



Enthymema XXVI 2020

Il disagio del piacere. Effetti di lettura in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Bruno Falchetto

Università degli Studi di Milano

Abstract – Il romanzo del lettore si presenta anche come un ‘inventario di effetti’ del leggere, ritratti nei modi del racconto di diversi stili di lettura (nella cornice, soprattutto) oppure – soprattutto negli incipit – in quelli di una simulazione di esperienze di ricezione (e dell’incubazione, ideazione dello scrivere); secondo una pluralità di modelli di genere, ma più ancora secondo una pluralità di tipi di esperienze mentali-sensibili, ossia delle varie forme del coinvolgimento emotivo-razionale del lettore nel lavoro di costruzione dei mondi di finzione. La struttura d’esperienza che *Se una notte d’inverno un viaggiatore* offre ai suoi diversi tipi di lettori reali è imperniata su un sistema di tensioni binarie (protagonismo/spossamento, immersione/distacco, corposità/dissolvenza), in alterno equilibrio. Calvino ci mette a disposizione un oggetto estetico ambivalente, marcatamente ambiguo, di una piacevolezza irritante, insoddisfacentemente appassionante, che a fine lettura lascia un disagio del piacere, un nitido senso delle potenzialità e dei limiti dell’espressione letteraria.

Parole chiave – Italo Calvino; *Se una notte d’inverno un viaggiatore*; Lettura; Stili; Emozioni; Immedesimazione.

Abstract – The reader’s novel presents itself as an ‘inventory of effects’ of the reading activity, represented through different reading styles (in particular in the frame story) or through the simulation of reading experiences, as in the ten incipits of the novels within the novel. Moreover, the ‘inventory of effects’ is represented through a plurality of literary genres, and especially through a number of mental-sensitive experiences, that is, of the various forms in which the emotional-rational involvement of the reader in constructing fictional worlds takes place. The sort of experience that *If on a Winter’s Night a Traveler* offers its real readers revolves around a system of binary tensions (protagonism/dispossession, immersion/detachment, embodiedness/fading out), in alternating balance. Calvino creates an ambivalent aesthetic object, markedly ambiguous, which can be the source of an irritating and unsatisfactorily pleasure. At the end of the novel, the reader feels a sense of both uneasiness and pleasure, experiencing the potential as well as the limits of the literary expression.

Keywords – Italo Calvino; *If on a Winter’s Night a Traveler*; Reading; Styles; Emotions; Identification.

Falchetto, Bruno. “Il disagio del piacere. Effetti di lettura in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.” *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 9-19.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14867>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il disagio del piacere. Effetti di lettura in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Bruno Falchetto
Università degli studi di Milano

1. Per il lettore (non specialistico)

In queste pagine vorrei proporre più che un'analisi minutamente declinata del libro, una prospettiva d'indagine, ispirata a un doppio intento: rivendicare la vitalità dell'opera e sottolineare la necessità di descriverla e interpretarla tenendo in primo piano la sua relazione con la pluralità dei lettori concreti, medi, comuni, ai quali Calvino ha cercato di rivolgerla. Si tratta di pensare a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* come spazio di un dialogo con un pubblico esteso, un articolato insieme di lettori che comprende certo anche i diversi settori di un pubblico specializzato (ma non soltanto specialistico), potremmo dire i vari 'operatori della letteratura': i differenti tipi di critici (chi svolge la propria funzione nelle università e altrettanto chi agisce nel mondo della comunicazione giornalistica o della scuola e della formazione), i funzionari e collaboratori editoriali, i bibliotecari, gli operatori della promozione della lettura. Ma più ancora (assai di più) un pubblico medio, destinatario essenziale, progettuale – come ben testimoniano anche le tante interviste rilasciate dall'autore. Per provare a farlo, credo una mossa vantaggiosa sia quella di concentrare l'attenzione sugli effetti di lettura che i singoli tasselli e parti del libro e il complessivo percorso di fruizione sanno generare.

La fitta produzione critica dedicata a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* lascia un non infrequente senso di insoddisfazione: la sensazione di un succedersi di viste, ricche, acute, sofisticate, ma alla fine parziali. Sono letture indirizzate eminentemente sulla dimensione riflessiva, metaletteraria del romanzo, troppo – mi pare – ricostruito e analizzato tenendo come baricentro l'ingegnosità dell'artefice, il virtuosismo costruttivo, il ragionamento sulla letteratura, il dialogo di chi scrive con chi ha già scritto e scrive, in chiave creativa e critica. Sono letture che rischiano invece di lasciare troppo ai margini la considerazione del tipo di esperienza estetica, di risposta emotivo-cognitiva, rese possibili dal libro. Mentre la questione del piacere che la letteratura può dare, il divertimento come scopo e servizio rilevante dello scrittore, sono tratti fondamentali della concezione e della pratica di Calvino. Lo ha ben ricordato, in una monografia uscita da poco, Marina Paino, mettendo a titolo e proponendo come asse delle sue osservazioni le due opere calviniane più lunghe (*Il barone rampante* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* appunto), quelle nelle quali la spinta di un piacere affabulante come motore del testo è più netta (cfr. Paino).

