

Paolo Albani
CALVINO OULIPIANO. REGOLE E INVENZIONI



FUA - Florence University of the Arts
in collaborazione con Stony Brook University di New York

Relazione per la conferenza annuale

GARDENS OF CULTURE:
ITALO CALVINO'S MEMOS FOR THE NEW MILLENNIUM

venerdì 1 e sabato 2 dicembre 2023

Gabinetto Vieusseux, Sala Ferri, Palazzo Strozzi, Piazza Strozzi
Palazzo Bombicci Guicciardini Strozzi, Sala Rosa, Corso dei Tintori n. 21
Firenze

1. Quando parliamo di Italo Calvino (1923-1985) parliamo di uno scrittore-mondo, nel senso che ci aiuta a conoscere il Mondo, dentro e fuori dai libri,¹ e anche nel senso, aggiungo io, che Calvino è «un mondo di cose»: scrittore di testi narrativi legati alla resistenza, testi d'impegno sociale, di fantasia; saggista; studioso di fiabe; autore di opere per musica; traduttore; vignettista; autore di testi di canzoni; autore del soggetto o della sceneggiatura di alcune pellicole; ecc.²

Nella mia relazione affronto un aspetto ritenuto, a torto, minore nell'attività letteraria di Calvino, ovvero quello del gioco, legato in particolare alla sua partecipazione all'attività dell'Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*). Calvino viene ammesso all'Oulipo come «membro straniero» con il titolo di *Brigadier*, per i buoni uffici di Raymond Queneau, il 14 febbraio 1973, giorno di San Valentino, come risulta dal verbale della riunione in quella data: «Calvino, Matthews: membres étrangers à l'unanimité».³

Che cos'è l'Oulipo e perché Calvino vi aderisce con entusiasmo?

2. L'Oulipo (tradotto in italiano da Calvino con «Opificio di Letteratura Potenziale»; propriamente *ouvroir* in francese designa il laboratorio di cucito in un convento di monache o in un istituto di beneficenza) è «una singolare consorterìa di letterati, dediti a escogitare bizzarre invenzioni partendo da regole formali severamente costrittive, improntate a uno spiccato gusto matematizzante».⁴

Storicamente il gruppo – «una specie di società segreta»⁵ – composto di letterati con la passione della matematica e di matematici con la passione della letteratura, è fondato nel 1960 a Parigi, giovedì 24 novembre, nella cantina del ristorante «Vrai Gascon» (Vero Guascone) da François Le Lionnais (1901-1984), matematico e scrittore, e Queneau, che si autodefinisce *arithmomaniacque* (maniacco dell'aritmetica), e nasce nell'ambito di una delle numerose Sottocommissioni di Lavoro del Collegio di 'Patafisica, accademia dello sberleffo e della fumisteria istituita l'11 maggio 1948 sempre a Parigi da un cenacolo di letterari, artisti e poeti depositari della 'Patafisica, scienza delle soluzioni immaginarie, del particolare e delle leggi che governano le eccezioni, teorizzata da Alfred Jarry in *Gestes et opinions du docteur Faustroll. Pataphysicien. Roman néo-scientifique*, pubblicato postumo nel 1911.

¹ È una definizione che traggio da Marco Belpoliti, *Istruzioni per l'uso*, introduzione all'enciclopedia *Calvino A-Z*, a cura dello stesso Belpoliti, Electa, Milano 2023, pp. 18-21.

² Tutti questi numerosi aspetti della multiforme personalità di Calvino sono narrati in modo magistrale nella mostra *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte. Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, a cura di Mario Barenghi, Scuderie del Quirinale, Roma, dal 13 ottobre 2023 al 4 febbraio 2024, Electa, Milano 2023. *Favoloso Calvino* proviene dal titolo dell'articolo di Gore Vidal pubblicato sulla «New York Review of Books» del 1974, in merito a *Città invisibili*.

³ Michele Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Calvino*, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Bern 2014, pag. 88; Costagliola d'Abele ha consultato i fascicoli annuali dei verbali dell'Oulipo dal 1971 al 1985, per un totale di 169 *dossiers mensuels*; gli Archivi dell'Oulipo sono stati versati, dall'autunno 2005, alla Bibliothèque Nationale de France, e custoditi presso la sede della Bibliothèque de l'Arsenal, a Parigi, consultabili solo previa autorizzazione del segretario del gruppo. Sui rapporti tra Calvino e l'Oulipo si veda anche: Marcel Bénabou, *Si par une nuit d'hiver un oulipien*, «magazine littéraire», 274, février 1990, pp. 41-44; Raffaele Aragona, *Italo Calvino oulipien*, in Marie-Caroline, Jean-Loup Champion, *Oulipo*, Éditions de la BnF, Éditions Gallimard, Paris 2014, pp. 122-126; Marcel Bénabou, *L'Oulipo tra Francia e Italia. L'esempio di Calvino*, in Raffaele Aragona, a cura di, *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, in riga edizioni, Bologna 2023, pp. 19-31; Domenico Scarpa, *Oulipo, Ouvroir de littérature potentielle*, in Id., *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023, pp. 470-475. Esiste in Italia un omologo del gruppo francese, l'Oplepo, fondato a Capri nel 1990 da Raffaele Aragona, Domenico D'Oria e Ruggero Campagnoli.

⁴ Mario Barenghi, *Poesie e invenzioni oulipiennes*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, volume terzo, Mondadori, Milano 1994, pp. 1239-1245. Gli esercizi e le prime creazioni dei membri dell'Oulipo compaiono in Oulipo, *La littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1973.

⁵ Italo Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, «la Repubblica», 6 marzo 1982, pag. 18.

Fra i membri del gruppo troviamo, fra gli altri, Marcel Duchamp, il surrealista Noël Arnaud, grande specialista di Jarry e di Boris Vian, André Blavier, autore di un bellissimo libro sui «fous littéraires», Italo Calvino, Harry Mathews, Georges Perec, Jacques Roubaud e altri.

Il carattere «potenziale» della letteratura praticata dall'Oulipo risiede nel fatto che si tratta di una letteratura ancora inesistente, ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l'uso di nuove procedure linguistiche, una letteratura mossa dall'idea che la creatività, la fantasia trovano uno stimolo nel rispetto di regole, di vincoli, di costrizioni (*contraintes*), esplicite o nascoste, come ad esempio quella di scrivere un testo senza mai usare una determinata lettera o più di una (lipogramma). La costrizione è strumento creativo, che amplifica le possibilità (probabilità) di raggiungere soluzioni originali, bizzarre: l'essere «costretti» a seguire certe regole induce uno sforzo di fantasia; la costrizione non restringe l'orizzonte delle strategie narrative dello scrittore, al contrario ne allarga le «potenzialità visionarie», paradossalmente è «un inno alla libertà d'invenzione», capace, come «il meccanismo più artificiale», «di risvegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e più segreti».⁶

«Occorre crearsi delle costrizioni, – afferma Umberto Eco – per potere inventare liberamente».⁷ E ancora: «Le costrizioni sono fondamentali per ogni operazione artistica. Sceglie una costrizione il pittore che decide di usare l'olio piuttosto che la tempera, la tela piuttosto che la parete; il musicista che opta per una tonalità di partenza (poi modulerà, modulerà, ma è a quella che dovrà pur tornare); il poeta che si costruisce la gabbia della rima baciata o dell'endecasillabo. E non crediate che pittore, musicista o poeta d'avanguardia – che paiono evitare *quelle* costrizioni – non se ne costruiscano delle altre. Lo fanno, solo non è detto che voi ve ne dobbiate accorgere. Può essere una costrizione scegliere come schema per la successione degli eventi quello delle sette trombe dell'Apocalisse. Ma anche situare la storia in una data precisa: potrai fare accadere certe cose ma non altre. [...] Il bello della storia è che ti devi creare delle costrizioni, ma devi sentirti libero nel corso della stesura a cambiarle».⁸

In una conferenza del 1964 sull'Oulipo, Queneau spiega prima di tutto che cosa *non* è l'Opificio:

1) Non è un movimento o una scuola letteraria. Noi ci poniamo al di qua del valore estetico, il che non significa che lo disprezziamo.

2) Non è neppure un seminario scientifico, un gruppo di lavoro «serio» tra virgolette, benché ne facciano parte un professore della Facoltà di lettere e uno della Facoltà di scienze. Perciò sottoporro i nostri lavori al gentile pubblico in tutta modestia.

Infine: 3) Non si tratta di letteratura sperimentale o aleatoria (sul tipo, per esempio, di quella praticata dal gruppo di Max Bense a Stoccarda [Queneau allude al saggista e poeta tedesco Max Bense (1910-1999), di formazione scientifica, che ha introdotto criteri propri delle scienze esatte nell'ambito dell'estetica e della teoria letteraria]).

Poi aggiunge:

Adesso dirò che cos'è, o meglio che cosa crede di essere l'OULIPO. Le nostre ricerche sono:

1) *Ingenue*: uso la parola ingenuo nel suo senso peri-matematico [dal greco *peri*, cioè «intorno»], come si dice la teoria ingenua degli insiemi. Procediamo senza troppo sottigliezze. Cerchiamo di dimostrare il movimento camminando.

