

SE UNA NOTTE D'INVERNO DI ITALO CALVINO: LA LETTERATURA TRA GIOCO COMBINATORIO E TENSIONE CONOSCITIVA¹

Andrea Battistini
(Università di Bologna)

Abstract

All of Calvino's narrative subscribes to the principle of a combinatory art which attempts to reduce the chaotic complexity of reality to the combination of a few fundamental structures. This does not mean, however, that his stories are predictable, because, after having exorcised the sense of agoraphobia which comes from life's entropy, Calvino is overcome by its opposite syndrome, claustrophobia, which he conquers by leaving the endings of his texts open and suspended. In this context, his idea of literature is not that of a gratuitous game but of a continuous search for knowledge at an intellectually challenging level. This is the thesis explored in this article, through an analysis of Se una notte d'inverno un viaggiatore, a text which is not simply conditioned by the formalism of semiotic research.

La caratteristica più evidente nella produzione letteraria di Calvino è uno sperimentalismo che lo spinge a scrivere opere organizzate secondo tecniche sempre diverse, in modo che esse risultano l'applicazione concreta delle poetiche e delle teorie letterarie affermatesi volta a volta nei diversi periodi della sua vita. Negli anni Quaranta, nell'età del neorealismo, scrive il *Sentiero dei nidi di ragno*, che ha per contenuto la guerra e la Resistenza, temi tipici di quella poetica. Negli anni Cinquanta, con la trilogia dei *Nostris antenati*, passa

¹ Si pubblica il testo della conferenza tenuta il 18 aprile 1995 presso la University of Oregon di Eugene (USA), organizzata dal prof. M. Lollini, che si ringrazia per il generoso invito.

alla scrittura allegorica. Negli anni Sessanta, dopo che Charles Snow ha posto in modo clamoroso e polemico il problema delle due culture, Calvino affronta con le *Cosmicomiche* e con *Ti con zero* il tema dei rapporti tra letteratura e scienza. Al principio degli anni Settanta, quando è di moda la semiologia, scrive *Il castello* e subito dopo *La taverna dei destini incrociati*. Ma anche su questa tecnica narrativa non si ferma e nella nota finale al *Castello*, datata 1973, Calvino dichiara chiusa questa fase scrivendo: «Il mio interesse teorico ed espressivo per questo tipo di esperimenti si è esaurito. È tempo (da ogni punto di vista) di passare ad altro»². Dopo sei anni di silenzio, un periodo insolitamente lungo, pubblica nel 1979 *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un testo che risente della cosiddetta "estetica della ricezione" teorizzata da Hans-Robert Jauss, il leader della Scuola di Costanza.

Ho cominciato con la rassegna molto varia dei libri di Calvino per mostrare la grande curiosità di questo scrittore, il suo essere inappagato di soluzioni definitive, la ricerca continua di nuovi modi espressivi. A prima vista tutto questo potrebbe sembrare indifferenza ai contenuti, volontà di giocare con la scrittura e con la lettura, desiderio di rifugiarsi nella torre d'avorio della letteratura per fuggire i problemi reali della vita. Le cose invece non stanno così, anche se Calvino ha sempre cercato, come dice il titolo di un suo saggio, di non lasciarsi mai sommergere dal *Mare dell'oggettività* e dal coinvolgimento troppo emotivo delle passioni e della partecipazione diretta. In realtà Calvino non cerca il distacco e la separazione dalla realtà ma solo un suo allontanamento, perché crede che solo stando a una certa distanza dai problemi centrali dell'esistenza essi si possono conoscere meglio e si

2 I. Calvino, *Nota a Il castello dei destini incrociati* [1973], in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, II, 1281. Salvo diversa indicazione, tutte le citazioni di Calvino sono tratte da questa edizione, di cui d'ora in avanti si indicheranno direttamente nel testo il volume, in cifra romana, e la pagina, in numero arabo.

può approfondire la loro dimensione etica. E per capire il suo atteggiamento, in apparenza contraddittorio, può tornare utile prendere in esame la condizione in cui all'inizio di *Se una notte* si mette il Lettore, protagonista del libro. Calvino si preoccupa di creargli una situazione ideale, facendogli prendere tutte le precauzioni per essere lasciato in pace. Il Lettore cerca di allontanare pensieri molesti, chiude la porta sperando che il mondo possa sfumare nell'indistinto, cerca la posizione più confortevole, magari tenendo i piedi sollevati e avendo l'avvertenza di togliersi le scarpe. Nelle aspirazioni del Lettore, l'atto del leggere è un rito catartico, è una conquista dell'eden che vuole eliminare ogni impurità e ogni disordine. Tutto fa credere che la lettura e la letteratura seguano una filosofia della rinuncia alla vita e una fuga dall'ascolto dei problemi del mondo. Invece, già nella prima pagina in *Se una notte* c'è un particolare che fa fallire l'operazione di autoisolamento con cui il lettore vorrebbe sequestrarsi dal mondo. Il Lettore chiude la porta, raccomanda di non essere disturbato, ma nella stanza accanto il televisore rimane acceso (II, 613).

