

Cinzia Gallo

Umorismo e critica della tradizione in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

*Calvino dedicates to the reflection on humour a relevant part of his theoretical writings and also gives concrete examples. Among these, interesting is the case of *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in which precise procedures (linguistic games, digressions, particular use of rhetorical figures), the technique of entrelacement (proof of the great importance the Ariosto's lesson for Calvino), the same combinatorial techniques serve to criticize the founding elements of the romance tradition and to underline the randomness of life, the impossible knowledge of reality. Calvino's humour, therefore, although it refers to very specific models (Sterne, for example) certainly has its originality: among other things, the interweaving of parodic, comic, ironic elements and the preeminent role attributed to the lector in fabula, to whom, ultimately, is dedicated our novel.*

L'umorismo ha sempre avuto grande spazio nella riflessione di Calvino. Esso è ritenuto una delle «cose necessarie e difficili» che «la letteratura può insegnare»,¹ sicuramente il mezzo con cui la letteratura persegue la sua specifica finalità, quella di «sconvolgere le abitudini del lettore, spingendolo a rimettere in discussione le sue posizioni e non tanto “le opinioni politiche o culturali quanto piuttosto i suoi modi di percezione”».² In questa operazione è molto labile la linea di demarcazione «che separa l'ambito del comico [...] da quello dell'umorismo e dell'ironia, in Calvino pressoché sinonimi»³ e un ruolo di primo piano svolge il lettore, cui, appunto, è dedicato il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Umberto Eco, infatti, ricordando la dedica con cui Calvino gli aveva inviato una copia di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* («A Umberto, superior stabat lector, longaque inferior Italo Calvino»), ne mette in rilievo il contenuto di poetica⁴: intendendo con il termine «lector» il destinatario in generale dell'atto comunicativo e non quello specifico del suo testo, Calvino assegna al lettore un ruolo attivo, da protagonista, all'interno dell'esperienza narrativa. L'iper-romanzo sarebbe quindi il punto di arrivo della riflessione di Calvino sul ruolo del lettore e della lettura.

Se, effettivamente, egli strappa il lettore «dalla sua posizione terminale nella catena comunicativa, e» lo porta «a immediato contatto con il Narratore»,⁵ in realtà gli elementi tutti della convenzione romanzesca sono inseriti in un contesto straniante, che ne modifica le caratteristiche, tramite, però, i mezzi della tradizione. La parodia, dunque, che «agisce [...] su figure e situazioni variamente codificate, su schemi testuali e rappresentativi di tipo generale»,⁶ caratterizza il nostro testo sin dalla prima pagina. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è, intanto, sia il libro reale, pubblicato nel 1979, che il libro della finzione; il nome di Italo Calvino appare anche nella fabula del suo iper-romanzo, precisando la struttura circolare della cornice e determinando forme di autoparodia (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* è, infatti, il primo dei

¹ ITALO CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2002, 17.

² ISOTTA PIAZZA, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Edizioni Unicopli, 2009, 175.

³ BRUNO FALCETTO, *Sorriso, riso, smorfia. Il comico nello stile di Calvino*, in *Calvino & il comico*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994, 44.

⁴ Scrive Eco: «Se “Lector” dovesse essere inteso *de dicto*, e quindi si riferisse al mio libro, allora dovremmo pensare o ad un atto di ironica modestia oppure alla scelta (orgogliosa) di appropriarsi del ruolo dell'agnello, lasciando al teorico quello del Lupo Cattivo. Ma se «Lector» va inteso *de re*, allora si trattava di un'affermazione di poetica e Calvino voleva rendere omaggio al Lettore» (UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994 cit. da COVADONGA FOUCHES GONZÁLEZ, *Il gioco del labirinto. Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Lanciano, Carabba editore, 2009, 208, nota 3).

⁵ Ivi, 254.