2) *Artigianali*, ma questo non è fondamentale. Ci dispiace di non poter disporre di macchine: lamento continuo nel corso delle nostre riunioni.

3) *Divertenti*: almeno per noi. Certuni le trovano di una «sordida noia», ma questo non dovrebbe spaventarvi perché non siete qui per divertirvi.

Insisterò tuttavia sul qualificativo «divertente». È certo che alcuni nostri lavori possono sembrare dei semplici scherzi o semplici «jeux d'esprit», analoghi a certi «giochi di società».

Lo scopo dei lavori dell'Oulipo, per dirla sempre con Queneau, è di

⁶ Ibidem.

⁷ Umberto Eco, *Postille a "Il nome della rosa" 1983*, in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2004, pp. 505-533.

⁸ Umberto Eco, *Come scrivo*, in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, pp. 324-359, si cita da pp. 346-347.

proporre agli scrittori nuove «strutture», di natura matematica oppure inventare nuovi procedimenti artificiali o meccanici, contribuendo all'attività letteraria: supporti dell'ispirazione, per così dire, oppure, in un certo senso, un aiuto alla creatività.⁹

Qui, nell'Oulipo, osserva Calvino, «domina il divertimento, l'acrobazia dell'intelligenza e dell'immaginazione. [...] Queneau e i suoi, amici della scienza, [...] pensano e parlano attraverso ghiribizzi e capriole del linguaggio e del pensiero».¹⁰

Il metodo dell'Oulipo – precisa ancora Calvino – si sostanzia nella qualità delle sue regole; quello che conta è la loro ingegnosità, la loro eleganza; se alla qualità delle regole corrisponderà subito la qualità dei risultati, delle opere ottenute per questa via, tanto meglio, ma comunque l'opera non è che un esempio delle potenzialità raggiungibili solo attraverso la porta stretta delle regole. Ogni esempio di testo costruito secondo regole precise apre la molteplicità «potenziale» di tutti i testi virtualmente scrivibili secondo quelle regole, e di tutte le letture virtuali di quei testi. In questo senso, per Calvino, «la struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo».¹¹

Una definizione, fra le più illuminanti, dell'«oulipiano», è quella data da Perec:

l'Oulipiano si comporta, nei confronti del linguaggio e della letteratura, della scrittura, delle forme del passato, un po' come un bambino a cui si è dato una sveglia. Il bambino smonta la sveglia per sapere come funziona. Io credo che si provi a fare la stessa cosa con il linguaggio. Si prova a smontarlo per vedere come funziona e cosa c'è dentro che permette di funzionare e di arrivare a ciò che si cerca.¹²

A proposito della «contrainte», non bisogna dimenticare che esiste sempre la possibilità di «une légère dérive» in grado di distruggere il sistema stesso delle costrizioni, uno scarto giocoso e liberatorio che Perec ha chiamato *clinamen* (nella fisica epicurea, una deviazione spontanea degli atomi). Già in Alfred Jarry troviamo un riconoscimento dell'importanza de «la bête imprévue Clinamen» di Epicuro, filosofo che per primo ha osato mettere «un'indeterminazione» al centro di ogni possibile spiegazione del mondo.

Se la letteratura è un gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, va detto anche, con Calvino, che tale gioco a un certo punto si carica di significati inattesi, di effetti imprevisi (il *clinamen* perechiano), come nel procedimento del gioco di parole.

3. Da quanto si è detto finora, si comprende perché Calvino abbia aderito all'attività dell'Oulipo, «un gruppo che nessuno sa che esiste» all'interno del quale Calvino confessa di sentirsi a suo agio, per il rifiuto espresso dai suoi membri della gravità che la cultura francese impone dappertutto, anche dove sarebbe necessaria un po' di autoironia. Gli oulipiani, ad esempio, considerano la scienza, prosegue Calvino, non in modo grave ma come gioco «secondo quello che è sempre stato lo spirito degli scienziati veri, del resto. Certo anche in loro [negli oulipiani], – commenta Calvino un po' amaramente – in questo scherzare per partito preso, in questa meticolosità da collaboratori della “Settimana enigmistica”, c'è una dimensione eroica, un nichilismo disperato».¹³

⁹ Raymond Queneau, *L'Opificio di letteratura potenziale*, in Id., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, introduzione di Italo Calvino, traduzione di Giovanni Bogliolo, Einaudi, Torino 1981, pp. 56-73.

¹⁰ Italo Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 184-191.

¹¹ Italo Calvino, *Introduzione a Raymond Queneau, Segni, cifre e lettere e altri saggi*, cit., pp. III-XXIII.

¹² Georges Perec, *Création et contraintes dans la production littéraire*, in Id., *Entretiens et conférences - volume II 1979-1981*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Éditions Joseph K., Nantes, 2003, pp. 307-323, traduzione mia. Un'altra definizione degli oulipiani si deve a Queneau: «dei topi che si costruiscono da soli il labirinto da cui si propongono di scappare».

¹³ Italo Calvino, *Colloquio con Ferdinando Camon*, in Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973; ora anche in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura e con una introduzione di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 2774-2796, si cita da pp. 2789-2790.

Con Queneau & i suoi sodali, Calvino condivide molte idee e predilezioni: ad esempio l'importanza delle costrizioni nell'opera letteraria, l'applicazione meticolosa di regole del gioco molto strette, il ricorso ai procedimenti combinatori che «smuova l'enciclopedia del possibile», la creazione di opere nuove utilizzando materiali preesistenti.¹⁴

Un'altra affinità fra Calvino e l'Oulipo risiede nel fatto che entrambi ritengono che la letteratura non si risolva in un problema d'ispirazione discesa da chissà quali altezze o d'intuizione pura o di rispecchiamento delle strutture sociali o di presa diretta della psicologia del profondo, come vogliono le varie estetiche del Novecento. La letteratura, sottolinea Calvino, è piuttosto «un'ostinata serie di tentativi di far stare una parola dietro l'altra seguendo certe regole definite, o più spesso regole non definite né definibili ma estrapolabili da una serie di esempi o protocolli, o regole che ci siamo inventate per l'occasione cioè che abbiamo derivato da altre regole seguite da altri». E ancora: «[...] ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, [...] questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze [...]. Scompaia dunque l'autore – questo enfant gaté 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».¹⁵

Gli stessi concetti esprime Queneau quando scrive:

Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, questa ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora.¹⁶

Aggiungiamo poi che, nel sottolineare la propria differenza dal Surrealismo, l'Oulipo mette in evidenza l'opposizione oulipiana a tutti gli aspetti di apertura verso l'inconscio legati, ad esempio, alla pratica della scrittura automatica.

4. Consideriamo ora gli esperimenti oulipiani di Calvino che, seguendo in parte lo schema proposto da Michele Costagliola d'Abele, possiamo dividere in:

– scritti ascrivibili alla tipologia di creazioni che vanno sotto il nome di Oulipo Sintattico (OuSin), ovvero quei testi la cui fabbricazione si basa su una serie di *contraintes* di natura formale,¹⁷ in altre parole testi «costruiti a partire da una serie di restrizioni che vanno ad agire su livelli linguistici inferiori che non riguardano, cioè, la sfera del significato; il loro valore estetico, di conseguenza, non è determinato da effetti semantici, ma deriva piuttosto da componenti più propriamente linguistico-strutturali e prosodiche».¹⁸ Si tratta del *Piccolo Sillabario Illustrato (da Georges Perec)*, *Poème à lipogramme vocaliques progressifs* e *Georges Perec oulipien*;

– scritti oulipiens di minor respiro, espressione utilizzata da Claudio Milanini per indicare quelle composizioni brevi costituite da esercizi oulipiani, poesie, racconti che risalgono al periodo parigino di Italo Calvino e che, secondo il critico, sono di fondamentale importanza per «valutare meglio l'orizzonte in cui s'inseriscono i suoi libri del decennio 1969-1979, dal *Castello* a *Se una*

¹⁴ Come scrive Calvino nella postfazione all'edizione francese di *Le Château des destins croisés*, tradotto dall'italiano da Jean Thibaudeau e dall'autore stesso, Éditions du Seuil, Paris, 1976.

¹⁵ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 164-181.

¹⁶ Raymond Queneau, *Che cos'è l'arte?*, in Id., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, cit., pp. 203-208.

¹⁷ Sulla distinzione tra Oulipo Semantico (OuSem) e Oulipo Sintattico (OuSin), si veda Jacques Roubaud, *Calvino e la ricerca dell'Oulipo semantico*, in Raffaele Aragona, a cura di, *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, cit., pp. 171-176.

¹⁸ Michele Costagliola d'Abele, *op. cit.*, pag. 156.

notte d'inverno un viaggiatore». ¹⁹ È il caso di *Hommes illustres* + 7 e de *L'incendio della casa abominevole*;

– progetti enunciati, ma non realizzati;

– infine, i due romanzi oulipiani, *Il castello dei destini incrociati* (1969) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

4.1. Partiamo dagli scritti del primo gruppo, quello appartenenti all'Oulipo Sintattico (OuSin).

4.1.1. Il *Piccolo Sillabario Illustrato* (da Georges Perec) esce in una prima versione (19 esercizi) sul numero 1 de «il Caffè» del marzo 1977, accompagnato da una serie di stampine ottocentesche.