Con questo dettaglio che nonostante tutto intende conservare la presenza del più invadente dei *mass media*, quello che più di ogni altro ha trasformato il mondo in un villaggio globale dove ognuno sa quello che fanno gli altri, il filo che lega all'altro-da-sé non viene comunque reciso. La condizione in cui si pone il Lettore di Calvino ricorda l'auspicio, altrettanto preoccupato di non sequestrarsi dalla vita, di Virginia Woolf, la quale, interrogandosi *Come dobbiamo leggere un libro?*, osservava: «Non c'è una finestra aperta nella biblioteca? Che bello interrompere la lettura e guardare da quella finestra!». La vera lettura non sottrae al rumore di fondo dell'esistere, tanto che dopo alcune pagine il tentativo del lettore «di ristabilire la calma perfetta per immergerti nel libro» non riesce più, e Calvino, sempre vigile nei commenti metanarrativi, interviene facendo notare al suo personaggio che «la tua lettura non è più solitaria: pensi alla Lettrice che in questo momento sta aprendo anche lei il libro, ed ecco che al romanzo da

leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere». Di conseguenza «il libro è diventato uno strumento, un canale di comunicazione, un luogo d'incontro» (641). Chi ha letto *Se una notte* sa che questo testo si conclude in un grande letto matrimoniale e, nonostante tutte le finzioni e le ironie, il protagonista non mostra solo il suo amore per i libri ma vive anche un romanzo d'amore, anche se il modo sbrigativo con cui la materia sentimentale è affrontata ha un significato parodico che dovremo riprendere, perché non è normale che tutto si chiuda in questo modo: «fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla. Ora siete marito e moglie» (869-870).

Prima di analizzare il rapporto tra uomo e donna in *Se una notte* e in generale nella produzione di Calvino, è bene però ritornare al particolare del televisore acceso perché qualcuno potrebbe obiettare che si tratta di un dettaglio insignificante, di nessuna importanza³. Invece questo modo di partecipare alle vicende degli altri e di rimanere a contatto con la storia e con il reale è una costante, tanto più importante dopo che si è visto come Calvino ami cambiare le sue esperienze narrative. Da un punto di vista conoscitivo Calvino è un presbite che vede meglio di lontano. Il televisore acceso nella stanza accanto ricrea la stessa situazione del barone rampante che decide di vivere sugli alberi. Questa scelta non è una forma di disimpegno, perché i rami degli alberi consentono una prospettiva da cui guardare con migliore visuale le umane vicende, in modo da avere una partecipazione più solidale alle traversie degli altri. Dall'alto il barone, sostiene Calvino, «viveva accosto a noi quasi come prima. Era un solitario che non sfuggiva la gente. Anzi si sarebbe detto che solo la gente gli stesse a cuore» (I, 614). Del resto nella nota del 1960 con cui Calvino commentava *Il barone rampante* egli scriveva di avere cercato

3 A porre l'accento sul significato del televisore acceso al principio di *Se una notte*, da connettere alla vicinanza di san Gerolamo alla città nella *Taverna dei destini incrociati*, è stata A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986, 309.

«il giusto rapporto tra la coscienza intellettuale e il corso della storia» (I, 1213). Non per nulla questo testo è un'allegoria della crisi personale di Calvino e di tanti altri intellettuali di sinistra come lui dopo i fatti d'Ungheria. L'invasione dei carri armati sovietici indusse Calvino a uscire dal partito comunista, ma non per fuggire dalla società e dalla politica, ma per la consapevolezza che il *maître à penser* è più utile se valuta i fatti criticamente, con la riflessività di chi guarda a distanza e non con l'emotività di chi è immerso nelle cose stesse. «Per essere *con* gli altri veramente, la sola via era d'essere separato dagli altri» (I, 1214).

