

ITALO CALVINO

Se una notte d'inverno un calcolatore

Piergiorgio Odifreddi

Ottobre 1999

I suoi antenati

In un intervento sul Corriere della Sera del 24 dicembre 1967, Calvino dichiarava che Galileo è “il più grande scrittore della letteratura italiana di ogni secolo”: un'affermazione apparentemente provocatoria che, potendo sollevare critiche, le sollevò. Calvino rispose in “Due interviste su scienza e letteratura”,¹ precisando il suo pensiero su due piani.

Il primo, interno, rilevava che “Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica”. Calvino prestò un'attenzione particolare alle metafore letterarie presenti nell'opera dello scienziato, e dedicò loro uno dei suoi ultimi saggi: “Il libro della natura in Galileo” (1985).²

Su un secondo piano, esterno, Calvino notava che “Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto”, e che “Leopardi nello *Zibaldone* ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte”. Veniva così identificata, nell'ideale collegamento fra Ariosto, Galileo e Leopardi, “una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura”.

Inutile dire che Calvino stesso si considerava un punto di questa linea, caratterizzata da una concezione della letteratura come mappa del mondo

⁰Testo dell'intervento *Calvino e le scienze*, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, 20 aprile 1999.

¹In *Una pietra sopra*, pp. 223-231.

²In *Perché leggere i classici*, pp. 102-110.

e dello scibile, e da uno stile intermedio fra il fiabesco realista e il realista fiabesco. Ne sono testimonianza alcune delle sue opere più riuscite, godibili e popolari, fra le quali brilla la trilogia dei romanzi fantastici poi confluiti nella raccolta *I nostri antenati* (1960): *Il visconte dimezzato* (1951), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), che infondono vita alle immagini di un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente, di un ragazzo che si arrampica su un albero e non scende più a terra, e di un'armatura vuota che si muove e parla come se ci fosse dentro qualcuno. Appartengono a questo filone anche le fortunate trascrizioni delle *Fiabe italiane* (1956), e la riscrittura in prosa dell'*Orlando Furioso* (1970).

Agli inizi degli anni '60 Calvino si trasferisce a Parigi. Vi conosce Raymond Queneau, e lo fa conoscere al pubblico italiano traducendo *I fiori blu*, curando la versione italiana di *Segni, cifre e lettere*, e dedicandogli il saggio "La filosofia di Raymond Queneau" (1981).³ A sua volta, il 30 ottobre 1972 Queneau arruola Calvino nell'Oulipo, la singolare congrega di letterati-matematici e matematici-letterati che persegue il triplice obiettivo di una scrittura che possieda ed esibisca immaginazione scientifica, linguaggio logico e struttura matematica: caratteristiche, queste, che corrispondono idealmente alle tre fasi principali di quella parte della produzione di Calvino che ci interessa più da vicino, e che ora passiamo ad esaminare.

Cosmicomiche

Il primo risultato della riforma calvinista degli anni '60 fu l'invenzione di un nuovo genere letterario: le *cosmicomiche*, che intendono instaurare un rapporto con il senso cosmico della mitologia antica attraverso il filtro comico dell'arte moderna. Più precisamente, esse "hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i *comics* di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville", e costituiscono "un controcanto grottesco al poema di Lucrezio".

Calvino pubblicò trentatre di questi racconti, in quattro raccolte: *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968) e *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984). La prima raccolta recava in copertina una xilografia di Escher, e la seconda una com-

³In *Perché leggere i classici*, pp. 302-323.

posizione di Vasarely, quasi a stabilire un ideale parallelo con due altri artisti dai forti interessi scientifici. Nel caso di Calvino, questi interessi nacquero da letture cosmogoniche e cosmologiche fatte fin da ragazzo, e da una conferenza di Giorgio de Santillana sentita a Torino nel 1963, in cui lo storico della scienza anticipava i temi del suo *Mulino di Amleto* (1969).

Le cosmicomiche non sono racconti di divulgazione: più che rappresentare immagini scientifiche, sviluppano spunti letterari contenuti in frasi isolate, che hanno attirato l'attenzione dell'autore e fanno spesso da cappello alle storie. Ma non si tratta neppure di racconti di fantascienza: invece di dar voce a visioni sul futuro prossimo dell'universo, disinnescandolo e avvicinandolo ad un presente realistico, fanno parlare immaginari testimoni antropomorfi del passato remoto, detonando il presente e allontanandolo in un passato fantastico.