⁶ GIULIO FERRONI, *Due territori del comico: l'ironia e la parodia*, in *Calvino & il comico* cit., 117.

dieci incipit) e di autoironia, elemento proprio, secondo Ulla Musarra-Schroeder,⁷ del nostro testo. Non dimentichiamo, d'altronde, che per Calvino «la prima virtù d'ogni vero “umorista” è quella di «coinvolgere nella propria ironia anche se stesso».⁸ Se ne può riscontrare un esempio in una delle iniziali apostrofi al lettore:

Ecco dunque ora sei pronto ad attaccare le prime righe della prima pagina. Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. [...] Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui. Qui però sembra che non c'entri proprio niente con tutto il resto che ha scritto, [...] poi prosegui e t'accorgi che il libro fsi fa leggere comunque, indipendentemente da quel che t'aspettavi dall'autore, [...].⁹

Il ruolo dell'autore, perciò, come vuole Roland Barthes, è destituito, privato della sua autorevolezza. Messa in discussione è «l'idea stessa di autore come garante della verità del suo universo semantico».¹⁰ Lo dimostrano anche i dieci incipit di romanzi di autori immaginari (in realtà microtesti in sé compiuti che testimoniano la predilezione di Calvino per la forma breve), parodie in quanto quasi riscritture di altrettanti generi narrativi, che si presentano durante la *quête*, attestata dalle numerose occorrenze del verbo *cercare*, del lettore protagonista. Calvino, del resto, ritiene molto importante il modo in cui inizia un'opera letteraria, il momento «di distacco dalla molteplicità dei possibili»,¹¹ e vi dedica la sesta lezione americana, *Cominciare e finire*. I dieci inizi di *Se una notte* rappresenterebbero, pertanto, la «molteplicità dell'esistente o del possibile»,¹² una «campionatura della molteplicità potenziale del narrabile»,¹³ il cui modello è *El jardín de los senderos que se bifurcan* di Borges, come Calvino spiega nella quinta lezione americana, *Molteplicità*. Su questi problemi si arrovella pure, nel capitolo ottavo, Silas Flannery, doppio di Calvino, sulla scia della struttura binaria propria del libro, nella misura in cui pensa di scrivere «un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo»¹⁴ che corrisponde esattamente al reale *Se una notte*, in una perfetta *mise en abyme*. Chiave di lettura, nel capitolo, è l'immagine della farfalla bianca che suggerisce a Flannery di mirare a «qualcosa di preciso, di raccolto, di leggero».¹⁵ Il riferimento, ovviamente, è alla prima delle *Lezioni americane*, *Leggerezza*.

Essa, «reazione al peso di vivere»,¹⁶ «si crea nella scrittura con [...] mezzi linguistici».¹⁷ Su questa strada, «lo humour è il comico che ha perso la pesantezza corporea [...] e mette in dubbio l'io e il mondo e tutta la rete di relazioni che li costituiscono».¹⁸ Ed ancora aggiunge, Calvino:

Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più

7 ULLA MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, 146.

8 ITALO CALVINO, *Definizioni di territori: il comico*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2002, 192.

9 ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2017, 9.

10 COVADONGA FOUQUES GONZÁLEZ, *Il gioco del labirinto*, cit., 239.

11 ITALO CALVINO, *Cominciare e finire*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002, 138.

12 Ivi, 155.

13 ID., *Molteplicità*, ivi, 131.

14 ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., 197.

15 Ivi, 171.

16 ID., *Leggerezza* in *Lezioni americane*, cit., 33.

17 Ivi, 14.

18 Ivi, 25.

complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, [...] lo humour sterniano, la fumistera di Lewis Carrol [...] valgono [...] in quanto attraverso ad essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto.¹⁹