2. Un libro della molteplicità (centripeta)

Calvino è stato un autore contrassegnato da una cifra propria e riconoscibile, ma altrettanto uno scrittore mobile, eminentemente versatile, la cui attività si è snodata sovente su più binari paralleli. Ha presentato ai lettori una pluralità di versioni stilistico-strutturali della propria personalità letteraria, praticando una varietà di maniere innanzi tutto nel sistema delle sue opere. Fanno parziale eccezione, nella produzione che precede *La giornata d'uno scrutatore*, naturalmente *I racconti* del 1958, opera-di-opere realizzata nei modi di una vista sintetica di percorso, e in modo meno marcato, il primo libro di racconti, *Ultimo viene il corvo*. Dopo il 1963 l'intento di dar vita a una scrittura della molteplicità si dispiega con evidenza, ma soprattutto sul piano della costruzione di una scena narrativa potentemente dilatata nello spazio e nel tempo, pur in

Il disagio del piacere

Bruno Falcetto

una contenuta mole di pagine (da *Le cosmicomiche* a *Le città invisibili*). È innanzi tutto una molteplicità del contenuto rappresentativo (la pluralità cronotopica dinamica e elusiva delle storie di formazione e sviluppo dell'universo o del caleidoscopio di immagini urbane), che si accompagna a una mobilità variata e inquieta di prospettive, realizzata anche grazie al ricorso a peculiari profili di narratori-personaggi – metamorfici, o diffratti e sfuggenti – e alle procedure di incornicamento, con effetti di contrasto e di tensione: l'attrito tra asciuttezza parascientifica dell'editore dei racconti cosmicomici e la facondità incontenibile ed emotivamente rilevata di Qfwfq; i diversi stili conoscitivi e disposizioni verso il mondo di Marco e Kublai, voci contrapposte e complementari. In *Ti con zero* all'estensione cangiante degli scenari della narrazione, alla mobile elusività spazio-temporale si associa anche un divenire stilistico abbastanza esibito, che mostra in atto la metamorfosi della scrittura cosmicomica, il suo farsi altra.

Se una notte d'inverno un viaggiatore racconta la contemporaneità culturale come il mondo di un'affollata molteplicità testuale e libraria: forte pluralità di atti e prodotti narrativi, variatissimi per livelli e forme, di pratiche della mediazione (indispensabili, insidiose, preziose), di orientamenti e stili del leggere, di usi del letterario, come sintetizza già il notevole, spassoso e inquieto, avvio in libreria. Questa messa in scena del molteplice si incardina sulle mosse costruttive più evidenti: la bipartizione di piani narrativi e il dispositivo delle interruzioni replicate, della sequenza dei microromanzi terminati per taglio e sospensione. Gli intoppi alla lettura, i ripetuti scacchi che la materialità del libro infligge al lettore, sono in verità altrettante sollecitazioni a una diversificazione sfaccettata dell'esperienza testuale. L'impianto singolare, l'architettura elaborata, sono funzionali a spingere chi legge a quell'esperienza di molteplicità (di immersione e fronteggiamento del caleidoscopico e disorientante ambiente culturale dell'oggi) e insieme servono a dare rilievo alla presenza del testo e dell'autore in un contesto sovraccarico.

Le coordinate di struttura e l'impianto tematico in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* creano così in una misura inedita le condizioni per una spinta alla differenziazione stilistica all'interno dell'opera; l'itinerario attraverso la pluralità degli autori degli incipit predispone infatti il quadro di un succedersi di maniere letterarie diverse. Quali siano i modi della molteplicità stilistica del libro Calvino lo indica nella risposta a Angelo Guglielmi. Ne richiamo i due punti chiave: 1) «la forma della ricerca» è stata ancora per me quella – in qualche modo canonica – d'una molteplicità che converge su (o s'irradia da) un'unità tematica di fondo» (qui «una situazione romanzesca tipica, uno schema [...]», un «nucleo narrativo di base» (Calvino, «Se una notte d'inverno un narratore» 1392)); 2) «il possibile per me. E nemmeno tutto *il possibile per me* [...] dei possibili al margine di quel che io sono e io faccio, raggiungibili con un salto fuori di me che restasse nei limiti di un salto possibile» (1393, 1396; corsivi miei). Sono i due principi che consentono di mettere a fuoco caratteri e limiti del movimento verso il fuori che Calvino ha voluto, ha potuto, realizzare in questo romanzo, secondo un progetto di allargamento delle forme del proprio scrivere verso zone poco battute, territori marginali, nei modi di una pluralità centripeta.

3. Un libro degli effetti

Provo ad accostare, per un momento, a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (e all'attività letteraria calviniana dalla seconda metà degli anni Sessanta) un celeberrimo libro di Marshall McLuhan e Quentin Fiore, *Il medium è il messaggio. Un inventario di effetti*. Credo l'accostamento sia utile, non pretestuoso, per alcune affinità di impianto discorsivo, a partire da un potente appello al lettore.

L'opera di McLuhan è uno dei più originali esperimenti sulla forma libro della seconda metà del Novecento, realizzato per esplorare e dimostrare le potenzialità – per una scrittura di tipo saggistico rivolta a un largo pubblico – di un lavoro creativo sulla costruzione delle architetture testuali, sulla dimensione del disporre, sugli aspetti grafico-tipografici della pagina (cfr. Schnapp-Michaels). L'esperimento è condotto per mezzo di un assetto testuale che punta presto a un coinvolgimento – nei modi di un'attivazione per impatto e spiazzamento – del lettore, costretto subito a uscire da una posizione di osservazione distante, grazie all'uso incalzante

Il disagio del piacere

Bruno Falcetto

della seconda persona: «Tutto sta cambiando: tu, la tua famiglia, il tuo quartiere, la tua educazione, il tuo lavoro, il tuo governo, la tua relazione con gli “altri”. E sta cambiando radicalmente» (McLuhan-Fiore 8). La messa in gioco di chi legge si snoda poi – grazie a un’argomentazione verbovisiva fondata su una catena di straniamenti (non senza inflessioni ironiche, come segnala subito il titolo) – in un percorso autoanalitico, che sollecita a prendere atto della propria posizione, immersione, nell’ambiente della «tecnologia elettrica» (8).