I personaggi delle cosmicomiche hanno nomi impronunciabili che assomigliano a vere e proprie formule: $G'd(w)^n$, $Ph(i)Nk_0$, $(k)yK$. Protagonista principale è Qfwfq, che ha più o meno l'età dell'universo ed è stato testimone oculare dei maggiori eventi fisici, chimici e biologici della sua storia: lo spazio vuoto, il Big Bang, l'espansione dell'universo, l'apparizione della luce; la formazione degli atomi, degli elementi, dei cristalli, della terra, della luna, dei continenti, dell'atmosfera; le tempeste solari, i meteoriti, le maree; la morfogenesi, la riproduzione biologica, il passaggio dai molluschi alle conchiglie e dai pesci agli anfibi, l'origine degli uccelli, l'estinzione dei dinosauri, la fine dell'umanità e del sole, i buchi neri.

Unite alle pagine botaniche del *Barone rampante* e a quelle geografiche delle *Città invisibili*, le cosmicomiche costituiscono dunque una vera e propria storia scientifica universale del cosmo e dell'uomo, e dimostrano che è possibile costruire dei miti prendendo spunto dalla scienza, così come nel passato si è spesso costruita la scienza prendendo spunto dai miti.

Racconti deduttivi

Alcune delle cosmicomiche sperimentano un nuovo genere all'interno del nuovo genere: i *racconti deduttivi*, in cui il cosmico e il comico assumono le sembianze della logica e del paradosso. I primi quattro di questi racconti si trovano in *Ti con zero*, che prende il titolo dall'espressione con cui si indica in cosmologia l'istante della creazione dell'universo.

L'omonimo "Ti con zero" congela un brevissimo istante di tempo e lo

dilata in una sterminata descrizione spaziale, sottraendogli il dinamismo del divenire e fissandolo nella staticità dell'essere:

Il secondo t_0 in cui stanno la freccia F_0 e un po' più in là il leone L_0 e qui il me stesso Q_0 è uno strato spaziotemporale che resta fermo e identico per sempre, e accanto ad esso si dispone t_1 con la freccia F_1 e il leone L_1 e il me stesso Q_1 che hanno leggermente cambiato le loro posizioni, e lì affiancato c'è t_2 che contiene F_2 e L_2 e Q_2 e così via. In uno di questi secondi messi in fila risulta chiaro chi vive e chi muore tra il leone L_n e il me stesso $Q_n \dots$:

"Il conte di Montecristo" è invece ambientato in una prigione ipercubica quadridimensionale, le cui celle ne sono le facce cubiche tridimensionali: lo si deduce dal fatto che l'abate Faria sparisce da una parete e rispunta da quella di fronte, e che la fortezza ripete nel tempo e nello spazio sempre la stessa combinazione di figure. Lo stesso Edmond Dantès è conscio della natura ipergeometrica della fortezza:

Sviluppo ogni segmento in una figura regolare, saldo queste figure come facce d'un solido, poliedro o iperpoliedro, iscrivo questi poliedri in sfere o ipersfere, e così più chiudo la forma della fortezza più la semplifico, definendola in un rapporto numerico o in una formula algebrica.

Come un essere bidimensionale non potrebbe fuggire dalla superficie di un cubo, così un essere tridimensionale non può fuggire dall'ipersuperficie di un ipercubo: e infatti Dantès sa che la prigione non ha un esterno, e che è inutile tentare di fuggire.

L'esperienza dei racconti deduttivi fu ripresa in "In una rete di linee che s'intersecano", settimo inizio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che intendeva "costruirsi come un'operazione logica o una figura geometrica", e descrivere "i misteri e le angosce che passano attraverso una mente esatta e fredda e senza ombre come quella di un giocatore di scacchi".

Calvino portò a termine l'esperimento dei racconti deduttivi nell'ultimo libro che pubblicò: *Palomar* (1983), una raccolta di 27 pezzi brevi, scritti fra il 1975 e il 1983, che si poneva l'esplicito obiettivo di una rivalutazione della descrizione ("arte oggi molto trascurata"), e seguiva il modello dei poemi in prosa di Francis Ponge sugli oggetti.⁴

⁴"Francis Ponge", in *Perché leggere i classici*, pp. 285-291.

Così come gli *Esercizi di stile* (1947) di Queneau erano variazioni sintattiche su un unico tema, i brani di *Palomar* sono variazioni semantiche su tre soli temi, che richiamano le tre categorie del peccato (pensieri, parole e opere): la meditazione mentale, la narrazione linguistica e la descrizione sensoriale. I 27 brani coprono tutte le possibili combinazioni delle tre categorie, enumerandole esplicitamente in ordine decrescente con numeri da 3 a 1. Ad esempio, 1.2.3 ("Il prato infinito") sarebbe la descrizione della narrazione (botanica) di una meditazione (matematica):

Il prato è un insieme di erbe, - così va impostato il problema, - che include un sottoinsieme d'erbe coltivate e un sottoinsieme d'erbe spontanee dette erbacce; un'intersezione dei due sottoinsiemi è costituita dalle erbe nate spontaneamente ma appartenenti alle specie coltivate e quindi indistinguibili da queste. I due sottoinsiemi a loro volta includono le varie specie, ognuna delle quali è un sottoinsieme, o per meglio dire è un insieme che include il sottoinsieme dei propri appartenenti che appartengono pure al prato e il sottoinsieme degli esterni al prato. Soffia il vento, volano i semi e i pollini, le relazioni tra gli insiemi si sconvolgono ...