In un segmento metanarrativo di *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, perciò, l'io narrante sottolinea, attraverso la ridondanza pronominale, e paragoni, metafore, ripetizioni lessicali, il distacco con cui si pone di fronte alla complessità del reale, garantendone la costante vitalità. Il modello di riferimento è *Tristram Shandy* di Sterne ma, soprattutto, *l'Orlando Furioso*, cui rimanda l'immagine della foresta, metafora di un mondo complesso, luogo dell'«indifferenziato»²⁰ (secondo Milanini), del «discreto»,²¹ in quanto si compone di parti separate, e in mezzo a cui occorre muoversi con discrezione, cioè combinando le diverse parti separate, usando una tecnica combinatoria, la tecnica dell'entrelacement, che spiega il gioco di interruzioni ed incastri, i quali da un lato mantengono sempre desti l'interesse e l'attenzione dei lettori, dall'altra rappresentano la frantumazione del mondo:

Sto tirando fuori troppe storie alla volta perché quello che voglio è che intorno al racconto si senta una saturazione d'altre storie che potrei raccontare [...] 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 raccontarle bisognerebbe prima raccontarne delle altre, cosicché partendo da un qualsiasi momento o luogo s'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, 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.

Il che poi se vai a vedere è il segno d'una vera ricchezza solida e estesa, nel senso che se io per ipotesi avessi solo una storia da raccontare mi darei da fare smodatamente intorno a questa storia e finirei per bruciarla nella mania di metterla nel giusto valore, mentre avendo da parte un deposito praticamente illimitato di sostanza raccontabile sono in grado di maneggiarla con distacco [...] concedendomi il lusso di dilungarmi in episodi secondari e dettagli insignificanti.²²

Il poema ariostesco diventa l'archetipo dell'iper-romanzo, determinando un gioco di rimbalzo tra la cornice e gli incipit. Alla lezione di Ariosto Calvino si richiama alla fine del saggio *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, e pure nell'immagine della lettura come navigazione («Letto, è tempo che la tua sballottata navigazione trovi un approdo»,²³ del capitolo XI):

Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. Ariosto così [...] abile a costruire ottave su ottave con il puntuale contrappunto ironico degli ultimi due versi rimati, tanto abile da dare talora il senso d'una ostinazione ossessiva in un lavoro folle; Ariosto così pieno d'amore per la vita, così realista, così umano...

¹⁹ ID., *Definizioni di territorio: il comico*, cit., 191-192.

²⁰ ROSSANA AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto*, Milano - Udine, Mimesis Edizioni, 2012, 152.

²¹ ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Una pietra sopra*, cit., 203. Carattere parodico ha perciò il riferimento a Zenone da Elea, che si era rifiutato «d'accettare lo spazio come continuo» (*Cibernetica e fantasmi* cit., 204) nell'incipit *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (16).

²² ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., 106 - 107.

²³ Ivi, 253.

È evasione il mio amore per l'Ariosto? No, egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali.²⁴

Calvino mira cioè a un ribaltamento della norma e delle proporzioni di sicuro effetto comico, come quando, nel primo capitolo, descrive, per mezzo di espressioni colloquiali e di metafore, di interrogative retoriche, enumerazioni, apostrofi, l'impazienza, da parte del lettore, di leggere il libro appena acquistato:

Forse è già in libreria che hai cominciato a sfogliare il libro. O non hai potuto perché era avvolto nel suo bozzolo di cellophane? Ora sei in autobus, in piedi, tra la gente, appeso per un braccio a una maniglia, e cominci a svolgere il pacchetto con la mano libera, con gesti un po' da scimmia, [...] Guarda che stai dando gomitate ai vicini; chiedi scusa, almeno.

O forse il libraio non ha impacchettato il volume; te l'ha dato in un sacchetto. Questo semplifica le cose. Sei al volante della tua macchina, fermo a un semaforo, tiri fuori il libro dal sacchetto, strappi l'involucro trasparente, ti metti a leggere le prime righe. Ti piove addosso una tempesta di strombettii; c'è il verde; strai ostruendo il traffico.