Nel 1970 Calvino, ragionando sulla polemica Cassola-Citati e sull’esposizione per il centenario di Dickens al Victoria and Albert Museum, ricordava le letture pubbliche organizzate dall’autore inglese in teatri di Londra e della provincia, osservando: «questo carattere di spettacolo s’estendeva anche alla pagina stampata. Per Dickens, essere autore d’un romanzo non voleva dire solo scriverlo, ma anche essere regista della sua interpretazione visuale, dirigendo l’illustratore, e del ritmo delle emozioni del pubblico, mediante le interruzioni delle puntate, per cui il farsi del romanzo, come d’uno spettacolo, avveniva quasi sotto gli occhi del lettore, in un dialogo con le sue reazioni: curiosità, paura, pianto, riso» (“Il romanzo come spettacolo” 270). Non commento, mi limito a sottolineare trascrivendone alcune espressioni: «essere regista» dell’«interpretazione visuale» e del «ritmo delle emozioni», il «farsi del romanzo [...] quasi sotto gli occhi del lettore», il «dialogo con le sue reazioni». Quasi un traliccio del *Viaggiatore*, la sintetica immagine di una progettazione di scrittura che mette in primo piano gli effetti, le reazioni di chi legge.

Potremmo provare allora a guardare a *Se una notte d’inverno un viaggiatore* come un’opera pensata attorno alla centralità degli effetti – e delle emozioni. In perfetta consequenzialità peraltro con l’idea di un ‘romanzo del lettore’.

Nel libro si rappresentano articolatamente gli effetti del leggere secondo due strategie differenti (la prima senz’altro più indagata della seconda). Nella cornice domina il *racconto delle azioni/reazioni dei lettori*: la storia ci offre – tramite l’agire di personaggi in varia maniera lettori (le figure centrali, una galleria di sagome schizzate) – una tipologia di stili di ricezione, come di contesti e situazioni del leggere; negli incipit sale invece in dominante la *simulazione di esperienze di percezione del mondo e delle opere* che vanno prendendo e ri-prendendo forma nelle menti di chi legge o scrive, in un reciproco intreccio frequente, problematico, paradossale.

4. Le emozioni al centro

Già nel percorso che conduce alla genesi del libro – maturato in una fase di produzione diversa e successiva a quella del *Castello dei destini incrociati* e delle *Città invisibili* – caratterizzato dall’intento di tornare a scrivere «cose più dirette», di «comunicazione più immediata» (lettera a Angel Rama, 27 novembre 1973: cfr. Calvino, *Lettere* 1223), hanno un ruolo primario le emozioni, il cui trattamento è uno dei punti nodali del concepimento dell’opera, al tempo stesso da sollecitare e trattenere. Per attestarlo si può cominciare dai materiali dattiloscritti relativi al testo sulla *Squadratura* di Giulio Paolini presenti fra le carte di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

Qui il primo schizzo, già articolato, del meccanismo narrativo della cornice mette ripetutamente in luce la centralità dell’interazione emotiva del lettore con l’opera:

Pregusta la gioia d’immersi nella lettura. [...] L’inizio del romanzo viene riferito attraverso le emozioni che il lettore prova a leggerlo. È molto diverso da quanto Z abbia scritto finora [...] l’errore della legatoria ha sconvolto tutta la tiratura; e l’inizio che *appassiona* il lettore non appartiene al romanzo A di Z, ma al romanzo B dello scrittore australiano Y [...] Il lettore però, scorrendo questo inizio estraneo, lo trova *appassionante* [...] è un romanzo completamente diverso (D) che provoca nel lettore *un’emozione ancora più forte* degli altri due [...] Il lettore vede subito che non si tratta né di C né di D ma di un altro romanzo E, e si *tuffa* nella lettura. (Falcetto 1384; corsivi miei)

Il disagio del piacere

Bruno Falcetto

Dunque emozione, appassionamento, immersione sono i tre tratti dell'esperienza della lettura messi a fondamento dell'oggetto letterario in via di definizione. L'appassionamento è certo il bisogno del seguito, di sapere «what happens next», che costituisce il motore antropologico primo della valorizzazione che gli uomini fanno del raccontare, una doppia spinta al completamento e alla ricerca di connessioni che costituisce l'atto base di fruizione innescato dalla trama; è «ciò che avvince» (mentre l'interesse è «ciò che attira»), secondo la coppia complementare proposta da B. Tomaševskij.¹ L'appassionamento è il motore primo del *romanzesco* – altro termine chiave nell'ideazione del *Viaggiatore* – ossia, potremmo dire, quel sistema di effetti intensi del narrativo che attiva uno stato di partecipazione profonda di chi legge, un pieno coinvolgimento sensoriale e mentale, contrassegnato 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: cfr. *Fiabe italiane* 9). Ma i territori letterari delle emozioni, è bene ricordarlo subito, non si riducono soltanto al campo degli 'effetti speciali' del romanzesco, delle partiture passionali che scattano secondo i picchi e i ritardi di una ben ritmata catena degli eventi. Conta anche altro, anche per uno scrittore che per l'effusione sentimentale proprio non simpatizza. In una conversazione con Christian Delacampagne, Calvino, interrogato sui rischi della scrittura, ha parlato del pericolo «di perdere una parte di sé. Se qualcuno ha un ricordo – con tutto quel che può avere di vago, d'indeterminato – e cerca di definirlo sulla carta, quando c'è riuscito ha ottenuto qualcosa perché ha compiuto questo lavoro di chiarificazione per sé e per gli altri, ma ha perso quella vibrazione che esisteva prima che lo esprimesse. Ha perso l'emozione» (*Sono nato in America* 338-339). In questo segnalare «un pericolo modesto» (così la glossa che chiude la risposta) mi pare affiori invece tutta la sensibilità per le dinamiche emotive di un autore che ha scelto la via della stilizzazione riduttiva: la scelta del termine *vibrazioni* per dire delle emozioni mi pare sia contrassegno perfetto di una forma di restituzione dell'emotività giocata sul doppio pedale dell'ellissi e della tensione, su un'evidenza per contrazione.