Letteratura combinatoria

Dopo le sperimentazioni scientifiche e logiche delle cosmicomiche e dei racconti deduttivi, Calvino è ormai pronto a passare ad opere dalla struttura matematica. La svolta è testimoniata dalla conferenza "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)",⁵ tenuta in varie città d'Italia e d'Europa nel 1967 e 1968.

Gli studi sulle fiabe di Propp e lo strutturalismo di Lévi-Strauss gli suggeriscono che le strutture narrative elementari sono costanti antropologiche, "ric conducibili a combinazioni tra un certo numero d'operazioni logico-linguistiche, o meglio sintattico-retoriche, tali da poter essere schematizzate in formule tanto più generali quanto meno complesse". La teoria dell'informazione di Shannon e Wiener e l'informatica di Turing e von Neumann lo convincono dell'esistenza di "una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*". La struttura del DNA scoperta da Watson e Crick

⁵In *Una pietra sopra*, pp. 199-219.

gli conferma che “la sterminata varietà delle forme vitali si può ridurre alla combinazione di certe quantità finite”. La teoria della complessità di Kolmogorov lo convince che sono possibili “studi d’una compassata scientificità accademica, basati sul calcolo delle probabilità e la quantità di informazione dei testi poetici”.

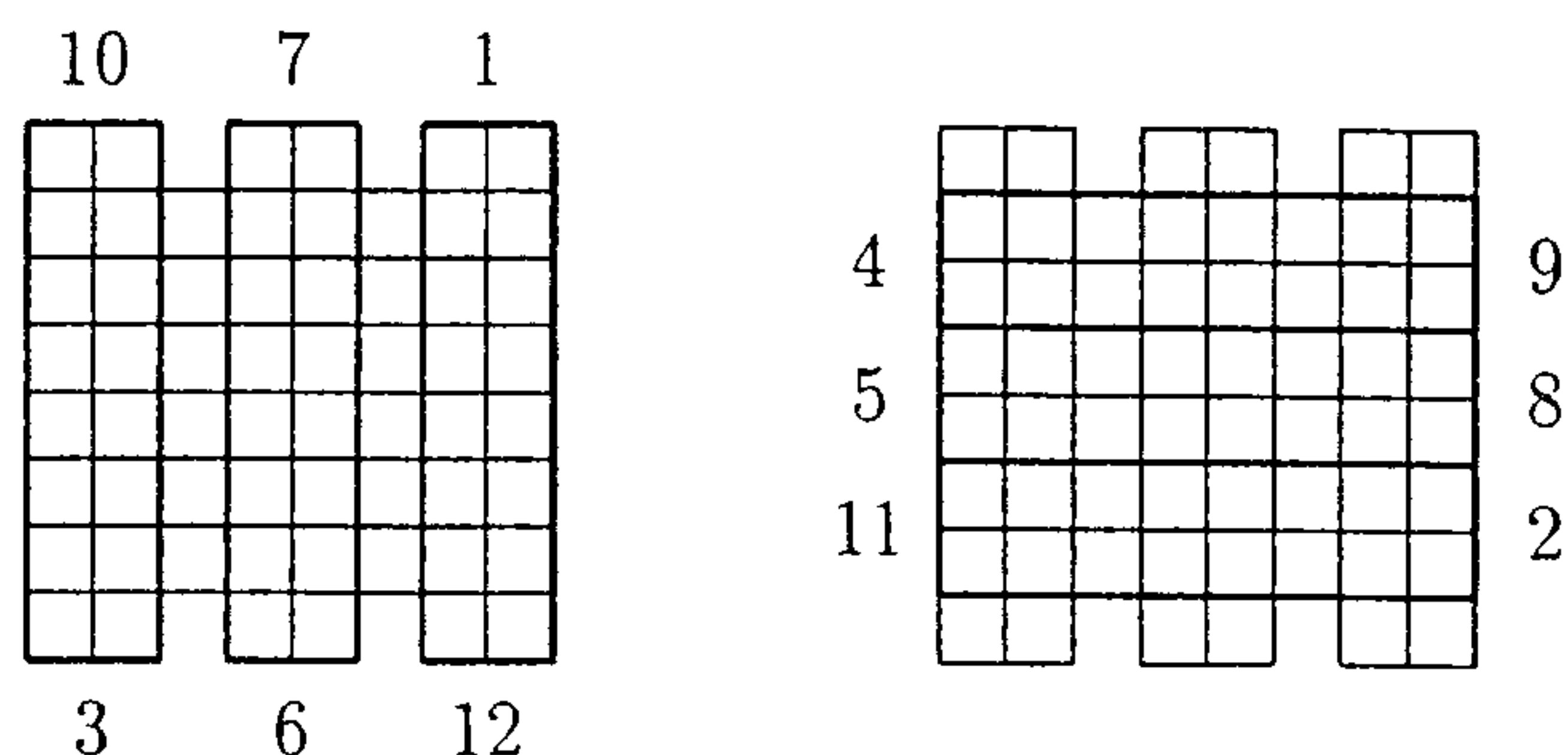
Calvino è così condotto a pensare a “una macchina scrivente che metta in gioco sulla pagina tutti quegli elementi che siamo soliti considerare i più gelosi attributi dell’intimità psicologica, dell’esperienza vissuta, dell’imprevedibilità degli scatti d’umore, i sussulti e gli strazi e le illuminazioni interiori”. E ad azzardare che “il banco di prova d’una macchina poetico-elettronica sarà la produzione di opere tradizionali, di poesie con forme metriche chiuse, di romanzi con tutte le regole”. Nasce qui l’idea dei “computer programmati per sviluppare tutti gli elementi d’un testo con perfetta fedeltà ai modelli stilistici e concettuali dell’autore”, utilizzati dall’Organizzazione per la Produzione Elettronica di Opere Letterarie Omogeneizzate (OEPLW) nel quarto capitolo di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