Piccolo Sillabario Illustrato

(da Georges Perec)

di ITALO CALVINO



Il Petit abécédaire illustré di Georges Perec (pubblicato privatamente nel 1969 e poi in: Oulipo, La littérature potentielle,

Gallimard 1973, pp. 239 e 305) è composto da 16 brevissimi testi narrativi la cui chiave viene data in fondo: ognuno di essi equivale semanticamente a un altro testo di poche sillabe che a sua volta equivale foneticamente alla successione d'una consonante e delle cinque vocali come nei sillabari: BA-BE-BI-BO-BU, CA-CE-CI-CO-CU, DA-DE-DI-DO-DU, e così via per tutte le consonanti dell'alfabeto.

Per esempio: PA-PE-PI-PO-PU è reso così: «Trasferitosi a Cremona, il Sommo Pontefice scruta con ansia il fiume che manda cattivo odore. Pape épie, Pô pue».

Un'operazione equivalente presenta in italiano maggiori difficoltà, dato che il rapporto fonetica-ortografia nella nostra lingua non permette varianti se non minime, e dato anche che i monosillabi sono più scarsi, e soprattutto che pochissime parole finiscono in u. Ho tuttavia cercato di condurre l'operazione fino in fondo, per tutte le consonanti dell'alfabeto italiano (esclusa la Q) compresi il doppio suono della C e della G e le con-

Come il *Petit abécédaire illustré* di Georges Perec cui s'ispira, ²⁰ anche il *Sillabario* di Calvino «è composto di brevissimi testi la cui chiave viene data in fondo: ognuno di essi equivale semanticamente a un altro testo di poche sillabe che a sua volta equivale foneticamente alla successione d'una consonante e delle cinque vocali come nei sillabari: BA-BE-BI-BO-BU, CA-CE-CI-CO-CU, DA-DE-DI-DO-DU, e così via per tutte le consonanti dell'alfabeto». ²¹

Un esempio per tutti, quello relativo a SA-SE-SI-SO-SU:

Per convincere il proprietario d'un night-club a scritturarla, una spogliarellista lo assicura della propria efficacia nel provocare l'eccitazione degli spettatori.

¹⁹ Claudio Milanini, *Introduzione* a Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. IX-XXXIII, si cita da pag. XXI.

²⁰ Pubblicato privatamente nel 1969, poi in Oulipo, *La littérature potentielle*, cit., pp. 235-240 e pag. 301.

²¹ Italo Calvino, *Piccolo Sillabario Illustrato* (da Georges Perec), «il Caffè», 1, 1977, pp. 7-18; Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 334-341; anche in Ruggero Campagnoli, Yves Hersant (a cura di), *La letteratura potenziale* (*Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni*), Clueb, Bologna 1985, pp. 224-231, e Ruggero Campagnoli, a cura di, *Oulipiana*, Guida editori, Napoli 1995, pp. 55-61.

Va detto che la sequenza in PA-PE-PI-PO-PU, nelle edizioni successive a quelle de «il Caffè», è sostituita con una versione più elaborata rispetto a quella proposta da Calvino, composta da Giampaolo Dossena. I due sono legati da una profonda stima. Nel verbale dell'Oulipo del 21 gennaio 1983 Calvino propone Dossena quale invitato d'onore per le prossime riunioni.²²

4.1.2. C'è poi un *Poème à lipogramme vocaliques progressifs*,²³ scritto nel novembre 1977 per rendere omaggio a Queneau, nel quale le vocali all'interno del primo verso della prima quartina compaiono tutte nella prima parola (*aiuole*), quindi scompaiono una dopo l'altra nelle parole successive (*obliate, gialle, erba, sa*), cioè contengono 4, 3, 2, 1 vocali; nel secondo verso le parole contengono 1, 2, 3, 4 e 5 vocali; la seconda quartina si apre con la serie «aa, ee, ii, oo, uu» e dopo utilizza solo la vocale «e»:

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.

Giampaolo Dossena («Tuttolibri-La Stampa», 10 ottobre 1981) ha formalizzato lo schema vocalico della prima quartina nel modo seguente:

<i>aiuole</i>	A E I O U	U	<i>Un</i>
<i>obliate</i>	A E I O	O U	<i>Cupo</i>
<i>gialle</i>	A E I	I O U	<i>Brusio</i>
<i>d'erba</i>	A E	E I O U	<i>muoversi</i>
<i>sa</i>	A	A E I O U	<i>Allusione</i>
<i>ad</i>	A	A E I O U	<i>Enunciando</i>
<i>altre</i>	A E	E I O U	<i>Noumeni</i>
<i>estati</i>	A E I	I O U	<i>Oscuri</i>
<i>cetonia</i>	A E I O	O U	<i>Tutto</i>
<i>blu-violetta</i>	A E I O U	U	<i>Fu</i>

4.1.3. La poesia *Georges Perec oulipien*, composta fra il 17 e il 21 marzo 1983, utilizza solo le lettere del titolo (il procedimento oulipiano si chiama «beau présent», una poesia composta in onore di una persona di un sesso o dell'altro, amata o odiata, in cui ogni verso è scritto utilizzando solo le lettere del nome del destinatario), uscita nella plaquette collettiva *A Georges Perec*, Bibliothèque Oulipienne N° 23 del 1987:²⁴

²² Michele Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Calvino*, cit., pag. 132.

²³ Oulipo, *A Raymond Queneau*, Bibliothèque Oulipienne N° 4, Paris 1977, pp. 49-73; poi in Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, préface di Noël Arnaud, volume 1, Éditions Ramsay, Paris 1987, Éditions Seghers, Paris 1990, pag. 63; col titolo *Lipogrammi vocalici progressivi*, «L'Europeo» (Magazine), 35, 34, 23 agosto 1979, pag. 61; e in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pag. 333.

²⁴ Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, précédé des Deux Manifestes de François Le Lionnais, volume 2, Éditions Ramsay, Paris 1987; Éditions Seghers, Paris 1990, pag. 110.

Le leggi che si pose e che seguì
 Per sere e sere, nelle poesie,
 Nelle prose, nell'epico e nel lirico,
 Regole rigorose, nel cui gelo
 Non corron crepe, sono per l'ingegno
 Ossessioni o solluchero? Ironie
 Per sorrisi sornioni, oppure precì
 Per l'Essere Supremo? (O per più Esseri?
 O per Nessuno? Oscure sono le Gnosi).
 Pungiglioni per pigri? Perniciose
 Gorgoni che nel crine pongon serpi?
 Uno scoglio nel gorgo che è l'errore?
 Recipe per cucine in cui si cuociono
 Inni, epinici, nenie? O solo scolii
 Che un pio chierico copii nelle sillogi?
 O son spose-sorelle che sorreggono
 Opere e giorni, perché non si sprechino?

Per scrivere il suo omaggio a Perec, scomparso il 3 marzo 1982, Calvino spiega in una nota che ha dovuto aggiungere al titolo la parola «oulipien» per utilizzare le consonanti L e N, necessarie in italiano come in francese per l'impiego degli articoli determinativi e indeterminativi (con la sola lettera A a far la parte della «scomparsa»); ha inserito anche il gruppo CH in quanto corrisponde in italiano al suono della C di Perec.

Interessante notare che questi testi oulipiani, *Poème à lipogramme vocaliques progressifs* e *Georges Perec oulipien*, sono le uniche poesie scritte da Calvino. In realtà nei manoscritti calviniani sono conservate alcune prove poetiche, come il sonetto *Notturmo*, o la «lirica ermetica» *Chiarodiluna*, che ha questa postilla: «No, no! Pietà! non lo farò più! Vi prometto che non lo farò più!». Le prove poetiche di Calvino sono «sporadiche e tutte variamente occasionali e provvisorie».²⁵

4.2. Vediamo ora gli scritti del secondo gruppo, denominati «scritti oulipiens di minor respiro».

4.2.1. L'«Hommes illustres + 7», un'«Extension sémantique» del cosiddetto «metodo S + 7», inventato da Jean Lescure (1912-2005), poeta francese, uno dei primi membri dell'Oulipo, nonché Régent del Collège de 'Pataphysique. Il metodo lescuriano consiste nel sostituire in un testo ogni sostantivo con quello che sta nella settima posizione successiva di un dizionario prescelto. L'esercizio di Calvino, uscito nell'*Atlas de littérature potentielle* (1981),²⁶ parte da un dizionario di personaggi e sostituisce in un brano ricco di nomi propri il settimo nome di personaggio che segue in ordine alfabetico nel dizionario di partenza. L'esempio fornito da Calvino utilizza il *Petit Larousse en couleurs*, edizione 1972.²⁷

Calvino specifica che se il personaggio di partenza non figura nel dizionario lo inserisce al posto dove dovrebbe essere. L'esempio scelto da Calvino è un brano (segnato con il n° 867) del libro *Pensées, caractères et anecdotes* dello scrittore francese Sébastien-Roch Nicolas Chamfort (1741-1794):²⁸

²⁵ Mario Barenghi, *Poesie e invenzioni oulipiennes*, cit., pag. 1239.