5. Per una riscrittura del romanzesco. Narrazione potenziale e simulazione di esperienze (senti)mentali

Vorrei allora provare a leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (anche) come la proposta di una riscrittura del romanzesco. Una riscrittura duplice, condotta secondo modalità differenti, con i diversi passi e registri stilistici di incipit e cornice, più volte notati dalla critica. Nella cornice Calvino procede in alleggerimento e velocità, ossia per assottigliamento tipizzante, per accelerazione progressiva dei movimenti narrativi e per distorsione dei contorni delle figure, agendo spesso sulla leva del comico. Nella storia del Lettore e di Ludmilla, di Flannery e degli altri prevale una curvatura schematizzante della narrazione, predomina una chiave un poco marionettistica, deformante-didascalica, da schizzo umoristico, in sintonia contrastiva con una significativa dimensione saggistica.

Negli incipit invece Calvino agisce per contrazione intensificante, i suoi romanzi finiti interrotti si presentano in effetti come originali esperimenti sulla forza espressiva di una lentezza dinamica. Qui è particolarmente rilevante il trattamento delle emozioni, qui vengono realizzati in maniera abbastanza diffusa meccanismi di immedesimazione peculiare in grado di esercitare su chi legge una fascinazione un poco straniata. Gli incipit sono la parte stilisticamente più

¹ «Nel tener desta l'attenzione ha grande importanza l'aspetto affettivo del tema. [...] [L]'opera diventa attuale nel senso esatto del termine, poiché agisce sul suo pubblico evocando in esso emozioni che ne orientano gli impulsi. [...] Questa *tonalità affettiva*, univoca nei generi letterari primitivi (ad esempio nel romanzo d'avventure, con il premio alla virtù e la punizione del vizio) può essere molto raffinata e composita nelle opere più elaborate, e a volte tanto complessa che una formula semplice non basta ad esprimerla» (Tomaševskij 310; corsivo mio).

Il disagio del piacere

Bruno Falchetto

vitale del libro e mi pare riescano davvero a proporre un romanzesco contemporaneo calvinianamente reinventato, paradossalmente concentrato e al contempo rallentato, interdetto ma arricchito, appunto, fascinoso e straniato. Calvino si cimenta in un ripensamento della suspense in chiave poco-sensazionalistica, non ricorrendo (quasi) ai modi della disconnessione strutturale o di una staticità antinarrativa cari alle tradizioni delle avanguardie e del modernismo. Prova a operare per un trattamento critico del romanzesco secondo una torsione che non metta radicalmente in scacco la leggibilità.

Le scelte costruttive più evidenti su questo piano narrativo sono l'interruzione e il rallentamento. L'interruzione spiazzante su cui tutti i romanzi si arrestano di colpo si configura come esperienza in serie, che rende dapprima lo spiazzamento più sconcertante, poi più nitido, meglio dominabile cognitivamente, un poco addomesticato. Sono essenzialmente racconti di attesa, in cui ciò che accade è in effetti poca cosa. A queste mosse di depotenziamento e riduzione si congiunge però un doppio movimento – costruttivo e interpretativo – di intensificazione (narrativa e, più ancora, stilistica). Nell'orizzonte di una narrazione che non riesce a dispiegarsi con pienezza, Calvino adotta procedure di dilatazione del quadro, sul versante oggettivo e soggettivo; procedure che agiscono, da un lato sui contorni del mondo raffigurato (e dell'opera di finzione), dall'altro sugli stati mentali/sentimentali messi al centro del testo e della lettura.

La prima via di questo lavoro intensificante, di arricchimento dei contenuti del racconto e della sua forza d'attrazione sui destinatari, è realizzata grazie al ruolo centrale del regime discorsivo della potenzialità, a quella che si potrebbe dire l'attivazione frequente di una *raggera dei possibili*. I diversi io narranti danno infatti largo spazio sia ai possibili della vita che si snoda – al ventaglio di alternative e ramificazioni che l'accompagnano –, sia ai possibili delle azioni estetiche in divenire: del leggere (dell'attività di fruizione che va facendosi, soprattutto – ma non soltanto – nei due primi incipit) e dello scrivere (dell'attività di ideazione/composizione che va prendendo forma, in primo piano negli incipit successivi). Questo gioco di possibili, questo regime di discorso congetturale, ipotetico consente effetti di intensificazione rappresentativi vari e insoliti, configurando una specifica tipologia di mondi di finzione, caratterizzata da una duttilità peculiare. Consente di produrre e rilanciare effetti di ampiezza in una misura testuale breve, minima; di prospettare in velocità il delinearsi (il balenare, per tasselli) di scenari ampi e articolati. Consente, in forma più stilistica che propriamente narrativa, di movimentare la pagina nel poco, con incisivi procedimenti di estensione e dislocazione spazio-temporale. Faccio un solo esempio, da *Senza temere il vento e la vertigine*:

Racconto quest'incidente in tutti i particolari perché – non subito, ma in seguito, – fu considerato una premonizione per tutto quello che *doveva* succedere, e anche perché tutte queste immagini dell'epoca *devono* attraversare 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), come gli striscioni di tela tesi tra un palazzo e l'altro per invitare la popolazione a sottoscrivere al prestito nazionale, come i cortei di operai i cui percorsi non devono coincidere perché organizzati da centrali sindacali rivali, gli uni manifestando per la continuazione a oltranza dello sciopero nelle fabbriche di munizioni Kauderer, gli altri per la cessazione dello sciopero a sostegno dell'armamento popolare contro gli eserciti controrivoluzionari che stanno per accerchiare la città. Tutte queste linee oblique incrociandosi dovrebbero delimitare lo spazio dove ci muoviamo io e Valeriane e Irina, dove la nostra storia possa affiorare dal nulla, trovare un punto di partenza, una direzione, un disegno. (*Se una notte* 687; corsivi miei)

L'effetto di ricchezza rappresentativa è ottenuto in vari modi, secondo le forme di una sorta di *sommario-progetto*, anche prolettico, in cui agli effetti di selezione e sintesi tipici del sommario che racconta l'accaduto o quanto sta avvenendo si aggiungono quelli di un'amplificazione potenziale, della promessa di una possibile successiva espansione testuale degli elementi narrativi che vi si profilano. Realizzano qui questi effetti – assieme agli indici verbali di potenzialità – gli indefiniti di totalità indeterminata che, in avvio di passo e poi di nuovo in chiusa («tutto

Il disagio del piacere

Bruno Falcetto

quello che doveva succedere», «tutte queste immagini dell'epoca», «Tutte queste linee»), invitano a un'apertura del campo della raffigurazione in senso diacronico e sincronico. La glossa del narratore mette in primo piano le scelte linguistiche nelle loro capacità di generare un certo tipo di risposta semantica, nella loro forza di evocazione, di trasmettere un certo sentimento o impressione del mondo (come rimarcano gli astratti di qualità, «indeterminatezza», o di percezione, «confusione»);²

Altrove il sommario procede spedito e denso mettendo in scena esplicitamente la veste testuale e grafica dell'opera che va facendosi o rielaborandosi nella lettura. Un esempio ancora da *Senza temere il vento e la vertigine*:

Seguono alcuni paragrafi fitti di nomi di generali e di deputati, a proposito di cannoneggiamenti e di ritirate sul fronte, di scissioni e unificazioni nei partiti rappresentati al Consiglio, inframmezzati da notazioni climatiche: acquazzoni, brinate, corse di nuvole, bufere di tramontana. Tutto questo comunque solo come contorno dei miei stati d'animo: ora d'abbandono festoso all'onda degli avvenimenti, ora di ripiegamento in me stesso come concentrandomi in un disegno ossessivo, come se tutto quello che succede intorno non servisse che a mascherarmi, a nascondermi, come le difese di sacchetti di sabbia che si vanno alzando un po' dappertutto (la città sembra prepararsi a combattere strada per strada), le palizzate che ogni notte gli attacchini delle varie tendenze ricoprono di manifesti subito inzuppati di pioggia e illeggibili per la carta spugnosa e l'inchiostro scadente. (*Se una notte* 692-693)

In questa operazione di realizzazione di un romanzesco in potenza, a bassa definizione di eventi e ad alta capacità di attrazione, una seconda via è quella di dare centralità a uno sforzo di restituzione di stati mentali ed emotivi seguiti passo passo nel loro formarsi e svilupparsi. Negli incipit il narrare degli io è costellato da formule come queste: «dico le prime impressioni registrate, che sono quelle che contano» (*Sporgendosi dalla costa scoscesa*, in *Se una notte* 663), «in un turbamento che dura un istante, mi pare di star sentendo quello che lei sente» (*Senza temere il vento e la vertigine*, in *Se una notte* 690). Sono frequenti le sequenze narrative allestite nei modi di una *simulazione di esperienze mentali-emotive in corso* (di esperienze della vita e anche della vita con i testi letterari, della loro fruizione o progettazione), nelle quali riescono a saldarsi – grazie alla potenza dello stile – un contenuto di pensiero elaborato, e un'acuta sobria vibrazione emotiva, si congiungono analiticità e sensibilità. Gli incipit ci si presentano così come 'corti' del divenire della sensibilità e della mente, della sensazione e del senso.

In questa sede posso solo segnalare alcuni indici stilistici, fra i più immediati, di questa impostazione discorsiva, che mi pare ben riconoscibile, certo in forme e misure differenziate nei diversi incipit (rinvio ad altra sede una trattazione più articolata). Innanzi tutto la coppia di

² Per altri incisivi esempi degli effetti di rapido arricchimento rappresentativo – di estensione, spaziale e temporale, nella sintesi – prodotti da questi sommari potenziali (nei quali giocano un ruolo importante anche gli astratti di qualità), si vedano i seguenti passi da *In una rete di linee che si allacciano*: «Bisognerebbe che il libro cominciasse rendendo tutto questo non una volta sola ma come una *disseminazione* nello spazio e nel tempo di questi squilli che strappano la continuità dello spazio e del tempo e della volontà. Forse l'errore è stabilire che in principio ci siamo io e un telefono in uno spazio finito come sarebbe casa mia, mentre quello che devo comunicare è la mia situazione in rapporto con tanti telefoni che suonano, telefoni che magari non chiamano me, non hanno con me nessun rapporto, ma basta il fatto che io possa essere chiamato a un telefono a rendere possibile o almeno pensabile che io possa essere chiamato da tutti i telefoni», e *Guarda in basso dove l'ombra si addensa*: «Sto tirando fuori troppe storie alla volta perché quello che voglio è che intorno al racconto si senta una *saturatione* d'altre storie che potrei raccontare e forse racconterò o chissà non abbia già raccontato in altra occasione, 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». (*Se una notte* 741, 716; corsivi miei)

Il disagio del piacere

Bruno Falcetto

termini chiave *sensazione* e *sensò*, che ricorrono significativamente e indicano i vettori dell'esperienza del mondo e del testo propria dei narratori-protagonisti. A costituire una coppia differenziata e in profonda intersezione, che ribadisce la matrice sensibile, empiristica, dell'idea di conoscenza calviniana (sentire, con le percezioni e le emozioni e, sentendo, riconoscere – cercare di riconoscere – un significato).