Sei al tuo tavolo di lavoro, tieni il libro posato come per caso tra le carte d'ufficio, a un certo momento sposti un dossier e ti trovi il libro sotto gli occhi, lo apri con aria distratta, appoggi i gomiti sul tavolo, appoggi le tempie alle mani piegate a pugno, sembra che tu sia concentrato nell'esame d'una pratica e invece stai esplorando le prime pagine del romanzo. A poco a poco adagi la schiena contro la spalliera, sollevi il libro all'altezza del naso, inclini la sedia in equilibrio sulle gambe posteriori, apri un cassetto laterale della scrivania per posarci i piedi, [...] allunghi le gambe sul piano del tavolo, sopra le pratiche inevase.

Ma non ti sembra una mancanza di rispetto? Di rispetto, s'intende, non verso il tuo lavoro [...] ma verso il libro. Peggio ancora se invece tu appartieni [...] al numero di quelli per i quali lavorare vuol dire lavorare sul serio, compiere - intenzionalmente o senza farlo apposta - qualcosa di necessario o almeno di non inutile per gli altri oltre che per sé: allora il libro che ti sei portato dietro sul luogo di lavoro come una specie d'amuleto o talismano t'espone a tentazioni intermittenti, pochi secondi per volta sottratti all'oggetto principale della tua attenzione, sia esso un perforatore di schede elettroniche, i fornelli d'una cucina, le leve di comando d'un bulldozer, un paziente steso con le budella all'aria sul tavolo operatorio.²⁵

Attraverso alcune figure retoriche, invece, Silas Flannery espone nel suo diario, in cui la mancanza di date è già parodica, i suoi dubbi che rimandano alle tesi del saggio *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*), relative alla scomparsa dell'autore, alla rilevanza della lettura:

Da quanti anni non posso concedermi una lettura disinteressata? Da quanti anni non riesco ad abbandonarmi a un libro scritto da altri, senza nessun rapporto con ciò che devo scrivere io? [interrogative retoriche con anafora] [...] Da quando sono diventato un forzato dello scrivere [metafora] il piacere della lettura è finito per me. [...] I lettori sono i miei vampiri [metafora] [...] Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie [metafora] che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! [esclamazioni] Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere [enumerazioni]: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia [metafora] che limita le mie possibilità.²⁶

Silas Flannery, infatti, è per Ludmilla, ancora con una metafora naturalistica abbastanza fre-

²⁴ ID., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Una pietra sopra*, cit., 68.

²⁵ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., 7 - 8.

²⁶ Ivi, 168 - 170.

quente in Calvino, e che è esempio della sua propensione per espressioni leggere, per visioni indirette, un autore che «fa i libri “come una pianta di zucche fa le zucche”»,²⁷ paragone che richiama il sogno, ispirato dalle sue abitudini di bambino, del dottor Cavedagna, di trovare nel pollaio un libro. Se, poi, l'immagine di Snoopy, testimonianza della suggestione che Calvino fin da bambino riceve dai comics, è segno dell'incapacità di portare a termine una narrazione, la relazione che Flannery individua tra mondo non scritto e scrittura ha il suo corrispettivo in queste dichiarazioni di *Cibernetica e fantasmi*:

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; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura. [...] La linea di forza della letteratura moderna è nella sua coscienza di dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio sociale o individuale è rimasto non detto: questa è la sfida che continuamente essa rilancia.²⁸

Flannery arriva allora all'equivalenza mondo-biblioteca, che ritornerà nell'undicesimo capitolo, nel gioco di riprese tipico del nostro libro, equivalenza sottolineata da un'enumerazione, in cui alcuni aggettivi sono uniti da climax e omoteleuti, che sembra scherzosamente offrire un riscatto all'incapacità di scrivere, che lo ha spinto a copiare l'inizio di *Delitto e castigo*:

Se penso che devo scrivere *un* libro, tutti i problemi del come questo libro deve essere e del come non deve essere mi bloccano e m'impediscono d'andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito: so che qualsiasi cosa io scriva sarà integrata, contraddetta, bilanciata amplificata, sepolta dalle centinaia di volumi che mi restano da scrivere.²⁹