Lungi dal preoccuparsi della prospettiva di essere rimpiazzato da un congegno meccanico, Calvino nota che “lo scrittore quale è stato finora, già è macchina scrivente, ossia è tale quando funziona bene: quello che la terminologia romantica chiamava genio o talento o ispirazione o intuizione non è altro che il trovar la strada empiricamente, a naso, tagliando per scorciatoie, là dove la macchina seguirebbe un cammino sistematico e coscienzioso, allorchè velocissimo e simultaneamente plurimo”. “Scompaia dunque l’autore - questo *enfant gâté* dell’inconsapevolezza - per lasciare il suo posto a un uomo più cosciente, che saprà che l’autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona.”

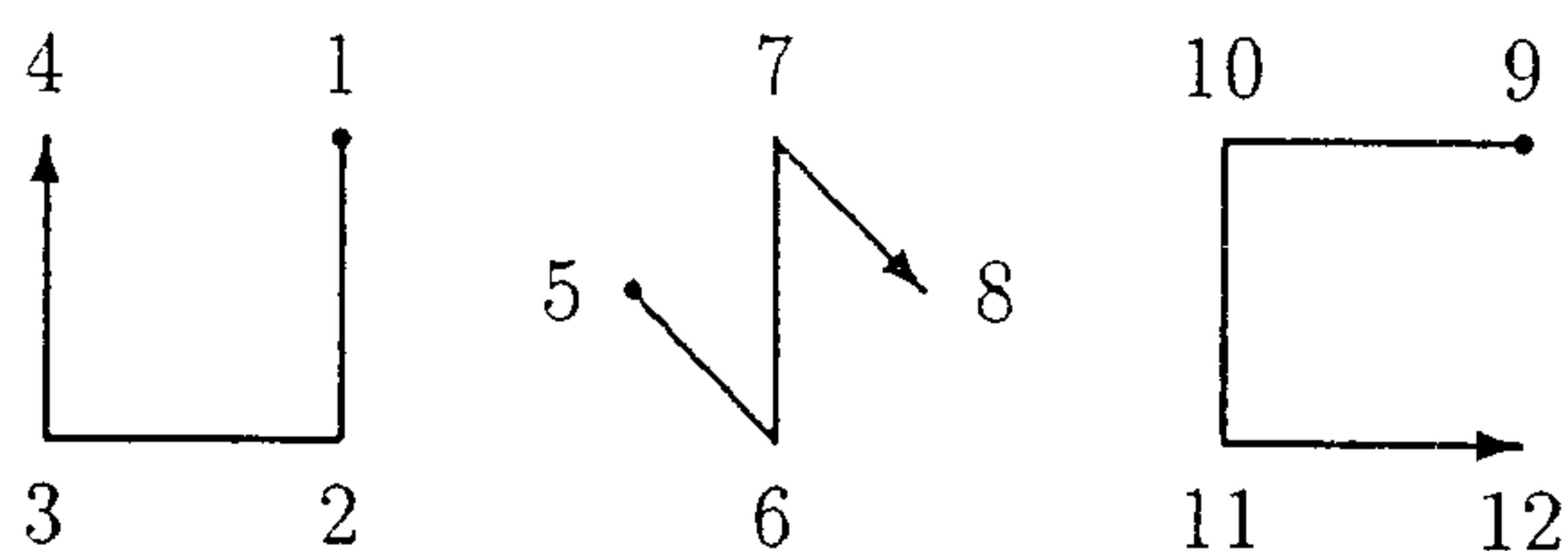
Naturalmente, le chiusure del gioco combinatorio non sono sufficienti a produrre vera letteratura, senza l’aggiunta di aperture dalle quali possano filtrare significati inattesi e non oggettivi: si corre altrimenti il rischio che, come spesso accade nelle opere dell’Oulipo, la meccanica prevalga sulla poesia. Calvino tenne ben presente il rischio nelle sue opere mature, riuscendo sistematicamente a sventarlo e a produrre alcune tra le più soddisfacenti incarnazioni del verbo oulipiano.