Riuscire, raccontando, a trasmettere sensazioni e senso sono, in effetti, gli obiettivi che più spesso gli io narranti apertamente manifestano: «Il racconto dovrebbe dare il senso di spaesamento dei luoghi che vedo per la prima volta ma anche di luoghi che hanno lasciato nella memoria non un ricordo ma un vuoto» (*Intorno a una fossa vuota*, in *Se una notte* 834), «La prima sensazione che dovrebbe trasmettere questo libro è ciò che io provo quando sento lo squillo d'un telefono, dico dovrebbe perché dubito che le parole scritte possano darne un'idea anche parziale» (*In una rete di linee che si allacciano*, in *Se una notte* 740), «Facendo tesoro di questa lezione, cominciai a concentrare la mia attenzione per cogliere le sensazioni più minute nel momento del loro delinearsi, quando la loro nettezza non è ancora mescolata in un fascio d'impressioni diffuse» (*Sotto il tappeto di foglie illuminate dalla luna*, in *Se una notte* 809).

Su questo terreno acquisisce peculiare rilievo un vocabolario affettivo-sentimentale; ben attivo, senza insistenze, a partire dalle occorrenze della formula «stati d'animo» (e simili) e dalla presenza diffusa di astratti e aggettivi d'emozione (apprensione, sollievo, disperazione, contento, scosso, ecc.).

Ancora due considerazioni. Credo che percorsi di analisi come quello qui prospettato possano mettere un poco in discussione l'immagine critica del freddo cerebralismo dell'autore (in particolare del secondo Calvino) e permettere di cogliere meglio gli effetti di intensità per ellissi e contrasti che dinamizzano la sua prosa. E credo che uno dei punti di forza di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* stia in una solidarietà emotiva con i lettori, stabilita in primo luogo negli incipit, sul terreno di una visione del mondo delineata con nitidezza da Claudio Milanini, nel segno della problematicità, di un pessimismo intenso e dinamico, con un nucleo ostinatamente attivo, in cui il pulsare del conoscere e del fare non si arresta nonostante le sconfitte patite, nonostante l'oscurità degli orizzonti.³ Un atteggiamento verso il mondo che non è soltanto presentato nei suoi contenuti intellettuali ma è messo in scena – raffigurato e fatto esperire –, appunto, attraverso un caratteristico complesso di *vibrazioni del sentire* che mostrano quanto quei contenuti possano contare per gli uomini.

6. Una struttura d'esperienza bifronte

Attorno al macroscopico dispositivo dell'interruzione, che configura il romanzo secondo un ritmo alterno di slancio e arresto, secondo un avvicinarsi di impulso costruttivo, blocchi, interdizioni, la struttura d'esperienza che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* offre ai suoi diversi tipi di lettori reali è imperniata (secondo una logica costruttiva tipica dell'immaginazione calviniana) – tanto sul piano delle architetture testuali e dell'intreccio narrativo, quanto sul piano delle opzioni stilistiche – su un sistema di tensioni binarie in alterno equilibrio. Si potrebbe

³ «La struttura dell'opera discendeva da un atteggiamento positivamente aggressivo nei confronti della società: pur angosciato da un pessimismo storico-politico sempre più accentuato, Calvino aveva saputo riconoscere i segni “d'una maturazione collettiva e d'una ricerca di vie d'autogoverno” che contraddicevano in parte “il crescente deterioramento e corruzione del nostro quadro istituzionale”»; «considerate in sé, la Storia e la Natura non hanno senso. Ma questa constatazione non implica che si debba guardare sconcertati alle vicende del potere politico o al destino incombente della nostra specie, subendoli in modo passivo come beffe crudeli. Dalla visione tragica sottesa a *Se una notte* scaturisce piuttosto il monito ad affrontare con dignità la caduta degli ideali, a rifiutare ogni determinismo totalizzante [...] sta a noi interpretare e distinguere, circoscrivere i problemi di cui vogliamo trovare la soluzione nel *nostro tempo*» (Milanini 158 e 164).

Il disagio del piacere

Bruno Falcetto

individuare l'asse costitutivo indicando alcune coppie oppostive e complementari che rinviano a dinamiche basilari dell'esperienza dell'io nel mondo: attivo-passivo, pieno-vuoto, coeso-disperso, dentro-fuori, corporeo-mentale, energia-stasi. Il fascino inquieto e inquietante della tensione fra queste opposte polarità è uno dei nuclei privilegiati delle suggestioni di lettura esercitate da incipit e cornice.