²⁶ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1981, pp. 169-170. Il volume è curato dallo stesso Calvino, che ne sceglie anche il titolo (preferito a *Traité* o *Précis de littérature potentielle* e a *Littérature: mode d'emploi*) come testimonia Marcel Bénabou, *L'Oulipo tra Francia e Italia. L'esempio di Calvino*, cit., pp. 19-31, vedi pag. 27.

²⁷ Mario Barenghi segnala che esiste un testo dattiloscritto di Calvino in data 2 novembre 1977 con l'indicazione «anecdote P + 7 per Oulipo», dove presumibilmente P sta per Personaggio (Mario Barenghi, *Poesie e invenzioni oulipiennes*, cit., p. 1244).

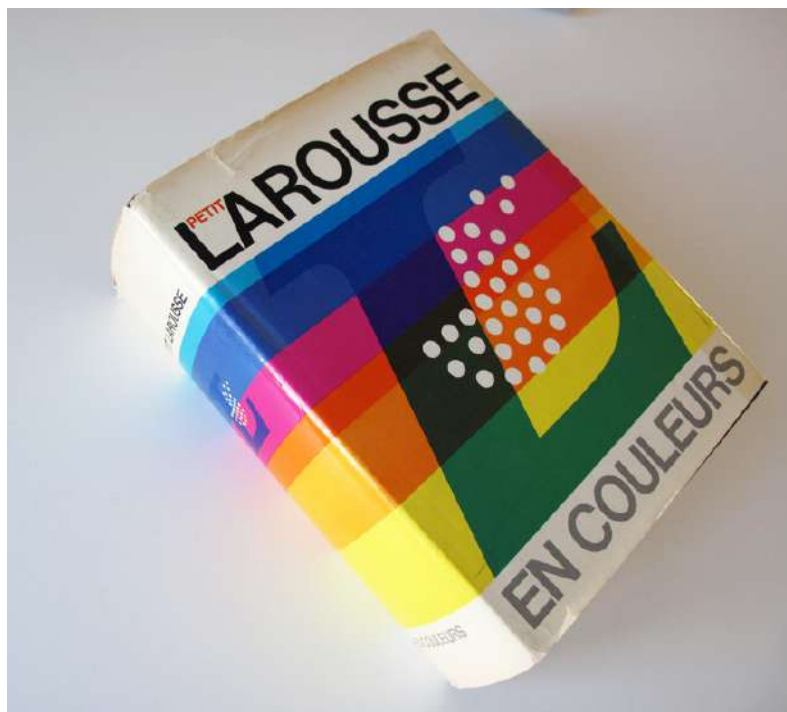
²⁸ Nicolas Chamfort, *Pensées, caractères et anecdotes*, Deboffe, Paris 1796, pag. 224.

– Madame Desparbès, couchant avec Louis XV, le roi lui dit: – Tu as couché avec tous mes sujets. – Ah! Sire. – Tu as eu le duc de Choiseul. – Il est si puissant! – Le maréchal de Richelieu. – Il a tant d’esprit! – Monville. – Il a une si belle jambe! – A la bonne heure, mais le duc d’Aumont, qui n’a rien de tout cela. – Ah, Sire, il est si attaché à Votre Majesté!

[– Madame Desparbès, mentre giaceva con Luigi XV, il re le disse: – Sei giaciuta con tutti i miei sudditi. – Ah, Sire. – Hai avuto il duca di Choiseul. – È così potente! – Il maresciallo di Richelieu. – Ha così tanto spirito! – Monville. – Ha una gamba così bella! – Va bene, ma il duca d’Aumont, che non possiede niente di tutto questo. – Ah, Sire, è così devoto a Vostra Maestà!]

Il brano diventa con il metodo «Hommes illustres + 7»:

Marlène Dietrich, couchant avec H. P. Lovecraft, le romancier lui dit: «Tu as couché avec tous mes supermen! – Ah, smicard! – Tu as eu Noam Chomsky. – Il est si puissant! – Tu as eu Jean Richepin. – Il a tant d’esprit! – Paul Morand! – Il a une si belle jambe! – A la bonne heure, mais Vincent Auriol, qui n’a rien de tout cela. – Ah, smicard! Il est si attaché aux Allocations Familiales!»²⁹



Calvino precisa che non avendo le *Petite Larousse en couleurs* il nome «Marlène Dietrich», «omission inadmissible et scandaleuse», ha dovuto aggiungere questo personaggio; anche «Votre Majesté», abbreviato in V.M., non figura nelle *Abréviations usuelles*, così che Calvino ha contato 7 abbreviazioni dopo il posto che avrebbe dovuto occupare, ricominciando dalla A dopo la lettera Z, e ha scelto A.F., cioè «Allocations Familiales».

²⁹ Il termine «smicard» è in francese una contrazione di «SMIC», che sta per «Salaire Minimum Interprofessionnel de Croissance», cioè Salario Minimo Interprofessionale di Crescita. «SMIC» è il salario minimo legale in Francia, quindi, un «smicard» è una persona che guadagna il salario minimo in Francia. Michele Costagliola d’Abele nel suo *L’Oulipo e Calvino*, cit., traduce «smicard» con «poveraccio». Jean Richepin (1849-1926) è un poeta e drammaturgo francese; Paul Morand (1888-1926), scrittore e diplomatico francese; Vincent Auriol (1884-1966), politico francese, presidente della repubblica di Francia dal 16 gennaio 1947 al 16 gennaio 1954. «Allocations Familiales» sono gli assegni familiari.

Alla riunione oulipiana del 3 novembre 1977, il testo di Calvino riscontra il favore dei presenti che lo qualificano come «exemple magnifique», entusiasmo soprattutto il Presidente fondatore François Le Lionnais che scorge subito le implicazioni semantiche derivanti dal metodo applicato.³⁰

4.2.2. Il racconto *L'incendio della casa abominevole*, da cui Calvino avrebbe voluto ricavare un vero e proprio romanzo intitolato *L'ordre dans le crime* (L'ordine nel delitto); il racconto uscì nell'edizione italiana di «Playboy», febbraio-marzo 1973. Le prime pagine del racconto apparvero in versione francese, *L'incendie de la maison maudite*, nel paragrafo 5 della IV sezione, dedicata all'«OULIPO ET INFORMATIQUE», dell'*Atlas de littérature potentielle* (1981).³¹

L'indagine del narratore muove dal ritrovamento di una danneggiata relazione sugli atti abominevoli compiuti nella pensione della vedova Roessler. Sul frontespizio di quella relazione sono riportate dodici voci in ordine alfabetico, una lista di dodici azioni criminose transitive e non riflessive: Accoltellare, Diffamare, Drogare, Indurre al suicidio, Legare e imbavagliare, Minacciare con pistola, Prostituire, Ricattare, Sedurre, Spiare, Strozzare, Violentare. Non si sa quale ospite della pensione abbia redatto il sinistro resoconto, né quali fini si sia proposto: di denuncia, di confessione, d'autodifesa, di contemplazione affascinata del male? L'indice non riporta i nomi dei rei né quelli delle vittime delle dodici azioni, delittuose o soltanto colpevoli, né sappiamo la successione in cui sono state commesse; alla completezza dell'elenco manca un verbo, Incendiare, certo l'atto finale di questa torva peripezia.

Analizzando il testo dal punto di vista combinatorio Calvino annota:

Anche ammettendo che ognuna delle dodici azioni sia stata compiuta da una sola persona ai danni d'una sola altra persona, ricostruire gli avvenimenti è un compito arduo: se i personaggi in questione sono quattro, presi a 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, seicentosettantaduecentocinquantasei. Non c'è da stupirsi se la nostra troppo indaffarata polizia ha preferito archiviare l'inchiesta, con la buona ragione che, per quanti delitti possano esser stati commessi, certo i rei sono morti insieme alle vittime.

Solo l'assicuratore Skiller ha urgenza di sapere la verità sull'incendio della casa e si aspetta la risposta da un elaboratore elettronico che dovrà, attraverso un sistema d'esclusioni (solo se *minacciato con pistola* un soggetto può essere *legato e imbavagliato*), «scartare miliardi di sequenze incongrue, ridurre il numero delle concatenazioni plausibili, avvicinarsi a scegliere quella soluzione che s'imponga come vera».³²

«L'aiuto dell'elaboratore, lontano dall'intervenire in *sostituzione* all'atto creatore dell'artista – scrive Calvino nella versione francese del suo poliziesco – permette al contrario di liberarlo dalle schiavitù di una ricerca combinatoria, offrendogli così le migliori possibilità di concentrarsi su questo “clinamen” che, solo, può fare del testo una vera opera d'arte».³³

³⁰ Michele Costagliola d'Abele, *op. cit.*, pag. 171.