Il Lettore di *Se una notte* mette in pratica questo paradosso e conferma che per Calvino il modello più perfetto di lettore è san Gerolamo, di cui egli parla nella *Taverna dei destini incrociati*. Nei quadri di Dürer, di Tiziano, di Rembrandt e di tutti gli altri pittori che hanno raffigurato questo santo, noi vediamo che egli appare mentre legge presso l'imboccatura di una grotta, accanto a un teschio e a un leone dalla posa regale. Ma quel che più conta è che san Girolamo non sta nascosto nella grotta, ma si trova, commenta Calvino, «all'aria aperta», «tra le rocce le erbe le lucertole», tutti indizi «della continuità minerale-vegetale-animale» entro cui anche l'uomo entra a pieno diritto (II, 597). Il leone, così fiero e superbo, è «nel pieno delle sue forze» e sta lì a ricordare al lettore la «sua natura di belva», che «cova una violenza trattenuta ma sempre pronta ad avventarsi, a sbranare» (602, 592). Può darsi che la lettura possa ammansire il leone, ossia le passioni, la violenza, la disumanità o forse, più ingenuamente, ogni problematicità dell'esistere. In nessun caso si può comunque prescindere dalla sua fisicità animale custode dello spazio dei pensieri. La sua presenza è un avvertimento contro chi prende un libro per fuggire dai labirinti del mondo, dai rapporti interpersonali, dalle inquietudini. Perfino un eremita come san Girolamo non lo si incontra «nel deserto, nella giungla, nell'isola di Robinson» (597). Al contrario in tutti i quadri che lo rappresentano c'è sempre sullo sfondo una città,

vicina e facilmente raggiungibile come il televisore acceso della stanza accanto. «Alla sera, immagina Calvino, gli eremiti vedono accendersi le luci alle finestre, il vento porta a ondate la musica delle feste. In un quarto d'ora, volessero, sarebbero di ritorno tra la gente. La forza dell'eremita si misura non da quanto lontano è andato a stare, ma dalla poca distanza che gli basta per staccarsi dalla città, senza mai perderla di vista» (598).

La situazione dialettica è la stessa di *Se una notte*, dove i dieci romanzi, spesso esotici e pieni d'azione e di mistero, sono interrotti dall'irruzione della vita quotidiana, dalle vicende e dai problemi normali dell'esistenza, dal disordine e dall'imprevisto. Questo duplice atteggiamento nasce da una doppia nevrosi che Calvino, sempre disponibile a parlare delle proprie operazioni di scrittore anche quando affondano le loro radici nell'inconscio, spiega nel saggio *Cibernetica e fantasmi*. In questa autodiagnosi molto limpida, Calvino riconosce che di fronte alla complessità del reale egli soffre di «agorafobia intellettuale». L'esistere, dominato dall'entropia e dal caos, è per lui il regno dell'«informe», del «continuo» e dell'«inclassificabile». Tutto ciò crea in lui una specie di panico, di paura per gli spazi aperti e disordinati della vita. Per reazione egli è spinto a rifugiarsi nel regno geometrico e ordinato dei libri e della lettura, dove la scrittura, immobile e già organizzata, gli dà il senso di sicurezza e il sollievo derivati dall'incontro con il «finito», il «sistematizzato». Il mondo della scrittura e della lettura diventa per Calvino un «esorcismo» che serve a tenere lontano la vertigine della confusione. È per questo che la sua narrativa procede in modo opposto a quella di Gadda, anche se tutti e due questi grandi scrittori italiani partono dallo stesso presupposto, ossia che il reale è estremamente complesso. Mentre però Gadda ricerca la mimesi e riproduce in letteratura quella realtà caotica, attraverso la mescolanza babelica dei linguaggi e dei livelli stilistici, fedele a una poetica di tipo barocco, Calvino sceglie la via illuministica della struttura complessa ma ordinata, in modo che l'entropia, nel momento in cui

viene interpretata, diventa segno e razionalità. Per combattere l'agorafobia, la paura degli spazi aperti, Calvino riduce l'«innumerevole» e il caotico a poche strutture fondamentali, a pochi elementi dal numero finito. La complessità per lui non si ottiene direttamente, riproducendola nella scrittura, ma attraverso le tante relazioni combinatorie tra queste poche strutture fondamentali. Questo è l'obiettivo che si pone il Lettore di *Se una notte*, dove si legge: «la cosa che ti esaspera di più è trovarti alla mercé del fortuito, dell'aleatorio, del probabilistico, nelle cose e nelle azioni umane, la sbadataggine, l'approssimatività, l'imprecisione tua o altrui. In questi casi la passione che ti domina è l'impazienza di cancellare gli effetti perturbatori di quell'arbitrarietà o distrazione, di ristabilire il corso regolare degli avvenimenti» (II, 636).

Se una notte è, secondo la definizione dello stesso Calvino, un «iper-romanzo», una sommatoria enciclopedica di tutta la letteratura romanzesca, combinata e organizzata però in modo da potere essere ordinata. I dieci inizi di romanzi, quantunque in se stessi incompleti, se vengono letti di séguito formano un piccolo racconto dal senso compiuto, nato dalla loro combinazione. Da questo punto di vista la tecnica narrativa di Calvino può essere spiegata approfondendo il significato delle tante metafore usate da lui stesso per materializzare la sua idea di letteratura nata dalla sua agorafobia intellettuale. Al centro del racconto, scrive Calvino, deve stare «l'*ordine*», «il disegno, la simmetria, la rete d'immagine che si depositano intorno ad esso (al fatto) come nella formazione d'un cristallo»⁴. Ora, la proprietà del cristallo è che i poliedri che esso forma sono estremamente complicati, ma possono sempre essere ridotti a tre assi fondamentali, quelli della larghezza, della lunghezza e dell'altezza. Altrettanto chiare sono le altre metafore usate da Calvino: il gioco degli scacchi, le carte da