L'avventura dei lettori reali viene prefigurata lavorando su alcune polarità primarie: protagonismo e spossessamento, immersione e distanziamento, pienezze e dissolvimenti. Ne faccio poco più che un'enunciazione. La dialettica diadica (fondata su contrapposizione, compresenza, rovesciamento) *protagonismo/spossessamento* è centrale nell'impianto del sistema dei personaggi e nell'intreccio. Agisce nella costruzione del lettore, con l'immediata (ambigua) valorizzazione pronominale che lo propone come primattore di una vicenda in cui si mostrerà poi soggetto eminentemente 'sballottato' dagli eventi. Opera nella proiezione delle figure d'autore, iscritte in un forte bifrontismo di postura: dalla fermezza di pronuncia, dalla parola forte, con piena presa sui contenuti della rappresentazione, tipica della voce narrante della cornice, a quella perplessa dei narratori degli incipit, fondata su un sapere precario, le cui capacità di comprensione delle cose – non di rado ostentata – si rivela in realtà fittizia, o ancora alla raffigurazione di un blocco del narrare, di una conversione diaristico-saggistica della voce, nel capitolo di mano dell'ex-scrittore prolifico Flannery. (Ma sull'immagine d'autore tornerò fra breve).

Se una notte d'inverno un viaggiatore ci invita altrettanto, con la sua architettura discontinua, a un itinerario di fruizione contrassegnato dal nesso *immersione e distanziamento*, ci conduce in un costante susseguirsi di ingressi e uscite nei territori degli incipit come in quelli della cornice, a un'esperienza multipla di approssimazioni a soglie, di passaggi di confine (nel mondo delle cose, fra mondo delle cose e mondo dei testi), con un richiamo anche per via strutturale all'importanza della consapevolezza delle cornici in cui si inquadrano i diversi atti comunicativi (della capacità di riconoscere e distinguere i contesti e i regimi di discorso). Una consapevolezza reattiva che mi pare sempre più tema decisivo della formazione critica di un cittadino, un grande tema non solo culturale, ma civile, *politico*. Su questo versante del narrare di *Se una notte* si collocano ugualmente gli effetti di anomalia enunciativa, gli slittamenti e ibridazioni fra regimi di voce e focalizzazione diversi, frequenti nei microromanzi, che funzionano come induttori di disagio, attivatori d'attenzione, dispositivi di messa in guardia.⁴

In *Se una notte* il percorso di lettura procede poi sulla doppia spinta di effetti (stilistici e narrativi) di *pienezza e dissolvimento*. Gli scenari ritratti dagli incipit alternano quadri che mettono in dominante il denso e il corposo, un'impressione di presenza (l'affollarsi di figure, cose, spazi, tempi e il loro mostrarsi consistente, rilevato, tridimensionale), e quadri che al contrario mettono in dominante lo sfuggente, il lacunoso, il vuoto, restituendo un'impressione del mondo nel segno della precarietà, dell'evanescenza, dell'incertezza di contorni.

Il cardine della dinamica degli effetti del romanzo è proprio il suo *bifrontismo*, strumento essenziale per generare quella tensione che in primo luogo secondo Calvino, come si sa, serve a far funzionare le opere, l'esperienza letteraria. In questa intelaiatura percettiva ha un ruolo modalizzante di grande rilievo (secondo una tipica inclinazione calviniana) il comico nelle sue varie gamme, la relativizzazione umoristica. Esemplico sulla cornice, in relazione al trattamento della figura dell'autore.

Quello che si delinea nel libro non è un percorso di cancellazione dell'autore, ma di una sua decisa desublimazione, diseroicizzazione. Basta, mi pare, fare mente locale su alcuni contenuti e modalità di raffigurazione dell'immagine di chi scrive. Sul piano dei personaggi, al centro dell'opera viene posto non uno scrittore grande, ma un umile ed efficace lavoratore della penna, presentato da vicino nelle sue azioni ci appare un ometto abbastanza nevrotizzato, che alterna profonde riflessioni sul narrare a impacciati e imbarazzanti approcci con la Lettrice.

⁴ Paolo Giovannetti ha opportunamente invitato a orientare l'analisi sull'«alto grado di ambiguità» dell'assetto enunciativo degli incipit, segnalando la rilevanza di fenomeni di «crasi» fra istanze testuali e di una dinamica di «successive approssimazioni a una situazione narrativa stabilizzata» (Giovannetti 401-402).

Il disagio del piacere

Bruno Falchetto

Sul piano della voce, il narratore primo ci accompagna nella storia con i modi dirigistici e saccenti di un'inadente divinità in miniatura. Nessuna dissoluzione dell'autore, ripeto, *Se una notte* prospetta piuttosto una radicale messa in discussione delle immagini mitiche-ideologiche del potere e valore speciale di chi scrive. Calvino prosegue e rilancia così una battaglia culturale – che ha la sua prima grande mossa di sintesi già in “Cibernetica e fantasmi” – per un'idea antinarcisistica dello scrittore, per una sua relativizzazione contestualizzante.⁵