Il primo romanzo della nuova fase combinatoria di Calvino fu il *Castello dei destini incrociati* (1969), originariamente apparso come contributo ad un libro sui tarocchi. Delle 72 carte del mazzo visconteo, 12 vengono isolate come narratori, e le rimanenti 60 danno vita alle loro storie. Le 60 carte

vengono disposte secondo un cruciverba di figure a forma di scacchiera 8 per 8, a cui mancano quattro caselle. Ciascuna storia consiste di 16 carte, individuate dalle striscie in grassetto nella figura.



Ovviamente, ci sono sovrapposizioni: ciascuna delle tre storie verticali ha quattro carte in comune con ciascuna delle tre storie orizzontali, e le carte di ciascuna delle ultime sei storie coincidono esattamente con le carte di una delle prime sei, benchè narrate in ordine inverso. I numeri indicano i punti di partenza delle varie storie, e l'ordine delle storie segue un percorso ordinato e simmetrico:



Calvino ripeté l'esperimento con *La taverna dei destini incrociati*, questa volta scrivendo alcune storie *prima* di disporre le carte: il risultato è letterariamente più scorrevole ma combinatorialmente meno rigoroso, come Calvino stesso confessa nella nota al libro che riunisce i due testi. Oltre che dell'ossessione quasi paranoica per la macchina spasmodica che l'autore stesso ha costruito ("in ogni metodo c'è della nevrosi, e in ogni nevrosi del metodo"), la nota riferisce anche di un progetto mai realizzato per *Il motel dei destini incrociati*, in cui i rudimentali fumetti avrebbero preso il posto sia dei raffinati tarocchi viscontei che dei più rozzi tarocchi marsigliesi usati nei due precedenti tentativi.

Il gioco di prestigio di inventare storie che si adattino a serie di figure,

attribuendo una fittizia causalità verbale ad una reale casualità visiva, costituisce un esercizio di interpretazione fantastica che si può applicare estesamente: ad esempio, ai quadri di un museo, come lo stesso Calvino fa nel capitolo "Anch'io cerco di dire la mia" della *Taverna*, e in un saggio inedito (1973).⁶ Ancora più vincolante e funambolico è il simmetrico tentativo di adattare le figure a storie già preesistenti, che Calvino mette in opera quando, in entrambi i libri, attinge ai classici per dar voce alle carte: superando se stesso nelle "Tre storie di follia e distruzione" della *Taverna*, dove fa narrare alle stesse carte le diverse storie di Amleto, Macbeth e Lear.

Anche senza voler tener conto della capacità affabulatoria del narratore, e rimanendo dunque su un piano puramente combinatorio, le possibilità del meccanismo inventato da Calvino sono enormi. Nel caso della *Taverna*, dove le 78 carte dei tarocchi marsigliesi sono disposte secondo una scacchiera 9 per 9 a cui mancano tre caselle, si tratta semplicemente delle loro permutazioni, cioè

$$78! = 78 \cdot 77 \cdot 76 \cdots 3 \cdot 2 \cdot 1 \approx 10^{120},$$

il cui ordine di grandezza è di gran lunga superiore al numero di particelle dell'universo, valutato a circa 10^{80} . Le possibilità sono un po' più complicate nel caso delle 72 carte dei tarocchi viscontei usati per il *Castello*: si devono anzitutto scegliere i 12 narratori fra le 36 figure, e poi le storie fra le rimanenti 60 carte. Ma si rimane anche in questo caso su numeri astronomici.

Le città invisibili (1972), il libro in cui Calvino credeva di aver detto più cose, contiene invece 55 descrizioni di città suddivise in 9 capitoli, le cui cornici narrano dialoghi fra Marco Polo e Kublai Kan. Descrizioni e cornici costituiscono dunque le 64 caselle di un'ideale scacchiera, resa più complicata dal fatto che le 55 città sono suddivise in 11 tipologie, ciascuna utilizzata 5 volte. Il primo e l'ultimo capitolo contengono 10 descrizioni ciascuno, di 4 tipologie diverse. I sette capitoli centrali contengono 5 descrizioni ciascuno, di 5 tipologie diverse. Le descrizioni di ogni tipologia sono numerate da 1 a 5, e ordinate secondo uno schema a rombo che viene letto per colonne, dall'alto in basso:

⁶In *Album Calvino*, pp. 272-283.

questione sono quattro, presi due a due possono configurare dodici relazioni diverse per ciascuno dei dodici tipi di relazioni elencati. Le soluzioni possibili sono dunque dodici alla dodicesima potenza, cioè occorre scegliere tra un numero di soluzioni che ammonta a ottomilaottocentosettantaquattro miliardi, duecentonovantasei milioni, seicentosettantaduemiladuecentocinquantasei.