4 I. Calvino, "Definizioni di territori; il fantastico", in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, 216.

gioco e il caleidoscopio, protagonista di un capitolo di *Se una notte*, quello intitolato «In una rete di linee che s'intersecano». Le partite a scacchi o le partite con le carte possono essere tantissime e tutte diverse, ma nascono tutte dalla combinazione di pochi pezzi. Il caleidoscopio è fatto in modo che può dare vita a un numero indefinito di disegni geometrici, che nascono però dalla combinazione di un numero molto ridotto di pezzi di vetro. Al limite, la narrativa di Calvino imita la struttura binaria del computer, che può compiere operazioni quanto mai complesse ma si fonda su un sistema binario.

Questa ricerca di ordine non è però fuga dalla realtà, ma è un atteggiamento conoscitivo. Il senso dell'ordine, insegna Ernst Gombrich, è un aspetto estetico, ma anche una ricerca conoscitiva. In fondo l'agorafobia intellettuale di Calvino è la nevrosi tipica dello scienziato, che cerca sempre di riportare i fenomeni ignoti entro le dimensioni del noto, in modo che le anomalie (nel significato che questo termine ha in Thomas Kuhn) siano ricondotte a una legge scientifica che le preveda e le spieghi, e non siano più anomalie. A prima vista questa logica esclude la passione e la dimensione sentimentale. Calvino è sempre stato contrario alla poetica romantica, e lo scrive a chiosa della trilogia dei *Nostrì antenati*: «non m'interessavano — e forse non sono molto cambiato da allora — la psicologica, interiorità, gli interni, la famiglia, il costume, la società» (I, 1208). Anche in *Se una notte* c'è materia amorosa, ma non ci sono situazioni romantiche. Quello che prevale non è l'approfondimento dei personaggi ma l'intreccio, la combinazione dei loro rapporti di forza. Ciò però non significa che non ci sia dramma, *suspense* e tensione narrativa. C'è drammaticità, che però non è emotiva ma intellettuale. Il fatto poi che il protagonista sia il Lettore introduce anche il fenomeno che Stanley Fish chiama «cooperazione interpretativa». La lettura avviene in piena solitudine, ma al tempo stesso è dialogo, predispone all'ascolto, educa al rispetto silenzioso e integrale, abitua a capire le ragioni degli altri e predispone il lettore a mettere in discussione le

proprie idee. Invece che accecare la vista della mente distogliendola dai problemi del mondo, la lettura trasforma chi la pratica in un Argo che non si accontenta più nemmeno dei proverbiali cento occhi. Nella postfazione al *Sentiero dei nidi di ragno* Calvino paragona «ogni libro nuovo che si legge» proprio a «un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi o libri-occhi che si avevano prima» (I, 1196).

Questa idea che ogni esperienza di lettura (e in *Se una notte ce ne sono davvero tante*) modifica tutte le altre, spiega il fenomeno letterario dell'intertestualità, che in *Se una notte*, un libro fatto dalla combinazione di tanti libri, è molto sviluppata. La situazione di fondo di una serie di racconti è quella delle *Mille e una notte*, ma ogni frammento di testo è un dialogo con altri modelli. Nella cornice di un romanzo d'amore che si svilupperà tra il Lettore e la Lettrice, il primo capitolo, «Se una notte d'inverno un viaggiatore» ha lo schema tipico di una *spy story*, dove lo spazio e il tempo sono indeterminati, perché la stazione, di per sé luogo anonimo, non ha nome, e l'orologio è senza lancette. Il mistero è aumentato da un bagaglio ingombrante di cui non si sa il contenuto. Il secondo racconto, «Fuori dell'abitato di Malborck», riprende invece il romanzo verista, alla maniera di Zola o di Verga. La tecnica è quella delle descrizioni minuziose ricche di molti dettagli, con scene violente di risse e di gelosie. Con il capitolo intitolato «Sporgendosi dalla costa scoseza» si segue la tecnica del diario, scritto da un osservatore isolato che assomiglia sia al barone rampante sia al signor Palomar, richiamato dal fatto che la vicenda si svolge presso un osservatorio astronomico. Il quarto capitolo («Senza temere il vento e la vertigine») è invece un romanzo politico ambientato nell'Europa della prima guerra mondiale, con cospirazioni, tentativi rivoluzionari, congiure. Il quinto («Guarda in basso dove l'ombra s'addensa») è l'abbozzo di un romanzo giallo, con l'immane morto, scene violente e l'uso di un linguaggio espressionista che ricorda Mickey Spillane. Il racconto successivo, «In una rete di linee che s'allacciano», è un romanzo di cronaca contemporanea, con molta