7. Quale opera ci attende alla fine? Seduzione, attenzione, diffidenza

Arrivo alla conclusione del testo e di questo discorso, provando a riflettere sull'effetto del finale, sugli effetti a lettura compiuta. Con l'ultima pagina del libro, mi pare che Calvino abbia voluto realizzare una fine confortevole e insoddisfacente (utile anche perché insoddisfacente). Le sette righe del XII capitolo della cornice, paiono – dopo il succedersi di fuochi d'artificio narrativi profusi nel resto del romanzo – una chiusa, in verità, povera, semplicistica, letterariamente debole, segno di un emergere dei limiti dell'estrosità ingegneresca e riflessiva dell'artefice. Certo. Tuttavia proprio la povertà, la semplicità del finale ce lo fa percepire almeno un poco come falsificante, tendenzioso, inautentico. Una mossa per tenere vivo – mentre si chiude la storia con un congiungimento rassicurante (tanto repentinamente ed ellitticamente narrato) – il sospetto verso il finale chiuso, tanto più in forma di *happy ending*. La chiusa ambivalente contesta e insieme lascia filtrare una diffidenza verso il ben sigillato e il positivo piuttosto profondamente radicata nei detentori del gusto nella civiltà romanzesca del Novecento. Peraltro, come preannunciano le parole conclusive dell'ultimo lettore incontrato dal Lettore in biblioteca, «Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti *ha due facce*: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte» (*Se una notte* 869; corsivo mio). La semplicità del finale dunque ci riconduce a un dato di fondo, ribadisce un tratto costruttivo essenziale della fisionomia stilistico-strutturale del libro, richiama la dinamica vita-morte come fondamento primo del narrare e dell'esistere, e quel pulsare alterno di energia e spegnimenti, di impulsi e blocco, che costituisce la dorsale percettiva primaria dell'opera, uno dei cardini del sistema di effetti che la modellano.

Credo che obiettivo strategico primario del progetto *Se una notte* sia stato stringere strettamente, intrecciare intimamente piacere e disagio, sul doppio versante del lettore esperto, smaliziato, ipercritico, ipervalutante, insofferente rispetto al 'romanzesco', e altrettanto del lettore medio, che cerca e confida in quel 'romanzesco'. Con l'intento di attrarli entrambi lasciandoli entrambi in parte insoddisfatti. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un dispositivo che deve funzionare al tempo stesso come induttore di seduzione e attivatore di attenzione e diffidenza. Come un dispositivo ludico, di divertimento e appassionamento, e altrettanto come dispositivo di interrogazione e di vigilanza (verso l'esterno e verso l'interno, la società e il sé).

Richiamo, in coda, la presenza nell'impianto del libro di alcuni tratti un poco provocatorii indirizzati verso un'area del pubblico degli utenti specializzati, verso la critica strumentatissima, arcicola, alla quale Calvino propone un romanzo la cui intelaiatura (nella cornice) è 'sociologica', non certo soltanto per convocarli come alleati in una lotta contro le contaminazioni del mercato, ma altrettanto per metterli in questione. Il notevole risalto delle tematiche editoriali non è da leggere soltanto come discorso sul mercato come luogo di alterazioni manipolanti del letterario, è anche questo, ma altrettanto (forse di più) un riconoscimento che la mediazione editoriale è lo spazio ineludibile delle azioni letterarie, e sa offrire campo pure alla creatività più originale, come il libro fuori dal libro nel mondo dei lettori reali (questo libro) può ben attestare. In questa prospettiva *Se una notte* si presta bene a funzionare come coinvolgente congegno autoanalitico per una messa a fuoco della nostra identità di lettori nel sistema culturale contemporaneo.

⁵ Sulla concezione calviniana dell'identità – dell'individuo e dello scrittore –, sul suo impianto relazionale, aperto, antinarcisistico, cfr. Falchetto.

Il disagio del piacere

Bruno Falchetto

Calvino ha provato a metterci a disposizione un oggetto estetico ambivalente, marcatamente ambiguo, di una piacevolezza in parte irritante, insoddisfacentemente appassionante, che a fine lettura lasci (se letto senza unilateralismi, in particolare senza sussiegose accentuazioni cerebralistiche, senza rimozioni del ruolo del comico, senza interdetti verso le funzionalità cognitive del gioco) un disagio del piacere.

Un'opera nitida che trasmetta il senso delle potenzialità e dei limiti dell'espressione letteraria, nonché delle potenzialità e dei limiti dell'esercizio critico. Il romanzo è generoso con chi lo analizza per le tante osservazioni e letture che consente di ricavare da sé, ma la sua struttura funzionale-argomentativa mira altrettanto, con buoni esiti, a lasciare gli interpreti sempre un poco nell'imbarazzo, con il senso di qualcosa che è sfuggito e di qualcosa che invece è stato arbitrariamente sovraesposto. Come succede anche a me, adesso.

Bibliografia

- Calvino, Italo. *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, presentazione di M. Lavagetto, Mondadori, 2003
- . *Lettere 1945-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, 2000.
- . "Il romanzo come spettacolo." 1970. *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, vol. I, Mondadori, 1995, pp. 269-273.
- . *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. II, Mondadori, 1992.
- . "Se una notte d'inverno un narratore." 1979. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1388-1397.
- . *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 1979. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 611-870.
- . *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Mario Barenghi, Mondadori, 2012.
- Falchetto, Bruno. "Attriti, tensioni, aperture, intersezioni. L'idea narrata di identità in Italo Calvino." *Per Franco Contorbia*, a cura di S. Magherini e P. Sabbatino, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 899-910.
- . "Note e notizie sui testi. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*." Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 1381-1401.
- Giovannetti, Paolo. "«Faccio delle cose coi libri». Calvino vs anni Settanta." *Enthymema*, no. 7, 2012, pp. 401-408, riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2685.
- McLuhan, Marshall, Quentin Fiore. *Il medium è il messaggio. Un inventario di effetti*. 1967. Prodotto da Jerome Agel, Corraini, 2011.
- Milanini, Claudio. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Garzanti, 1990.
- Paino, Marina. *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*. Marsilio, 2019.
- Schnapp, Jeffrey, Michaels Adams. *The Electric Information Age Book. McLuhan/Agel/Fiore and The Experimental Paperback*, introduction by Steven Heller, afterword by Andrew Blauvelt, Princeton Architectural Press, 2012.
- Tomaševskij, Boris. "La costruzione dell'intreccio." 1928. Trad. it. di Gian Luigi Bravo. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Einaudi, 1968, pp. 306-350.