L'interesse di Calvino andava però nella direzione contraria, descritta in "Prosa e anticombinatoria" (1981).⁸ Si trattava, cioè, non tanto di generare stupidamente l'enorme numero di possibilità, quanto piuttosto di programmare intelligentemente un calcolatore che riuscisse ad isolare al loro interno una necessità, arrivando così alla verità. Questo procedimento di potatura (*pruning*) dell'albero delle possibilità, tipico dell'informatica moderna, rivela una sofisticata e moderna concezione del calcolatore, inteso non come sostituto dell'uomo nei ruoli creativi e interessanti, ma come suo ausilio nei compiti meccanici e noiosi.

Un altro significativo gioco oulipiano di Calvino è la "Poesia a lipogrammi vocalici progressivi" (1977), piccola summa del *lipogramma*, che consiste nello scrivere senza usare una o più lettere dell'alfabeto:

Aiuole obliate gialle d'erba, sa
un cupo brusio smuovervi, allusione
ad altre estati, cetonia blu-violetta,
enunciando noumeni oscuri: tutto fu

sarà ed è in circolo: dunque è sempre
presente nelle eterne senescenze
e effervescenze d'ere, nel serpente
d'etere, seme, cenere, erbe secche.

Il primo verso è una parola panvocalica, che usa cioè tutte le vocali, e le fa sparire progressivamente una ad una; nel secondo verso le vocali invece aumentano progressivamente; il terzo e il quarto verso ripetono gli schemi dei primi due, all'incontrario; il quinto verso si apre con la serie delle vocali raddoppiate, e il resto della poesia è un lipogramma in 'e'. La struttura dei primi quattro versi si può schematizzare come segue:

⁸In Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981, pp. 319-331.

aiuole	A	E	I	O	U		U	un
obliate	A	E	I	O			O U	cupo
gialle	A	E	I			I	O U	brusio
d'erba	A	E			E	I	O U	smuovervi
sa	A			A	E	I	O U	allusione
ad	A			A	E	I	O U	enunciando
altre	A	E			E	I	O U	noumeni
estati	A	E	I			I	O U	oscuri
cetonia	A	E	I	O			O U	tutto
blu-violetta	A	E	I	O	U		U	fu

Lezioni Italiane

A causa di un incessante e molteplice lavoro presso la casa editrice Einaudi dal 1947 al 1983, dapprima come capo dell'ufficio stampa e poi come redattore e consulente, Calvino dedicò letteralmente più tempo ed energie ai libri degli altri che ai suoi. La conseguente riflessione sul processo di scrittura, propria e altrui, ha prodotto due mirabili opere di meditazione letteraria, apparse postume: le analisi di *Perché leggere i classici*, e le sintesi delle incompiute *Lezioni americane*. In quest'ultime sono isolate le caratteristiche essenziali della sua produzione letteraria: la rapidità delle *Città invisibili*, l'esattezza di *Palomar*, la visibilità de *I nostri antenati* e delle *Cosmicomiche*, e la molteplicità di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Nel saggio "La penna in prima persona" (1977),⁹ dedicato ai disegni di Saul Steinberg, Calvino individuava in Guido Cavalcanti, e più precisamente nel sonetto XVIII delle *Rime*, il primo esempio di una *metaletteratura* rivolta su se stessa, dedita alla riflessione sulla scrittura e sugli strumenti dello scrivere:

Noi siàn le tristi penne isbigottite,
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente,
ch'avemo scritte dolorosamente
quelle parole che vo' avete udite.

Or vi diciàn perché noi siàn partite
e siàn venute a voi qui di presente:

⁹In *Una pietra sopra*, pp. 355-362.

la man che ci movea dice che sente
cose dubbiose nel core appaite ...

La penna di Cavalcanti, che scrive della mano che la tiene per scrivere della penna e della mano, è raffigurata graficamente nelle penne dei famosi disegni di Steinberg (19??) ed Escher (1948), che disegnano le mani che le tengono per disegnare le penne e le mani.

Non sfugge a Calvino che una tappa importante e inattesa della storia della metaletteratura si trova in un passo del *Dialogo sui massimi sistemi*, in cui Galileo riduce la scrittura e la pittura a una sola interminabile linea:

quei tratti tirati per tanti versi, di qua, di là, in su, in giù, innanzi, indietro, e 'ntrecciati con centomila ritortole, non sono, in essenza e realissimamente, altro che pezzuoli di una linea sola tirata tutta per un verso medesimo, senza verun'altra alterazione che il declinar del tratto dirittissimo talvolta un pochettino a destra e a sinistra e il muoversi la punta della penna or più veloce ed or più tarda, ma con minima inegualità.