Palese è il richiamo a Borges, così come sono chiari i riferimenti parodici a Leopardi, al *Decameron*, alle *Mille e una notte*, a Zenone da Elea: siamo qui alla parodia del citazionismo post-moderno. Alcune osservazioni riguardo «l'oggettività del pensiero»³⁰ sono poi parodia di tesi espresse nel saggio *I livelli della realtà in letteratura* a cui si richiama Ermes Marana, affermando: «l'autore di ciascun libro è un personaggio fittizio che l'autore esistente inventa per farne l'autore delle sue finzioni».³¹ Descritto ironicamente è perciò il dottor Cavedagna, presso cui si reca il lettore per cercare di risolvere il problema dei romanzi interrotti, il quale ritiene che «gli autori veri» siano «solo un nome sulla copertina, una parola che faceva tutt'uno col titolo, autori che avevano la stessa realtà dei loro personaggi e dei luoghi nominati nei libri, che esistevano e non esistevano allo stesso tempo, come quei personaggi e quei paesi».³² Calvino si serve della deformazione fisica sottolineata dall'omoteleuto («rinsecchito e ingobbito» in assonanza con «omino»³³) e dall'enumerazione, mentre la figura etimologica, l'epifora, l'aggettivo antropomorfizzante 'sconsolata' ne mettono in rilievo la personalità. Dal momento che ogni cosa ha due facce, il dottore Cavedagna sembra fuori posto nel contesto della casa editrice:

[...] è un omino rinsecchito e ingobbito che sembra rinsecchirsi e ingobbirsi sempre di più ogni volta che qualcuno lo chiama, lo tira per una manica, gli sottopone un problema, gli scarica tra le braccia una pila di bozze, «Dottor Cavedagna!», «Senta, dottor Cavedagna!», «Chiediamolo al dottor Cavedagna!» e lui ogni volta si concentra sul quesito dell'ultimo interlocutore, gli

²⁷ Ivi, 189.

²⁸ ID., *Cibernetica e fantasmi* cit., 211-212.

²⁹ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., 181.

³⁰ Ivi, 175.

³¹ Ivi, 179.

³² Ivi, 99.

³³ Ivi, 91.

occhi fissi, il mento che vibra, il collo che si torce sotto lo sforzo di tenere in sospeso e in evidenza tutte le altre questioni non risolte, [...].³⁴

Se poi il cognome potrebbe ironicamente ricordare, per assonanza, l'espressione latina "cave damna", sono il modo di parlare e di agire ad accentuarne il lato comico. Leggiamo questo passaggio in cui i caratteri informali del discorso diretto (l'intercalare, l'uso improprio di "che") si mescolano a formule cristallizzate del linguaggio editoriale:

Lei è venuto per il manoscritto? È in lettura, no, sbagliavo, è stato letto con interesse, certo che mi ricordo! Notevole impasto linguistico, sofferta denuncia, non l'ha ricevuta la lettera?, ci dispiace pertanto doverle annunciare, nella lettera c'è spiegato tutto, è già un po' che l'abbiamo mandata, le poste tardano sempre, la riceverà senz'altro, i programmi editoriali troppo carichi, la congiuntura non favorevole, vede che l'ha ricevuta?, e cosa diceva più?, ringraziandola d'avercelo fatto leggere sarà nostra premura restituirle, ah lei veniva per ritirare il manoscritto?, no, non l'abbiamo mica ritrovato, abbia pazienza ancora un po', salterà fuori, non abbia paura, qua non si perde mai niente, proprio adesso abbiamo ritrovato dei manoscritti che era da dieci anni che li cercavamo, oh, non tra dieci anni, il suo lo ritroveremo anche prima, almeno speriamo, ne abbiamo tanti di manoscritti, delle cataste alte così, se vuole le facciamo vedere, si capisce che lei vuole il suo, mica un altro, ci mancherebbe, volevo dire che teniamo lì tanti manoscritti che non ce ne importa niente, figuriamoci se buttiamo via il suo che ci teniamo tanto, no, non per pubblicarlo, ci teniamo per darglielo indietro.³⁵