³¹ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, cit., pp. 319-331. In origine il romanzo progettato da Calvino si chiama *Les mystères de la maison abominable*: «L'8 novembre 1972, partecipando in qualità di ospite d'onore a una riunione mensile presso François Le Lionnais, Calvino, dopo essere stato presentato da Queneau, il quale “segna l'esistenza, in alcune opere di Calvino, di preoccupazioni di tipo oulipiano”, presenta agli intervenuti un progetto di romanzo: *I misteri della casa abominevole*. Nel suo progetto “quattro personaggi particolarmente perversi commettono dodici crimini, ma non si dice chi commette cosa; è compito del lettore scoprirlo”; il carattere eminentemente combinatorio della proposta cattura improvvisamente l'attenzione degli oulipiani e getta le basi per l'inclusione di Calvino nel gruppo, il che viene ufficialmente ratificato durante la riunione del 14 febbraio 1973» (Michele Costagliola d'Abele, *op. cit.*, pag. 201, traduzione mia dal francese).

³² Italo Calvino, *L'incendio della casa abominevole*, in Id., *Prima che tu dica «Pronto»*, Mondadori, Milano 1996, pp. 140-153, e anche in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 319-332.

³³ Italo Calvino, *Prose et anticombinatoire*, in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, cit., pag. 331, traduzione mia.

Secondo le testimonianze di Marcel Bénabou e Jacques Roubaud,³⁴ proprio nel 1985 (l'anno della sua morte) Calvino pensava di riprendere la composizione di questo racconto; sappiamo anche che per stendere questo testo Calvino si servì della consulenza di un programmatore di nome William Skyvington; alcuni appunti di Calvino con l'indicazione «tentativo di sviluppare in romanzo il racconto *L'incendio della casa abominevole*» portano la data dell'11-13 luglio 1977: dunque, per un certo periodo, l'elaborazione del progetto si sovrappone alla stesura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.³⁵

La passione di Calvino per il poliziesco è comprovata, fra l'altro, da un articolo *Le meraviglie della cronaca nera*, comparso su «la Repubblica» del 1983,³⁶ recensione a un'esposizione dedicata ai fatti di cronaca, svoltasi al Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Parigi, pubblicizzata da un manifesto ove campeggia l'immagine di un orso bianco che sbrana una fanciulla. L'analisi di Calvino sul fascino del delitto e sui rapporti letteratura-crimine, è di grande interesse, e getta, a mio avviso, una luce stimolante sul fenomeno della fortuna che il giallo attraversa da qualche anno a questa parte in Italia, e non solo.

4.3. Nel terzo gruppo della nostra classificazione dei testi oulipiani di Calvino, ci sono alcuni progetti che lo scrittore delle *Cosmicomiche* formula, ma non realizza, come riscrivere l'*Odissea* immaginando Ulisse completamente incapace di spostarsi oppure, con il titolo *Pour un Hamlet rotatif*, rifare un Amleto in cui l'ordine degli avvenimenti sia del tutto invertito.³⁷

4.4. All'ultimo gruppo di «esercizi oulipiani» appartengono due romanzi, in cui l'elemento combinatorio, ovvero le variazioni su un tema, procedimento caro al Queneau degli *Exercices de style* e dei *Cent mille milliards de poèmes*, gioca un ruolo decisivo.

4.4.1. Il primo è *Il castello dei destini incrociati*,³⁸ pubblicato in origine nel volume *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York* (1969),³⁹ dunque prima che Calvino entrasse nell'Oulipo.

Convinto che l'universo linguistico abbia ormai soppiantato la realtà, Calvino concepisce il romanzo come un meccanismo che gioca artificialmente con le possibili combinazioni delle parole. Fra i primi prodotti di questa sua nuova concezione della letteratura troviamo appunto *Il castello dei destini incrociati* (1969), al quale in seguito si aggiunge *La taverna dei destini incrociati* (1973),⁴⁰ in cui il percorso narrativo è affidato alla combinazione delle carte di un mazzo di tarocchi, adoperati, racconta Calvino nella presentazione del suo libro, come una macchina narrativa combinatoria, idea che Calvino confessa di aver avuto da una relazione di Paolo Fabbri su *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*, tenuta in un «Seminario internazionale sulle strutture del racconto» del luglio 1968 a Urbino.

³⁴ Cfr. Marcel Bénabou, *Si par une nuit d'hiver un oulipien*, cit., e Jacques Roubaud, intervista a «Tuttolibri-La Stampa» dell'11 febbraio 1989.

³⁵ Si veda la nota di Mario Barenghi in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1242-1243.

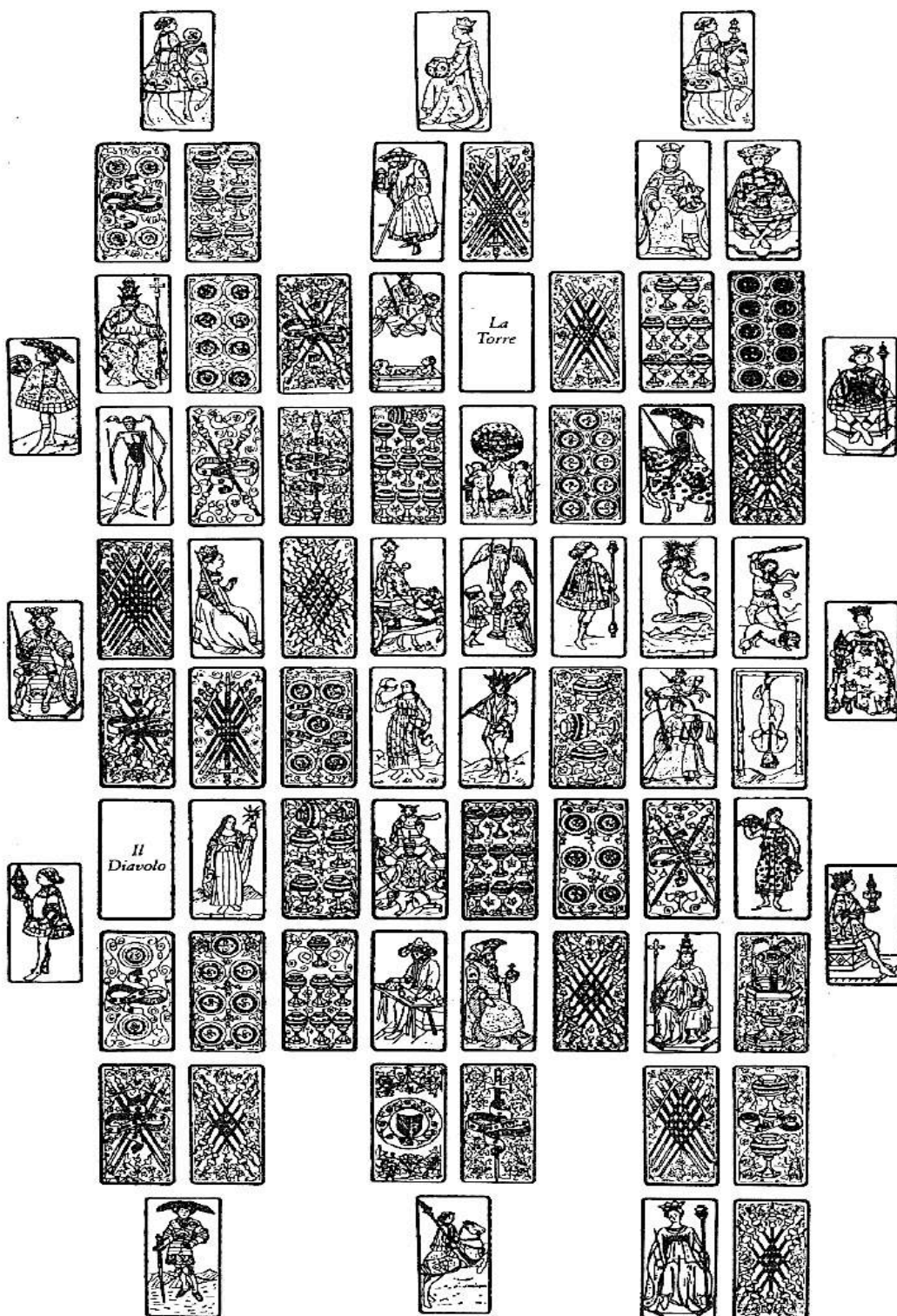
³⁶ Ora anche in Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 1994, pp. 51-56.

³⁷ Come risulta dal verbale (*comptes-rendus de séance*) della seduta dell'Oulipo del 13 maggio 1976, Calvino propone: «un Amleto rotativo./ – Fortebraccio [Principe di Norvegia] arriva nel primo atto e non sa cosa fare/ – lo spettro compare durante una riunione della corte/ Chiede l'aiuto dell'Oulipo per una formalizzazione generale del problema» (la traduzione dal francese è di Michele Costagliola d'Abele, *op. cit.*, pag. 118). Si veda anche Marcel Bénabou, *L'Oulipo tra Francia e Italia. L'esempio di Calvino*, cit., pag. 26. Nella seduta del 27 gennaio 1984, l'ultima in cui presenza al rito delle riunioni dell'Oulipo, Calvino propone di riscrivere l'*Odissea* con un Ulisse incapace di muoversi e con le sue avventure, al contrario, che vanno verso di lui (Michele Costagliola d'Abele, *op. cit.*, pag. 132).