L'immagine della linea ininterrotta di cui consiste la scrittura, rappresentata anche graficamente da Laurence Sterne nel *Tristram Shandy*, ritorna quasi identica nel paragrafo finale del *Barone rampante*, quasi a sottolineare l'influenza galileiana nell'opera di Calvino:

un ricamo fatto sul nulla che somiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.

Le autointrospezioni letterarie, che occupano le aperture dei capitoli centrali (IV-IX) e l'intero capitolo finale (XII) del *Cavaliere inesistente*, raggiungono l'apoteosi in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), l'irripetibile libro di tutti i libri, l'iperromanzo di cui Calvino individua l'ideale genealogia nella molteplicità delle opere mondo, dei libri enciclopedici, degli ipertestici che

La vita istruzione per l'uso di Perec

La vita istruzione per l'uso di Perec

La vita istruzione per l'uso di Perec

punteggiano la storia letteraria: *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, *Don Chisciotte* di Cervantes, *Tristram Shandy* di Sterne, *Jacques il fatalista* di Diderot, *Bouvard e Pécuchet* di Flaubert, *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, *Ulisse* di Joyce, *L'uomo senza qualità* di Musil, *La montagna incantata* di Mann, *Finzioni* e *L'aleph* di Borges, *La cognizione del dolore* di Gadda, *La vita istruzione per l'uso* di Perec, *L'arcobaleno della gravità* di Pynchon, ...

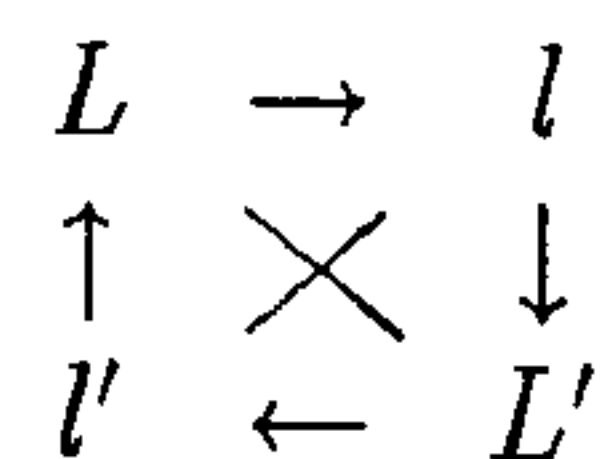
Nel saggio "La struttura dell'*Orlando*",¹⁰ Calvino osservava che il poema dell'Ariosto si rifiuta di cominciare e si rifiuta di finire. Il suo ultimo romanzo, in origine semplicemente intitolato *Incipit*, si rifiuta invece di proseguire: è un libro di inizi, come il *Museo del romanzo della Eterna* (1967) di Macedonio Fernández, il cui titolo provvisorio era *Un romanzo che comincia* (1941).

Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino comincia così: "Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino". I protagonisti sono un Lettore e una Lettrice, ai quali si affianca un coro che comprende autori, traduttori, redattori, plagiatori, falsificatori e censori da una parte, e non-lettori, lettori occasionali, di vocazione, di professione, e critici dall'altra. La storia è il vano tentativo dei due protagonisti di trovare e leggere una copia corretta e completa del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Il tentativo è per dieci volte frustrato da difetti, furti, sequestri e censure delle varie copie, che sono in realtà dieci romanzi scritti da dieci autori in dieci lingue. Di queste copie si riescono a leggere soltanto dieci inizi, in dieci situazioni di lettura. Nel corso della vicenda il Lettore e la Lettrice si innamorano, si legono sessualmente a vicenda, e infine si sposano. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino finisce così: "Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino".

La struttura profonda del libro è molto più complessa della già non semplice struttura superficiale appena descritta. Gli eventi relativi ai protagonisti sono regolati da 42 quadrati semiotici, commentati da Calvino nei versi di "Come ho scritto uno dei miei libri".¹¹ A titolo di esempio, ecco il primo dei quadrati:

¹⁰In *Perché leggere i classici*, pp. 78-88.

¹¹In *Oulipiana*, a cura di Ruggero Campagnoli, Guida, 1995, pp. 153-170.



- Il lettore esterno (L) legge il libro esterno (l).
- Il libro esterno narra del lettore interno (L').
- Il lettore interno non legge il libro interno (l').
- Il libro interno non narra del lettore esterno.
- Il lettore interno vorrebbe essere il lettore esterno.
- Il libro esterno vorrebbe essere il libro interno.