Calvino mostra, in questo caso, una strategia cognitiva, in quanto sottintende un atteggiamento polemico nei confronti di certa editoria. Diversamente, il linguaggio militare è utilizzato, insieme a un comico 'visivo', nel primo capitolo, con funzione fatica, semplicemente per divertire il lettore reale e catturarne l'attenzione.

E così superi la prima cinta dei baluardi e ti piomba addosso la fanteria dei Libri Che Se Tu Avessi Più Vite Da Vivere Certamente Anche Questi Li Leggeresti Volentieri Ma Purtroppo I Giorni Che Hai Da Vivere Sono Quelli Che Sono. Con rapida mossa li scavalchi e ti porti in mezzo alle falangi dei Libri Che Hai Intenzione Di Leggere [...] Sventando questi assalti, ti porti sotto le torri del fortilizio [...] / Ti liberi con rapidi zig zag e penetri d'un balzo nella cittadella delle Novità Il Cui Autore O Argomento Ti Attrae. Anche all'interno di questa roccaforte puoi praticare delle breccie tra le schiere dei difensori dividendole in Novità D'Autori [...] O Argomenti Completamente Sconosciuti (almeno a te) e definire l'attrattiva che esse esercitano su di te in base ai tuoi desideri e bisogni di nuovo e di non nuovo [...].³⁶

Per mettere in berlina, comunque, il mercato editoriale che da una parte è indifferente agli autori dall'altra determina una loro proliferazione, Calvino interviene alternativamente nella macrostruttura («Ma non potrebbe mica, scusi sa?, le note a piè di pagina farle entrare tutte nel testo, e il testo concentrarlo un tantino, e magari, veda un po' lei, metterlo come nota a piè di pagina?»³⁷) e nella microstruttura, mediante paragoni e la tecnica dell'accumulo: «seminari di studio, gruppi operativi, équipes di ricerca, come se il lavoro intellettuale fosse troppo desolante per essere affrontato in solitudine».³⁸ Una funzione cognitiva notiamo pure nella presentazione del professor Uzzi-Tuzzi, il «professore-stregone»,³⁹ con cui sono criticati alcuni aspetti del mondo accademico. Come osserva Calcaterra, infatti, contestando in parte il giudizio di Carla Benedetti, Calvino «lascia trapelare un suo giudizio virato d'ironia su atteggiamenti, tic comportamentali e ideologici che caratterizzano lo stilizzato ritratto d'un

³⁴ Ivi, 91-92.

³⁵ Ivi, 91.

³⁶ Ivi, 5-6.

³⁷ Ivi, 94.

³⁸ Ivi, 93.

³⁹ Ivi, 68.

passato non troppo distante e dei medesimi anni in cui viene scrivendo».⁴⁰ Calvino si serve, in quest'occasione, dell'abbassamento. Uzzi-Tuzzi è presentato come un «ometto»,⁴¹ «un imbianchino o un addetto alle pulizie»,⁴² con un «berretto che s'affaccia sopra una giacca di fatica imbottita di pecora». ⁴³ Convinto che *Scorgendosi della costa scoscesa* sia «il testo più rappresentativo della prosa cimberia, per quel che manifesta» ma soprattutto «per quel che occulta, per il suo sottrarsi, venir meno, sparire...»,⁴⁴ sembra subire la stessa sorte:

[...] forse sgusciato nella siepe di pubblicazioni accademiche e annate di riviste, assottigliandosi al punto di potersi infilare negli interstizi avidi di polvere, forse travolto dal destino cancellatore che incombe sull'oggetto dei suoi studi, forse inghiottito dal baratro vuoto della brusca interruzione del romanzo. [...] Forse sta rotolandosi sotto la scrivania, forse si sta impiccando alla lampada del soffitto.⁴⁵