³⁸ Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973.

³⁹ Italo Calvino, *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Franco Maria Ricci editore, Parma 1969.

⁴⁰ Entrambi i testi sono ora raccolti in Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 1994. Calvino aveva pensato di scrivere un terzo testo usando i fumetti, considerati l'equivalente contemporaneo dei tarocchi come rappresentazione dell'inconscio collettivo, per raccontare delle storie; questo terzo testo, mai realizzato, avrebbe dovuto chiamarsi *Il motel dei destini incrociati*.



Schema dei tarocchi ne *Il castello dei destini incrociati*

Un gruppo di viandanti si incontra in un castello: ognuno ha un'avventura da raccontare ma non può farlo perché ha perduto la parola.⁴¹ Per comunicare allora i viandanti usano le carte dei tarocchi, ricostruendo grazie a esse le proprie vicissitudini. Il mazzo dei tarocchi usato nel primo testo è il mazzo di tarocchi miniati da Bonifacio Bembo per i duchi di Milano verso la metà del

⁴¹ Questa *contrainte* è definita da Marcel Bénabou *lipofonia*, coniando un neologismo che calca le regole di formazione lessicale del termine lipogramma (Michele Costagliola d'Abele, *op. cit.*, pag. 111 e pag. 180).

secolo XV; nel secondo testo, *La taverna dei destini incrociati*, è il mazzo dei tarocchi internazionalmente più usato: *L'Ancien Tarot de Marseille* della casa B.-P. Grimaud, che riproduce un mazzo stampato nel 1761 da Nicolas Conver, *maître cartier* a Marsiglia.

Il mazzo dei tarocchi è visto da Calvino come un sistema di segni, come un vero e proprio linguaggio: ogni figura impressa sulla carta ha un senso polivalente così come lo ha una parola, il cui esatto significato dipende dal contesto in cui viene pronunciata. L'intento di Calvino è smascherare i meccanismi che stanno alla base di tutte le narrazioni, creando un romanzo che va oltre sé stesso, in quanto riflessione sulla propria natura e configurazione.

Nella *Nota* in cui spiega l'ideazione e la genesi del testo, Calvino afferma:

[...] sentivo che il gioco aveva senso solo se impostato secondo certe ferree regole; ci voleva una necessità generale di costruzione che condizionasse l'incastro d'ogni storia nell'altra, se no tutto era gratuito.

4.4.2. L'altro romanzo in odore di «oulipianità» è *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.⁴²

Esistono due scritti in cui Calvino si è preso la briga di spiegare la struttura del romanzo, o più precisamente «iper-romanzo»,⁴³ che ha per protagonisti una Lettrice e un Lettore che tentano di leggere un romanzo (intitolato appunto *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) e che per varie ragioni (difetti, furti, sequestri, censure delle varie copie) sono sempre costretti a interrompere la lettura del libro che stanno leggendo. Parallelamente alla lettura dei diversi incipit dei romanzi di autori immaginari, c'è la storia d'amore del Lettore (chiamato esplicitamente Lettore) e Ludmilla (la Lettrice) che segue uno schema narrativo tradizionale in cui non manca il lieto fine (i due protagonisti si sposano).

La struttura del libro, che Calvino definiva «un romanzo sul piacere di leggere romanzi», include dieci incipit di romanzi (intitolati *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 si addensa*, *In una rete di linee che s'allacciano*, *In una rete di linee che s'intersecano*, *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna*, *Intorno a una fossa vuota*, *Quale storia laggiù attende la fine?*) e dodici capitoli esplicativi che fanno da cornice al libro stesso (i primi dieci introducono gli incipit, mentre gli ultimi due, XI e XII, sono di commiato). È interessante notare che i titoli dei dieci incipit sono tali che, se letti in sequenza, costituiscono l'inizio di un nuovo romanzo.

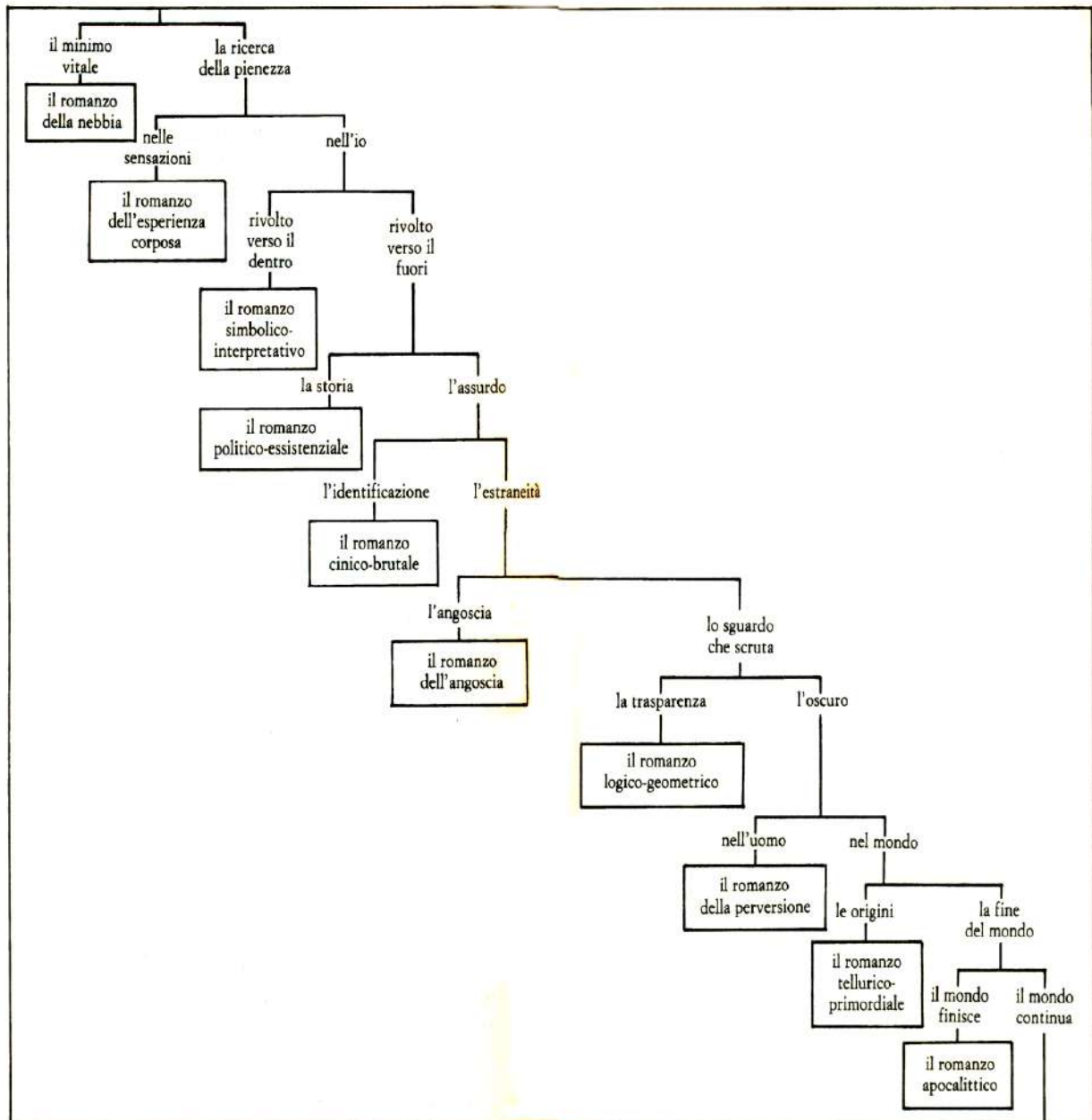
Il primo degli scritti in cui Calvino parla delle regole che ha seguito per scrivere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* appare nel numero 8 del dicembre 1979 sulla rivista «Alfabeta» in risposta a una recensione di Angelo Guglielmi, intitolata *Domande per Italo Calvino*, uscita sul n. 6 dell'ottobre 1979 della stessa rivista.⁴⁴

L'intervento è accompagnato da questo schema, in cui sono indicati i dieci diversi generi romanzeschi che compongono il libro: «il romanzo della nebbia», così definito perché la realtà è impredicabile come la nebbia; «il romanzo dell'esperienza corposa», dove gli oggetti si presentano con caratteri corposi e sensuali; «il romanzo simbolico-interpretativo», dove vincente è l'approccio introspettivo; «il romanzo politico-esistenziale», dove agisce una forte tensione esistenziale proiettata verso la storia, la politica e l'azione; ecc.:

⁴² Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979. In un foglietto a quadretti, conservato in una cartelletta che porta la dicitura «materiali scartati da Se una notte», Calvino ha annotato un elenco di titoli possibili di questo romanzo: «Esordio, Preludio, Qui comincia l'avventura, Chi ben comincia, L'ingresso, Alfa, Tutto sta per cominciare (cassato), Chi apre chiuda, L'avvio, Levar l'ancora, Dar vela ai venti, Il bel giorno si vede dal mattino, Ouverture, L'iniziazione, Primordi» (Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, volume secondo, cit., pag. 1386).