azione, gangsters e l'attuazione di un sequestro di persona. Il settimo capitolo assomiglia a un gioco di specchi dove un soggetto si circonda di molti sosia, fino a creare una schizofrenia narrativa che ricorda Borges fin dal titolo dato al racconto («In una rete di linee che s'intersecano»). *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* è una riscrittura del romanzo di Jun'ichiro Tanikazi, *La chiave*, ed è un romanzo erotico pieno anche di un voyeurismo che ricorda l'«*école du regard*» di Alain Robbe-Grillet. Il penultimo, «Intorno a una fossa vuota» è la parodia dei racconti di agnizione, tipica del *feuilleton* o della *soap opera*. L'ultimo infine appartiene al genere fantastico e apocalittico, perché il protagonista è una persona che può cancellare chi gli dà fastidio⁵.

Se il libro di Calvino fosse soltanto la somma di questi dieci pezzi di romanzi, esso sarebbe solo un raffinato gioco letterario, un caleidoscopio che con un colpo d'unghia fa vedere le possibili combinazioni narrative e al tempo stesso la bravura dello scrittore. Questi racconti però sono sempre interrotti e intervallati dalle vicende del Lettore e della Lettrice e dagli inserimenti delle diverse fasi editoriali che fanno entrare nel testo la dimensione industriale del libro e le condizioni materiali di composizione e di lettura. La *fiction* non rimane allo stato puro, ma interagisce con le condizioni sociologiche che la rendono possibile. In *Se una notte* la grande abilità letteraria si combina con l'esperienza concreta della lettura e rimanda a ciò che sta fuori dal testo. Anche in questa opera Calvino mette in pratica il principio dialettico teorizzato nella postfazione del *Sentiero dei nidi di ragno*, dove aveva scritto: «le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con

5 Per un'analisi più dettagliata dei diversi generi in cui rientrano i dieci racconti di *Se una notte*, vedi A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire* cit., 315-388.

l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini» (I, 1194-5). L'arte combinatoria non si esercita soltanto dentro il mondo di carta della scrittura, fittizio e artificiale, nel senso etimologico che è un mondo fatto con l'arte, ma anche tra la letteratura e la vita, tra le parole e le cose, tra l'invenzione e la realtà. In questo senso tutta la poetica di Calvino si può riassumere in una battuta del *Cavaliere inesistente*: «la pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro» (I, 1064).

Nella grande varietà sperimentale di Calvino, il principio che vuole dietro l'arte il respiro della vita rimane una costante ferma. Il filo dell'inchiostro corre parallelo alle strade della vita e non perde mai di vista i loro complicati incroci. Nonostante il tono leggero, la cordialità della scrittura, l'apparente disimpegno di un esercizio fine a se stesso, nemmeno *Se una notte* fa eccezione. In realtà dietro il disegno geometrico vibrano le inquietudini e i dubbi e se si leggono con attenzione queste ansie, le tensioni vitali vengono fuori. A un certo punto un personaggio che in questo caso sembra fare il portavoce di Calvino dice: «Leggere è sempre questo: c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più...» (II, 680). Nei libri e nella parola scritta Calvino vuole che ci sia, per citare un'altra definizione di *Se una notte*, una «accumulazione di vita», una «energia accumulata» (758). Il libro diventa una dinamo, un generatore potenziale di forza vitale che sfonda la sua forma regolare di geometrico parallelepipedo e va molto oltre la protezione della sua copertina. Quanto più si approfondisce la conoscenza di un testo, tanto più se ne trovano i rapporti con un universo umano più ampio.

Non è un caso che Calvino subito dopo essere stato preso dall'agorafobia intellettuale che lo aveva spinto a tramutare il disordine