L'anafora e la climax fanno il verso agli slogan femministi degli anni '70. A pronunciarli è Sheila, uno dei tanti «travestimenti»,⁴⁶ attestanti il carattere molteplice della realtà, di Lotaria:

Il corpo è un'uniforme! Il corpo è milizia armata! Il corpo è azione violenta! Il corpo è rivendicazione di potere! Il corpo è in guerra! Il corpo s'afferma come soggetto! Il corpo è un fine e non un mezzo! Il corpo significa! Comunica! Grida! Contesta! Sovverte!⁴⁷

Attraverso Lotaria, «una ragazza [...] dal viso da uccello»,⁴⁸ presentata per mezzo della deformazione, Calvino mette comunque in discussione lo strutturalismo, la tendenza ad esaminare un testo, a smontarlo nei suoi elementi costitutivi.

Calvino interviene contemporaneamente a livello narrativo, retorico, linguistico, unendo funzione fatica e funzione cognitiva, riproducendo il gioco di incastri dell'iper-romanzo. L'uso anomalo delle lettere maiuscole suggerisce dapprima visivamente l'accumulo:

Lotaria vuol sapere qual è la posizione dell'autore rispetto alle Tendenze del Pensiero Contemporaneo e ai Problemi Che Esigono Una Soluzione. [...] Già ti sta invitando a un seminario all'università, in cui i libri sono analizzati secondo tutti i Codici Consci e Inconsci, e in cui vengono rimossi tutti i Tabù, imposti dal Sesso, dalla Classe, dalla Cultura Dominante.⁴⁹

Seguono enumerazioni con anafora: «[...] durante la lettura ci dovrà essere chi sottolinea i riflessi del modo di produzione, chi i processi di reificazione, chi la sublimazione del rimosso, chi i codici semantici del sesso, chi i metalinguaggi del corpo, chi la trasgressione dei ruoli, nel politico e nel privato».⁵⁰

Un elenco ironizza sulla discussione promossa da Ludmilla riguardo *Senza temere il vento e la vertigine* e sull'uso dell'elaboratore elettronico come strumento di lettura. L'io narrante, infatti, asserisce:

L'idea che Lotaria legga i miei libri a questo modo mi crea dei problemi. Adesso ogni parola che scrivo la vedo già centrifugata dal cervello elettronico, disposta nella graduatoria delle frequenze, vicino ad altre parole che non so quali possano essere, e mi domando quante volte

⁴⁰ DOMENICO CALCATERRA, *Il secondo Calvino*, Milano - Udine, Mimesis Edizioni, 2014, 132.

⁴¹ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., 48.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, 47- 48.

⁴⁴ *Ivi*, 68.

⁴⁵ *Ivi*, 68-69.

⁴⁶ *Ivi*, 218.

⁴⁷ *Ivi*, 219.

⁴⁸ *Ivi*, 71.

⁴⁹ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., 43.

⁵⁰ *Ivi*, 73.

L'ho usata, sento la responsabilità dello scrivere che pesa tutta su quelle sillabe isolate, provo a immaginarmi quali conclusioni si possano trarre dal fatto che ho usato una volta o cinquanta volte quella parola. [...] Forse anziché un libro potrei scrivere degli elenchi di parole, in ordine alfabetico, una frana di parole isolate in cui si esprima quella verità che ancora non conosco, e dalle quali l'elaboratore, capovolgendo il proprio programma, ricavi il libro, il mio libro.⁵¹

È invece durante il rapporto amoroso fra il lettore e Lotaria - Alexandra - Sheila - Corinna che il libro di Calixto Bandera conservato nella memoria elettronica si disintegra. Calvino ricorre a paragoni («l'inizio del romanzo s'allunga al suolo come un gatto che vuole giocare»; «il libro è sbriciolato, dissolto, non è più ricomponibile, come una duna di sabbia soffiata via dal vento»⁵²), metafore unite ad onomatopee («I fili multicolori ora macinano il pulviscolo delle parole sciolte: il il il il, di di di di, da da da da, che che che che, incolonnate secondo le frequenze rispettive»⁵³).