⁴³ Così lo chiama Calvino nella lezione americana sulla «molteplicità» (Italo Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, pag. 117). Ricordo che *La Vie mode d'emploi* di Perec è sottotitolato: *Romans*, al plurale.

⁴⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, «Alfabeta», I, 8, dicembre 1979, pp. 4-5; poi, come *Presentazione*, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Oscar Mondadori, Milano 1994, pp. V-XV.



Calvino spiega di aver scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che si può indicare così: «un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo». È questo il nucleo narrativo di base su cui Calvino fa convergere la molteplicità delle storie, in ciò dichiarando il suo debito verso gli *Exercices de style* di Queneau in cui un aneddoto di poche righe è trattato in 99 redazioni differenti.

Calvino fa notare inoltre che in ogni capitolo della cosiddetta «cornice» il tipo di romanzo che seguirà viene enunciato sempre dalla bocca della Lettrice e che i titoli dei romanzi, come già detto, se letti di seguito, costituiscono anche loro un incipit.

Il romanzo, scrive Calvino, poggia su «una griglia di percorsi obbligati che è la vera macchina generativa del libro, sul tipo delle allitterazioni che Raymond Roussel si proponeva come punto di partenza e punto d'arrivo delle sue operazioni romanzesche».

Una volta finito, il libro appare a Calvino come una ricerca del «vero romanzo» e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni «romanzo» cominciato e interrotto corrisponde a

una via scartata. In questa ottica il libro per lui rappresenta una specie di autobiografia in negativo: i romanzi che avrebbe potuto scrivere e che invece ha scartato, e insieme un catalogo indicativo di atteggiamenti esistenziali che portano a altrettante vie sbarrate.

Nel secondo dei due scritti esegetici, uscito nel 1983 in una plaquette della Bibliothèque Oulipienne, rousselianamente intitolato *Comment j'ai écrit un de mes livres*,⁴⁵ Calvino riassume la struttura del romanzo avvalendosi di una rappresentazione grafica, ovvero di 42 quadrati semiotici (42 come i quadrati greco-latini usati da Perec nella *Vie mode d'emploi*, davvero una bella coincidenza),⁴⁶ ciascuno dei quali indica le relazioni che intercorrono fra gli elementi narrativi presi in considerazione in un dato capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Il quadrato semiotico o «carré sémiotique» è uno strumento analitico tipico della semiotica strutturale di Algirdas Julien Greimas, strumento definibile, in estrema sintesi, come un metodo di classificazione dei concetti pertinenti a una data opposizione di concetti quali maschile-femminile, bello-brutto, ecc. e di classificazione dell'ontologia pertinente.⁴⁷ A corredo di ogni quadrato, dopo l'indicazione dei rapporti che intercorrono fra i vari elementi narrativi (il Lettore, la Lettrice, il libro, l'interruzione della lettura, la continuazione della lettura, il libro cominciato, ecc.), Calvino pone dei commenti, una sorte di morale che può ricavarsi da tali relazioni, tipo: «Il vero mondo non sarà mai un libro», «Il vero libro non si può né scrivere né leggere», «I libri letti o scritti sono sempre altri», «Il libro letto e il libro scritto non sono lo stesso libro», «Si scrive e si legge sempre un falso libro», affermazioni che trovano una suggestiva sponda in quanto Calvino annota nell'incipit del romanzo *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*: «le cose che il romanzo non dice sono necessariamente più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare l'illusione di stare leggendo anche il non scritto».

ITALO CALVINO
SE UNA NOTTE D'INVERNO
UN VIAGGIATORE



EINAUDI

⁴⁵ Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Bibliothèque Oulipienne N° 20, Paris 1983; poi in Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, volume 2, cit., pp. 25-44; di questo testo esiste una traduzione italiana in Ruggero Campagnoli, a cura di, *Oulipiana*, cit., pp. 153-170.

⁴⁶ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Hachette, Paris 1978, tr. it. Dianella Selvatico Estense, *La vita istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano 1984.

⁴⁷ Si veda la voce «Quadrato semiotico» in A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri con la collaborazione di Angelo Fabbri, Renato Giovannoli, Isabella Pezzini, La casa Usher, Firenze 1986, pp. 275-278.

Ecco le «Tables de matieres» che figurano nel *Comment* di Calvino:

CHAP. I	$\begin{array}{ c c } \hline L & \ell \\ \hline \ell & L \\ \hline \end{array}$
CHAP. II	$\begin{array}{ c c } \hline L & \ell^u \\ \hline \ell^u & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & \ell \Rightarrow \\ \hline L & \ell \Leftarrow \\ \hline \end{array}$
CHAP. III	$\begin{array}{ c c } \hline L & \ell^* \\ \hline \ell^* & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & \ell_x \\ \hline \ell_x & L^+ \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L^+ & S^+ \\ \hline L^+ & S \\ \hline \end{array}$
CHAP. IV	$\begin{array}{ c c } \hline L & L^+ \\ \hline L & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & L^+ \\ \hline L & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & \mathcal{L} \\ \hline L^+ & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & \mathcal{L} \\ \hline L^+ & L \\ \hline \end{array}$
CHAP. V	$\begin{array}{ c c } \hline L_p & L \\ \hline A & A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L_p & L \\ \hline A & A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L_p & L \\ \hline A & A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L_p & L \\ \hline A & A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L_p & L \\ \hline A & A \\ \hline \end{array}$
CHAP. VI	$\begin{array}{ c c } \hline A & \beta \\ \hline \alpha & A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline \bar{A} & A \\ \hline \alpha & \beta \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline \bar{A} & A^+ \\ \hline A^\varepsilon & A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline \bar{A} & A^\varepsilon \\ \hline N & A \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline A^+ & A \\ \hline N & \beta \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline A & \beta \\ \hline \alpha & A \\ \hline \end{array}$
CHAP. VII	$\begin{array}{ c c } \hline L & \ell \\ \hline M & l \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & l \\ \hline \ell & M \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & L \\ \hline x & \ell \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & L \\ \hline x & \ell \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline \bar{A} & \ell \\ \hline L & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & \bar{A} \\ \hline \ell & L \\ \hline \end{array}$
CHAP. VIII	$\begin{array}{ c c } \hline A & L \\ \hline \acute{e} & \ell \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline A_t & \ell_L \\ \hline \ell_A & A_p \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline \bar{A} & n \\ \hline \beta & B \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline A & \mathcal{L} \\ \hline A & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline A & \ell \Leftarrow \\ \hline \ell \Rightarrow & L \\ \hline \end{array}$
CHAP. IX	$\begin{array}{ c c } \hline L & M \\ \hline \beta & \alpha \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline P & \beta \\ \hline \alpha & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline \bar{A} & F \\ \hline \alpha & \beta \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline \mathcal{L} & P \\ \hline \alpha & L \\ \hline \end{array}$
CHAP. X	$\begin{array}{ c c } \hline L & \beta \\ \hline \alpha & C \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline C & \bar{A} \\ \hline \beta & L \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline C & \alpha \\ \hline L & \beta \\ \hline \end{array}$
CHAP. XI	$\begin{array}{ c c } \hline L & L' \\ \hline \ell & \ell' \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c c } \hline L & \ell \\ \hline L' & \ell' \\ \hline \end{array}$
CHAP. XII	$\begin{array}{ c c } \hline L & \ell \\ \hline n & L \\ \hline \end{array}$

L'insieme dei quadrati è organizzata in modo da costituire quello che gli oulipiani chiamano «una palla di neve che si scioglie» (*boule de neige*), come questa di Perec:⁴⁸

⁴⁸ G[eorges]. Perec, [*Boule de neige*], in Oulipo, *La littérature potentielle*, cit., pag. 106.

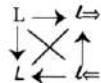
J
 AI
 CRU
 VOIR
 PARM
 TOUTES
 BEAUTÉS
 INSIGNES
 ROSEMONDE
 RESPLENDIR
 FLAMBOYANTE
 PANTELANTE
 ÉCARTELÉE
 ÉVOQUANT
 QUELQUE
 CHARME
 TORDU
 SCIÉ
 SUR
 UN
 X

Vediamo, a titolo esemplificativo, come Calvino spiega i due quadrati semiotici relativi al CAPITOLO II, ponendo dopo le spiegazioni un «distico con morale»:



Il lettore (L) soffre dell'interruzione della lettura (l ∞)
 L'interruzione della lettura conduce a un incontro con la
 lettrice (L)
 La lettrice desidera la continuazione della lettura (l ∞)
 La continuazione della lettura esclude un nuovo incontro
 col lettore

Il lettore desidera ritrovare la lettrice
 L'interruzione del libro diventa la continuazione del libro.



Il lettore (L) desidera continuare il libro cominciato (l ⇒)
 Il lettore è soddisfatto di ritrovare la lettrice (L)
 L'inizio del libro cominciato (l ⇒) non soddisfa la lettrice
 Il libro cominciato non ha alcuna voglia di continuare

La lettrice desidera continuare un altro libro
 L'inizio di questo libro cerca un altro lettore.