dell'esistere in ordine e in gioco combinatorio viene preso dalla nevrosi opposta, quella di un'oppressione claustrofobica derivatagli dai limiti e dalle geometrie da lui stesso creati a difesa della propria tranquillità. Per questo sempre nella sua nota alla trilogia dei *Nostri antenati* Calvino dice di essere interessato a rendere «un certo slancio, un certo piglio» e di preferire «le storie che si svolgono all'aria aperta, e in posti pubblici, per esempio una stazione, con quel tanto di rapporti umani tra gente che si trova per caso» (I, 1208). In questa nota del 1960 c'è già l'idea di *Se una notte*, il cui primo racconto è ambientato proprio in una stazione. Del resto tutto il libro, anche se è dedicato all'atto del leggere, si volge all'aria aperta ed è pieno di azione, più che di contemplazione. Dopo la parentesi del *Castello* e della *Taverna dei destini incrociati*, dove dominava la descrizione delle carte dei tarocchi e della loro disposizione sulla tavola, Calvino ritorna alla narrazione picaresca e a quello che Bachtin chiamerebbe il cronotopo dell'avventura. È una preferenza che si colloca in una posizione diversa dalla tradizionale narrativa italiana dove invece, tra Pirandello Svevo e Moravia, prevale la riflessione più che l'azione, verso la quale Calvino nutre una predisposizione derivatagli anche dai suoi studi sui racconti di fiabe. Se, come si è detto, la sindrome dell'agorafobia rispecchia il modo di procedere dello scienziato che cerca di riportare l'ignoto al noto, l'opposta sindrome della claustrofobia rispecchia il modo di procedere dell'artista, che con un processo di straniamento cerca di vedere in ciò che è familiare e normale l'ignoto. Le storie di Calvino vorrebbero ridurre la complessità e la caoticità del mondo in un tranquillo sistema binario che porta armonia e ordine, ma poi quando ogni elemento sta per diventare prevedibile il discorso si interrompe e tutto ritorna problematico. Di ciò l'autore è pienamente consapevole, perché egli osserva: «so che qualsiasi cosa io scriva sarà integrata, contraddetta, bilanciata, amplificata, sepolta dalle centinaia di volumi che mi restano da scrivere» (II, 790). La ricerca di disegnare un mondo chiuso e rassicurante finisce con il trovare un universo infinito e

inquietante.

Ecco perché tutti i racconti di *Se una notte* non vanno mai oltre l'inizio e si interrompono, esercitando continuamente l'arte dell'incompletezza che vieta di sapere come le storie vadano a finire. Il loro inizio è tipico, ha tutti i segnali di determinati generi letterari, ma l'opera rimane aperta, perché priva di conclusione, con il risultato che il lettore viene ad avere davanti solo ipotesi multiple. Calvino tende alla totalità, ma poi la claustrofobia lo induce a sfolire, a cavare, con una ricerca dal massimo di economia e di essenzialità. La dialettica è chiarita bene alla fine del *Castello dei destini incrociati*. Qui da una parte si afferma «l'ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti» (II, 543), ma poi alla fine i conti non tornano mai e le carte del mazzo dei tarocchi, dopo essere state messe bene in ordine, vengono prese e mescolate, e tutto «ricomincia da capo» (II, 546), perché quello che conta, per parafrasare il titolo di saggio di Calvino, non è uscire dal labirinto, ma sfidarlo, lottare per capire, sforzarsi di trovare un senso nella vita, anche se si sa in anticipo che alla fine della ricerca, che comunque dà un valore etico all'uomo, rimane sempre l'indeterminatezza e la molteplicità. È molto significativo che anche in *Se una notte* ci siano molti punti di vista e molti specchi, soprattutto nel racconto «In una rete di linee che s'intersecano». Gli specchi sono un simbolo della narrativa di Calvino e dei molteplici livelli di realtà, quelli stessi che egli teorizzò in un saggio apparso nel 1978, proprio mentre stava scrivendo *Se una notte*. Il titolo del saggio è «I livelli della realtà in letteratura» e anticipa i tanti livelli di lettura che formano gli strati semantici di *Se una notte*, un testo che in modo del tutto parallelo finisce in una grande biblioteca dove il protagonista può descrivere la diversa e polisemica tipologia di otto lettori.

Può darsi che se Calvino, nonostante il suo desiderio di ordine, finisce sempre per ribadire la dimensione caotica e irrisolvibile del reale, molto dipenda dalla lezione che gli diede il suo scopritore, Cesare Pavese, il quale scrisse alcune pagine interessanti sul leggere.

Per Pavese, l'atto del leggere è facile e semplice solo per chi ha perso il rispetto dovuto alla parola scritta. Chi invece non ha mai smesso di trattare «uomini o cose» ritrova anche nei libri le stesse difficoltà dell'esistere, «qualcosa d'ostico e bizzarro, di svanito e insieme di forte, che l'aggredisce e lo scoraggia». A prendere i libri «sul serio», si assimilano dalle loro storie lo stesso «dolore» e la stessa «tensione» che hanno costato a chi li ha scritti. Tutto ciò perché per Pavese «I libri non sono gli uomini, sono mezzi per giungere a loro»⁶. Calvino ha imparato bene la lezione e anche per lui la lettura non dà mai solo il piacere del testo teorizzato da Barthes, o una evasione ludica o uno sterile esercizio intellettuale, ma è impegno, partecipazione, tensione. Dietro i raffinati giochi combinatori di *Se una notte* si affrontano problemi e si riflette continuamente per dare un senso alla vita. Gli schemi simmetrici desiderati in partenza saltano e dietro i sistemi binari si vedono non già semplici pretesti per un intreccio narrativo ma oscure inquietudini. Esempio in questo senso il rapporto uomo-donna, che diventa qui il rapporto tra lettore e lettrice. Apparentemente tutto si risolve con un *happy end*. Ma il modo molto affrettato che descrive il matrimonio è una soluzione ironica, come spesso avviene in Calvino. In questo senso *Se una notte* finisce come *Il sentiero dei nidi di ragno*, il suo primo romanzo. Anche là il finale, che assomiglia al finale del film di Chaplin, *Tempi moderni*, ci sono due personaggi, Cugino e Pin, «l'omone e il bambino», che si allontanano «nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano» (I, 147). Sembra una conclusione idillica, tra l'elegia delle lucciole e l'amicizia simboleggiata da quella stretta di mano, «soffice e calma», tiepida come il pane appena sfornato. Senonché quella mano di Cugino ha appena ucciso la sorella di Pin, e Pin è complice di quell'omicidio, perché ha dato all'assassino l'arma del delitto. Le lucciole poi, viste da vicino, «sono bestie schifose *anche loro*», come le donne. Cugino sembra il gigante