I dieci inizi sono variazioni su uno stesso tema, e rappresentano soluzioni scartate nella ricerca del “vero romanzo” che non si raggiunge mai. Ciascuno di essi realizza un esplicito desiderio estetico manifestato dalla Lettrice nel corrispondente capitolo. I dieci stili sono determinati da uno schema ad albero di Porfirio, descritto in “Se in una notte d’inverno un narratore”.¹² I dieci titoli sono scelti in modo da poter essere letti in sequenza, e costituiscono un undicesimo inizio di romanzo:

Se una notte d’inverno un viaggiatore, fuori dell’abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l’ombra s’addensa in una rete di linee che s’allacciano, in una rete di linee che s’intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, “Quale storia laggiù attende la fine?”, chiede, ansioso d’ascoltare il racconto.

Nei versi di commento ai quadrati semiotici, Calvino propone una serie di morali: il vero mondo non sarà mai un libro, il vero libro non si può nè scrivere nè leggere, i libri scritti o letti sono sempre altri, il libro letto e il libro scritto non sono lo stesso libro, si scrive e si legge sempre un falso libro, non si può distinguere un vero libro da uno falso, il vero libro si nasconde tra i falsi, i falsi lettori sono i veri protagonisti, i falsi inizi sono la vera continuazione, il lettore ignora la fatica della scrittura, lo scrittore dimentica la gioia della lettura, il lettore non si interessa dello scrittore, lo scrittore non si interessa

¹²In *Romanzi e racconti*, volume II, Mondadori, 1992, pp. 1388–1397.

del lettore, il lettore dovrebbe leggere un altro libro, il libro dovrebbe essere letto da un altro lettore, la vita continua ma il libro finisce.

Improvvisamente, però, anche la vita dell'autore finisce. È inutile chiedersi che cosa avrebbe potuto scrivere Calvino dopo una tale opera,¹³ se non fosse morto a 62 anni nel 1985: neppure la fantasia di Borges ha saputo concretizzare l'idea, più volte vagheggiata, di un racconto sull'opera che Dante avrebbe voluto scrivere dopo la *Commedia*. Da quella notte d'inverno dobbiamo accontentarci del suo silenzio, che parla comunque a chi lo sa ascoltare. Si narra infatti che un giorno, ad un congresso, fu detto a Borges che fra coloro che erano venuti a salutarlo c'era Calvino, e che egli abbia rivelato: "L'ho riconosciuto dal silenzio".

¹³ *Palomar* e *Cosmicomiche vecchie e nuove* sono apparsi dopo, ma completano progetti iniziati molto prima.

Piccolo formulario figurato

Riportiamo, per curiosità, un elenco di termini matematici usati da Calvino nelle sue opere letterarie, a testimonianza di un interesse costante e profondo:

- *I nostri antenati*: angoli retti (17), compassi (18), simmetria (21), triangoli (26), cerchi (74), angoli (84), prospettiva (91), tavole pitagoriche, squadre, compassi (266), triangolo isoscele (309), quadrati, piramidi, teorema di Pitagora (310), geometria segreta (355), linea spezzata ad angoli (357), schema geometrico (401).
- *Cosmicomiche*: e , π (157), parallele (184), poliedri, angoli retti (188), polinomi (204), simmetria radiale, spirali (207), volumi (217), triangoli (242), assi orizzontali, verticali e di rotazione, solidi, lati, spigoli, angoli (248), facce, spigoli, cubi, ottaedri, prismi (250, 253), poliedri, perimetro, angolo retto (251), esagono (254), elevazione al quadrato, crescita esponenziale (276), progressione geometrica (299), punto fisso (313), semicerchio (337), figura regolare, solido, poliedro, iperpoliedro, sfera, ipersfera, rapporto numerico, formula algebrica (350), spirali (355), somme, multipli, potenze, fattoriali (1261), probabilità (1262).
- *Palomar*: perpendicolare, parallela, angolo retto (878), astrazione geometrica di un angolo, diagrammi vettoriali, fasci di rette che convergono e divergono (886), insieme, sottoinsieme, intersezione (899), postulati di Euclide (906), cerchi concentrici (951), rette, cerchi, ellissi, parallelogrammi di forze, diagrammi con ascisse e ordinate (964), formule algebriche, derivate, integrali (1414).

Bibliografia

Romanzi e racconti di Calvino:

- *Il visconte dimezzato*, 1951
- *Il barone rampante*, 1957
- *Il cavaliere inesistente*, 1959
- *Le cosmicomiche*, 1965
- *Ti con zero*, 1967
- *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, 1968
- *Il castello dei destini incrociati*, 1969
- *Le città invisibili*, 1972
- *La taverna dei destini incrociati*, 1973
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979
- *Palomar*, 1983
- *Cosmicomiche vecchie e nuove*, 1984

Saggi di Calvino:

- *Una pietra sopra*, 1980
- *Lezioni americane*, 1988
- *Perchè leggere i classici*, 1991

Saggi su Calvino:

- *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Mondadori, 1995
- *Italo Calvino*, a cura di Marco Belpoliti, Marcos y Marcos, 1995.