Su questo testo di Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, scrive Bruno Falcetto:⁴⁹

Comment descrive i dieci capitoli della cornice con una strumentazione economica e al tempo stesso barocamente virtuosistica. L'azione di ogni capitolo è ridotta allo scheletro di uno o più quadrati semiotici, ai quali si affianca un ugual numero di quartine di versi liberi. Le quartine servono da chiave esplicativa per il quadrato e quasi sempre sono arricchite da un distico finale «porteur de moralité» [come scrive Greimas in *Avis au lecteur*⁵⁰ premesso al testo di Calvino, ndr], che pare suggerire il significato di quel segmento della storia. Ma l'iteratività e la frammentazione, la moltiplicazione degli attanti, le simmetrie e i rovesciamenti, la fitta rete di azioni e desideri incrociati in una rincorsa senza soste che contraddistinguono la condensazione dei movimenti narrativi operata dagli schemi, lasciano trasparire – sotto l'eleganza geometrica – un'agitazione profonda.

Se una notte d'inverno un viaggiatore ha una forma in apparenza circolare, si apre infatti con la frase: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» e si chiude con quest'altra frase: «Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino».

Mi piace ricordare che il romanzo di Calvino si apre con un omaggio a ciò che possiamo chiamare «la vertigine della lista», di cui gli oulipiani, specie Perec, furono cultori appassionati.⁵¹

La lista stilata da Calvino a proposito dei *libri non letti* è questa:

Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere; Libri Fatti Per Altri Usi Che La Lettura; Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D'Aprirli In Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D'Essere Stato Scritto; Libri Che Se Tu Avessi Più Vite Da Vivere Certamente Anche Questi Li Leggeresti Volentieri Ma Purtroppo I Giorni Che Hai Da Vivere Sono Quelli Che Sono; Libri Che Hai Intenzione Di Leggere Ma Prima Ne Dovresti Leggere Degli Altri; Libri Troppo Cari Che Potresti Aspettare A Comprarli Quando Saranno Rivenduti A Metà Prezzo; Libri Idem Come Sopra Quando Verranno Ristampati Nei Tascabili; Libri Che Potresti Domandare A Qualcuno Se Te Li Presta; Libri Che Tutti Hanno Letto Dunque È Quasi Come Se Li Avessi Letti Anche Tu; Libri Che Da Tanto Tempo Hai In Programma Di Leggere; Libri Che Da Anni Cercavi Senza Trovarli; Libri Che Riguardano Qualcosa Di Cui Ti Occupi In Questo Momento; Libri Che Vuoi Avere Per Tenerli A Portata Di Mano In Ogni Evenienza; Libri Che Potresti Mettere Da Parte Per Leggerli Magari Quest'Estate; Libri Che Ti Mancano Per Affiancarli Ad Altri Libri Nel Tuo Scaffale; Libri Che Ti Ispirano Una Curiosità Improvvisa, Frenetica E Non Chiaramente Giustificabile; Libri Letti Tanto Tempo Fa Che Sarebbe Ora Di Rileggerli; Libri Che Hai Sempre Fatto Finta D'Averli Letti Mentre Sarebbe Ora Ti Decidessi A Leggerli Davvero.

Una sorta di anticipazione, in piccolo, della struttura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si ha nel racconto di Calvino *La decapitazione dei Capi*, pubblicato nel 1969 su «il Caffè»,⁵² in cui viene proposto un modello di società utopica, cioè un sistema politico basato sulla uccisione rituale dell'intera classe dirigente a intervalli di tempo regolari.

⁴⁹ Bruno Falcetto, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nelle «Note e notizie dei testi» di Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, volume secondo, cit., pp. 1381-1401. Sempre nelle «Note e notizie dei testi», alle pp. 1397-1400, Falcetto ricorda che fra le carte di Calvino è stato ritrovato «uno schema concettuale del mio libro (stabilito *dopo* aver scritto il libro)» che offre una diversa lettura della cornice.

⁵⁰ Greimas nell'*Avis au lecteur* premesso a *Comment j'ai écrit un de mes livres* di Calvino consiglia di leggerlo «au delà des évaluations du sérieux et du frivole, avec sérénité et un soupçon de sourire» («Nuova Corrente», XXXIV [1987], 99, pag. 10).

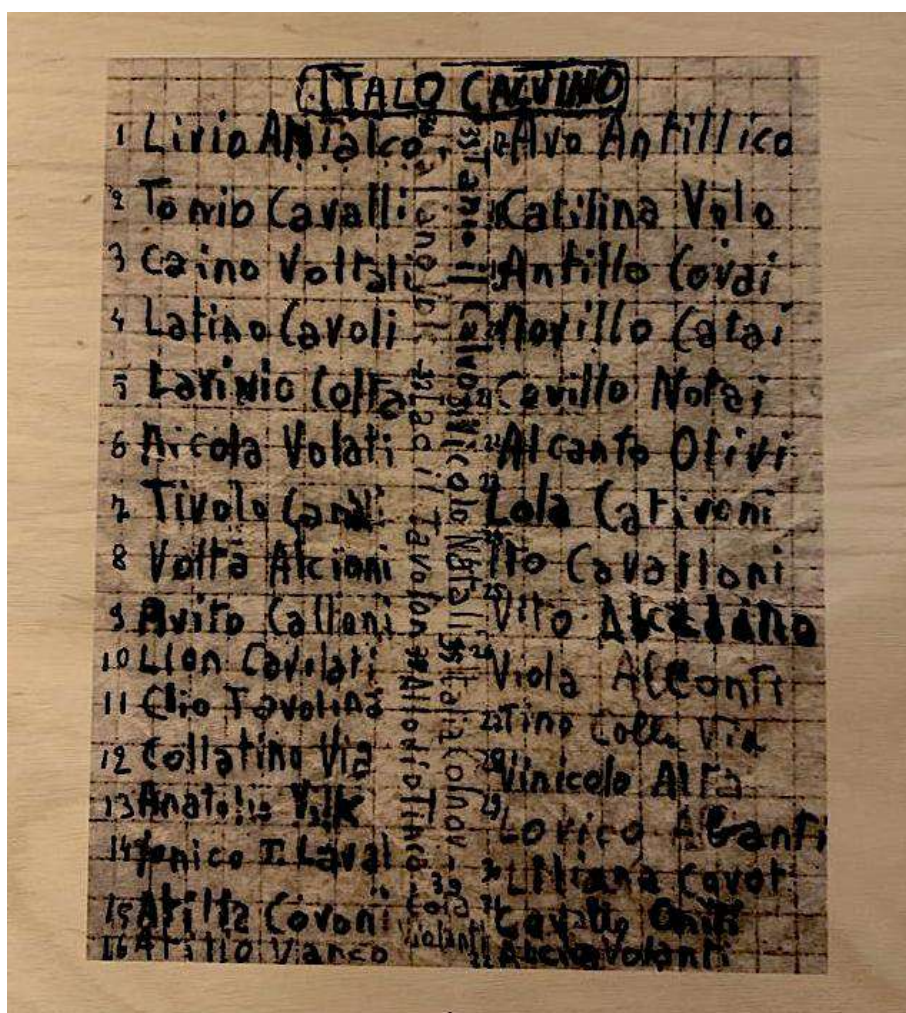
⁵¹ Ad esempio, in *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino* (a cura di Alberto Lecaldano, Volland, Roma 2011), Georges Perec, nell'ottobre del 1974, seduto per tre giorni consecutivi ai tavolini dei caffè o sulle panchine in place Saint-Sulpice a Parigi, prende accuratamente nota di tutto quello che vede. Il testo di Perec è citato in Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, pp. 306-308.

⁵² Italo Calvino, *La decapitazione dei Capi*, «il Caffè», 4, ag. (dic.) 1969, pp. 3-14; poi in Id., *Prima che tu dica «Pronto»*, cit., pp. 126-139, qui la parola «capi» ha la *c* minuscola. Sull'influenza dell'idea di mondo alla rovescia codificato da Michail Bachtin sulla stesura di questo romanzo incompiuto di Calvino si veda: Marco Piana, *L'utopia corporea. Italo Calvino e il mondo alla rovescia*, «Carte italiane», volume 9, 2013, pp. 53-71.

Sono quattro «abbozzi di capitoli», spiega Calvino nella nota posta in esergo, di un libro che sta progettando da tempo, e che non avrà seguito. Poi aggiunge:

Ognuno dei capitoli che ora presento potrebbe essere l'inizio d'un libro diverso [come accade in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ndr]; i numeri d'ordine che essi portano non implicano perciò una successione.

Una curiosità, per concludere. La passione «combinatoria» di Calvino è testimoniata, se pur marginalmente, dai 39 anagrammi (nell'anagramma si ricombinano le stesse lettere di una parola o di una frase in modo da ottenere altre parole o frasi di significato diverso) del suo nome e cognome eseguiti dallo stesso Calvino: Vito Alcalino, Avo Antillico, Clio Tavolina, Latino Cavoli, Nicola Volati, Catilina Volo, Tonio Cavalli, Lola Cativoni, ecc..⁵³



⁵³ Il manoscritto autografo degli anagrammi del suo nome e cognome fatti da Calvino è esposto nella citata mostra *Favoloso Calvino*.