Alcuni ironici commenti del narratore sulla cucina di Ludmilla, l'altra lettrice, determinano invece la parodia del tradizionale rapporto spazio-personalità / carattere di un personaggio che dà vita a quelle che Lotman chiama «metafore a due piani, etico-spaziali».⁵⁴ Parodica è anche la mescolanza di parole del registro quotidiano con altre di carattere letterario: se gli elettrodomestici sono «utili animali i cui meriti non possono esser dimenticati»,⁵⁵ notiamo anche «una panoplia di mezzelune di grandezza decrescente, [...]».⁵⁶

Espediente preferito di Calvino per alleggerire, tramite una visione indiretta, si conferma quello della ripetizione. Ludmilla, la lettrice ideale, si serve di questo mezzo per evitare il pessimismo della conclusione:

Il libro che cerco, [...] è quello che dà il senso del mondo dopo la fine del mondo, il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola che ci sia al mondo è la fine del mondo.⁵⁷

Flannery enuncia con giochi di ripetizioni di parole la sua idea di lettura:

Dai lettori m'aspetto che leggano nei miei libri qualcosa che io non sapevo, ma posso aspettarmelo solo da quelli che s'aspettano di leggere qualcosa che non sapevano loro.⁵⁸

È Ludmilla a rivolgere al lettore la domanda che segna il carattere parodico del finale: «Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere?».⁵⁹ La risposta del lettore sottolinea la superiorità del romanzo da leggere sul romanzo da vivere: «Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino».⁶⁰ Una parodia del lieto fine, dunque, che sottolinea il primato della letteratura, quello che lo stesso Calvino considera «come un esercizio acrobatico per sfidare - e indicare - il vuoto sottostante»⁶¹, «il senso d'un mondo precario, in bilico, in frantumi»⁶².

In definitiva, «[...] vediamo un romanzo costruito secondo le regole di un raffinato e rifinito

⁵¹ Ivi, 188.

⁵² Ivi, 220.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, BORIS ANDREEVIČ USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, 199.

⁵⁵ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., 141.

⁵⁶ Ivi, 142.

⁵⁷ Ivi, 243.

⁵⁸ Ivi, 184.

⁵⁹ Ivi, 260.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2013, 179.

⁶² Ivi, 178.

divertissement (alla Queneau), che però è contemporaneamente smontato da una divertita ironia sull'uso e consumo di queste rigide mode analitiche».63

Bibliografia

- AVANZI ROSSANA, *Alla ricerca del testo perduto*, Milano - Udine, Mimesis Edizioni, 2012
 CALCATERRA DOMENICO, *Il secondo Calvino*, Milano - Udine, Mimesis Edizioni, 2014
 CALVINO ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002
 CALVINO ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2017
 CALVINO ITALO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2002
 CESERANI REMO, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2013
 ECO UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994
 FALCETTO BRUNO, *Sorriso, riso, smorfia. Il comico nello stile di Calvino*, in *Calvino & il comico*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994
 FERRONI GIULIO, *Due territori del comico: l'ironia e la parodia*, in *Calvino & il comico*, ivi
 GONZÁLEZ COVADONGA FOUCES, *Il gioco del labirinto. Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Lanciano, Carabba editore, 2009
 LOTMAN JURIJ MICHAJLOVIČ, *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, BORIS ANDREEVIČ USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975
 MUSARRA-SCHROEDER ULLA, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996
 PIAZZA ISOTTA, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Edizioni Unicopli, 2009

63 ROSSANA AVANZI, *Alla ricerca del testo perduto* cit., 101.