...* [Calvino e le narrazioni primitive], (Intervista video), Simposio di Palermo, 1970 (visionabile al link: <https://www.raipaly.it/video/2010/06/Calvino-e-le-narrazioni-primitive-1a223df7-3e44-4e52-8c24-76bc122ab088.html>)

Intervista a Italo Calvino, dal titolo «Entretiens avec... (4ème partie)», andata in onda su *France Culture* l'8 dicembre 1976.

Se una notte d'estate un narratore, intervista video del 1979, Teche Rai.

Italo Calvino, «Calvino Bookmark Interview 1985», (Intervista televisiva), BBC, 1985 (visionabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=w2UUhi3vs7g>)

<http://www.paoloalbani.it/Giallo%20oulipiano.html>

<http://www.paulbraffort.net/>

<https://gallica.bnf.fr>

<https://www.ouliipo.net/>

Andrea Pazienza (sezione “Risonanze”): <http://www.andreapazienza.it/risonanze/parole/saggi/96-il-male-1978-1982.html>.

Tutti i diritti delle immagini del dattiloscritto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* appartengono all'Archivio Einaudi. Ringrazio in particolare il Prof. Walter Barberis e la Dott.ssa Luisa Gentile per la disponibilità con cui hanno sempre accolto le mie richieste. Un dovuto ringraziamento va al personale della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi e dell'Archivio Seuil, per il prezioso aiuto nelle ricerche.

Desidero ringraziare inoltre la Prof.ssa Di Nicola per l'affetto e il sostegno con cui ha sempre seguito il mio lavoro; il Prof. Barengi, la Prof.ssa Contarini e la Prof.ssa Donati per l'estrema disponibilità, i consigli e il tempo che mi hanno dedicato.

Tutto il gruppo del Laboratorio Calvino, per la generosa condivisione di materiale, incontri e idee.

Infine, i miei numerosi "editor", che potranno facilmente riconoscersi in queste righe, e che ogni giorno mi fanno sentire molto fortunata.