6 C. Pavese, "Leggere", in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, 201-3.

buono ma in realtà è l'orco cattivo e la sua amicizia con Pin nasce non dall'amore ma dal comune odio per le donne. Il finale che sembrava idillico diventa inquietante e ambiguo. L'allontanarsi dei due uomini nella notte sembra adombrare delle nozze omosessuali.

Il tentativo di dominare il caos dell'esistere spinge Calvino a sostituire il principio della realtà con il principio del piacere adottando lo schema narrativo tipico della fiaba, un genere che si conclude sempre con la formula rassicurante che dice: «... e vissero felici e contenti». Ma quello che è ancora più tipico della fiaba è la sua struttura, che presenta dei nuclei narrativi fissi, chiamate funzioni, e una potenziale illimitatezza delle loro combinazioni. Calvino, che da giovane aveva lavorato come redattore presso la casa editrice Einaudi, conobbe presto le teorie di Propp, di cui Einaudi aveva tradotto nel 1949 *Le radici storiche dei racconti di fiabe*. In fondo tutta la narrativa di Calvino non fa che ridurre ogni storia a un elementare sistema binario che si ripete indefinitamente. In *Se una notte* il principio seguito viene enunciato esplicitamente: «Il mondo è così complicato, aggroviato e sovraccarico che per vederci un po' chiaro è necessario sfoitare, sfoitare» (II, 854). Lo sfoitamento arriva nel suo approdo estremo a un sistema binario, e tutti i capitoli hanno lo stesso corso: un romanzo che comincia e che però si interrompe sempre quasi subito, seguito da vicende che riguardano i lettori, in un alternarsi tra lettura e non lettura. Questo principio binario e combinatorio è costante in Calvino, anche se cambiano le situazioni. Nel *Barone rampante* la coppia oppositiva è tra terra e aria; nel *Cavaliere inesistente* c'è l'opposizione tra reale (Gurdulù) e ideale (Agilulfo); nel *Visconte dimezzato* il sistema binario è visibilmente personificato da un uomo che viene diviso materialmente in due, una metà buona e una cattiva. I singoli racconti assomigliano a dei poligoni molto regolari, che mettendosi insieme formano un mosaico geometrico. Abbiamo già visto che i dieci racconti interrotti di *Se una notte* mettendosi insieme formano un undicesimo racconto, a sua volta concluso, e questa è la logica

aritmetica di tanti altri libri di Calvino. Per esempio *Marcovaldo* è formato da quattro racconti, uno per ogni stagione (primavera estate autunno e inverno) che si ripetono cinque volte, per un totale simmetrico di venti. *Palomar* è formato da nove trilogie, a loro volta tripartite in esperienze di «vacanza», di «città», di «silenzi», a loro volta suddivise in descrizioni, racconti e meditazioni, in modo che il libro, portato all'estrema semplificazione con un atto di radicale «sfoltimento» (la parola è di Calvino), si può rendere con la formula matematica di tre alla terza (3^3).

In letteratura però i conti non tornano mai. A questo proposito, Dostoevskij nelle *Memorie del sottosuolo* scrisse proprio che solo in aritmetica due più due fa quattro; in letteratura questo non avviene mai, perché come minimo due più due fa almeno cinque, se non di più. E ciò perché in letteratura la parola è polisemica, non si può immaginare come un'entità atomistica e discreta, ma come una sfera in cui il nucleo lessicale è avvolto da un alone di tanti altri significati indefiniti di numero. Per questo in Calvino il tentativo di ridurre tutto a una dialettica tra due elementi non riesce e dallo scontro di un'opposizione binaria non si consegue mai una sintesi unitaria, come ancora era possibile nella filosofia di Hegel, ma una nuova entropia, come nel nostro secolo è diventato chiaro con il principio di indeterminazione di Heisenberg o con i teoremi di Gödel. In termini retorici, possiamo dire che la volontà di *repetitio*, tipica del racconto di fiabe, si trasforma di fatto in esercizio della *variatio*, tipica del saggio problematico e aperto. In termini stilistici ciò significa che Calvino, spinto dall'agorafobia, vorrebbe esprimersi con le antitesi (per esempio: ordine/caos, azione/contemplazione, maschile/femminile, natura/cultura, movimento/immobilità, tutto/nulla, essere/divenire, ecc.) ma poi la claustrofobia di questi sistemi ridotti all'estremo portano Calvino a ricorrere all'elenco, al catalogo indefinito. In una sua raccolta di saggi, intitolata non per caso *Collezione di sabbia* per indicare un insieme che rimane frammentato nonostante i tentativi di armonia, egli scrive: «la

mia vita funziona a base di elenchi: rendiconti di cose lasciate in sospeso, progetti che non vengono realizzati»⁷. In *Se una notte* il disegno geometrico dei dieci racconti si spezza continuamente a formare nei particolari dei cataloghi senza fine. Ecco qui per esempio la mappa dell'osservatorio meteorologico, con il caos enumerativo «dei barometri registratori, degli igrometri, dei termografi», dell'«anemometro», del «pluviometro», che insieme diventano produttori di messaggi oscuri (II, 663). Oppure, per limitarsi a un solo altro esempio, al lungo elenco dei luoghi esterni, così lungo per significare quanto sia ampia la realtà che ancora sta fuori dal piccolo parallelepipedo del libro, di là dal quale ci sono la «casa», l'«isolato», il «quartiere», il «comprensorio urbano», l'«assetto territoriale», l'«amministrazione regionale», la «comunità nazionale», e via dicendo, di luogo in luogo, fino al punto di là da quello «in cui le galassie sono arrivate nella loro espansione» (II, 635). Diventa quindi vero quello che si legge in *Ti con zero*: «i termini della questione più li si semplifica più tornano a complicarsi» (II, 292), un concetto ripreso poi in *Palomar*, nel quale si afferma che «le configurazioni schematiche nella realtà risultano più complicate e meno nette» (II, 910). L'ordine, la ragione, l'*esprit de géométrie* lottano contro i loro contrari ma non sono mai completamente vittoriosi.

Dai due fattori antitetici dell'ordine e del disordine nascono conflitti e incomprensioni, dovute all'impossibilità della razionalità di dominare l'irrazionale. Tutte le vicende di *Se una notte* descrivono i tentativi di trovare una logica, di trovare una coerenza tra i fatti narrati, in un continuo sforzo interpretativo che però non ha mai successo e appagamento. Si può allora vedere, pur con una tecnica narrativa del tutto diversa, uno stretto legame tra *Se una notte* e il libro immediatamente successivo, *Palomar*, un'opera che mette in scena i tanti insuccessi che un osservatore subisce nel suo sforzo di stabilire

7 I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, 121.

una corretta relazione con gli altri. Il signor Palomar cerca di assumere un atteggiamento confacente nel guardare una donna che prende il sole a seno nudo e viene scambiato per un *voyeur* e per un satiro; cerca di interpretare il moto di un'onda isolandola da tutte le altre ma deve ammettere che è impossibile farlo; vorrebbe capire che cosa si comunicano i merli con i loro fischi, ma non trova risposta e anzi il suo scacco produce in lui «angoscia»; le stelle che egli contempla alla fine lo fanno sembrare un «demente» (II, 913); le sue riflessioni mentre fa la spesa lo rendono estraneo al rito degli acquisti nei negozi e suscitano compatimento e derisione negli altri acquirenti. Ogni capitolo di *Palomar* è una sconfitta gnoseologica, proprio come ogni capitolo di *Se una notte*, che non riesce mai ad avere un senso compiuto. Eppure c'è in *Palomar* una battuta che riscatta tutti gli insuccessi: «non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare» (II, 956-7). Questa frase serve anche per spiegare il significato profondo di *Se una notte*, un testo che ha il “lieto fine” molto convenzionale di un matrimonio perché vuole che il vero romanzo sia non già quello da leggere ma quello ancora da vivere in modo problematico. La lettura non deve sostituire la vita; deve invece, come ha sostenuto Calvino in un articolo scritto alla vigilia della morte, «trasformare il rapporto del lettore col libro da accettazione passiva a messa in discussione continua o addirittura a una specie di doccia scozzese che tenga sveglio lo spirito critico»⁸. Per questo anche *Se una notte* non è soltanto un elegante gioco che ubbidisce al fine del *plaisir du texte*, ma è una ricerca di conoscenza tanto più coraggiosa quanto più grande è la consapevolezza della sua insufficienza e dei molti limiti dei risultati, sempre parziali, che si possono raggiungere.

⁸ Id., *Denis Diderot*, «Jacques le fataliste», in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, 131. Il testo era apparso dapprima su *La Repubblica* del 25 giugno 1984.