



Enthymema XXVI 2020

Il libro dello spreco.  
Sullo *stile tardo* di Italo Calvino

Davide Savio

Università Cattolica del Sacro Cuore

**Abstract** – Il contributo intende analizzare *Se una notte d'inverno un viaggiatore* come prodotto della stagione senile di Calvino, cominciata programmaticamente con il trasferimento a Parigi del 1967. In particolare, nel romanzo si può riconoscere la divaricazione tra convenzioni artistiche e soggettività dell'autore, innescata dall'approssimarsi della morte, su cui Adorno fondava il concetto di *stile tardo*. Si cercherà di mostrare come lo spreco formale del romanzo senza *self*, virtuosistico e barocco, rispecchi in realtà l'etica del difficile del suo autore, per il quale ogni cosa, uomini e libri, va giustificata all'interno di un progetto fatto di «scelte volontarie» e di «rinunce attive».

**Parole chiave** – Italo Calvino; *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; Theodor W. Adorno; stile tardo; letteratura come progetto.

**Abstract** – In 1967 Italo Calvino moved to Paris and programmatically decided to enter into his old age. This choice also influences the style of his following narrative production. In this perspective, my essay faces the novel *If on a Winter's Night a Traveler* looking at the notion of *late style* coined by Theodor W. Adorno, which assumes the closeness of the death to the author as the cause of a divergence between artistic conventions and his subjectivity. I will try to show how the formal waste of the selfless virtuosic novel actually reflects its author's ethics of difficulty. According to Calvino everything, men and books, needs to be justified by a project that implies «voluntary choices» and «active renunciations».

**Keywords** – Italo Calvino; *If on a Winter's Night a Traveler*; Theodor W. Adorno; late style; literature as a project.

Savio, Davide. "Il libro dello spreco. Sullo *stile tardo* di Italo Calvino." *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 56-67.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14871>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

## Il libro dello spreco. Sullo *stile tardo* di Italo Calvino

Davide Savio

Università Cattolica del Sacro Cuore

Nella seconda metà di giugno del 1967, Calvino diventa vecchio. La data è quella del trasferimento a Parigi, dove rimarrà fino al 1980, e con il senno di poi si può cerchiare in rosso per indicare il punto di una rottura irrimediabile con il passato: in aprile era uscito l'ultimo numero del *menabò*, con il quale si concludeva la fase vittoriniana del suo impegno letterario (Cavalli 237-247), e nelle stesse settimane era arrivata nelle librerie la traduzione dei *Fiori blu* di Raymond Queneau, che inaugurava la nuova stagione francese, oulipiana (Bénabou, Cappello, Paino 129-139). È lo stesso Calvino a insistere sul bisogno di creare una discontinuità nella propria vita. Nel colloquio del '73 con Ferdinando Camon dirà: «Ero stato giovane a lungo, forse troppo, tutt'a un tratto ho sentito che doveva cominciare la vecchiaia, sì, proprio la vecchiaia, sperando magari d'allungare la vecchiaia cominciandola prima» («Colloquio con Ferdinando Camon» 2784). Si tratta quindi di una vecchiaia che gioca d'anticipo sull'anagrafe, e che fa seguito a una giovinezza durata ben oltre i limiti cronologici consueti.

A sentire Calvino, sembra che gli sia mancata completamente l'età di mezzo, quella adulta. La spiegazione di questo *pattern* veniva data in un'altra intervista, del 1970, rilasciata a *Le Monde*, dove l'autore chiamava in causa i propri studi sulla fiaba: «nei racconti di fate», dice, «i ruoli fondamentali sono quello del giovane, che deve superare una serie di prove per compiere l'iniziazione o realizzare i suoi desideri, e quello del vecchio, che vive separato dalla comunità, al confine di un altro mondo» («Un paesaggio ininterrotto di carta» 155). È già lo schema bipartito che Calvino impiegherà nella *Taverna dei destini incrociati*, appunto nella storia autobiografica «Anch'io cerco di dire la mia», dove il narratore rilegge la propria esistenza identificandosi con le figure del giovane san Giorgio, un cavaliere, e del vecchio san Girolamo, un eremita attraverso cui Calvino, *eremita a Parigi*, sottolinea proprio la condizione di «separato dalla comunità». Ma è anche la conferma che Calvino non sta ponendo la questione in termini fisiologici: quello che mette in piedi è un *progetto* di vecchiaia, cioè la vecchiaia per lui diventa «una scelta volontaria», per citare un concetto esposto nella *Nota* del 1960 ai *Nostri antenati*, su cui più avanti bisognerà tornare. Il punto fermo di questa svolta sta in un'altra considerazione fatta sulle colonne di *Le Monde*, ossia che «la giovinezza consiste nell'imparare a possedere le cose del mondo», mentre «la vecchiaia consiste nell'imparare a sbarazzarsene» («Un paesaggio ininterrotto di carta» 155: per il buttare via inteso come atto di generosità sociale, si veda nelle *Città invisibili* quanto viene detto a proposito della Bersabea celeste). Si tratta dunque di sostituire il paradigma dell'appropriazione con quello dell'eliminazione, dell'alleggerimento, della sottrazione di peso (l'orizzonte è quello che verrà raggiunto con la lezione sulla *Leggerezza*), portando alle estreme conseguenze l'annoso problema della scelta (di cosa fare, di cosa scrivere, di cosa salvare: cfr. Turi 311-313).

Trattandosi di Calvino, questo progetto di vecchiaia non può che legarsi a doppio filo a un progetto di letteratura che ne sia l'applicazione conseguente. Può essere utile, in questa direzione, chiamare in causa un'idea elaborata da Adorno, quella di *stile tardo*, che viene coniata per interpretare la maniera dell'ultimo Beethoven (*Beethoven: filosofia della musica*), ma che può essere estesa anche ad altri autori: Said, per esempio, se n'è servito per interpretare Mo-

## Il libro dello spreco

Davide Savio

zart, Wagner, Schönberg, Strauss e Gould, ma anche letterati come Mann, Kavafis e Tomasi di Lampedusa, oltre a un regista come Luchino Visconti (*Sullo stile tardo*). La stessa cosa è stata fatta da Luca Lenzini per i poeti del Novecento italiano, e qui i nomi sono quelli di Ungaretti, Montale, Betocchi, Fortini e Caproni, tra gli altri (*Stile tardo*). Si potrebbe peraltro avanzare l'ipotesi che il brodo culturale degli anni Settanta e Ottanta sia stato particolarmente favorevole alla nascita di opere tarde, nell'immaginazione di scrittori che avevano alle spalle già diverse stagioni di militanza letteraria (è il caso ad esempio di Pratolini, che in un'opera come *Il mannello di Natascia*, del 1985, distorce gli assi temporali e manda in pezzi l'armonia espressiva: cfr. Verbaro).

Volendo però rimanere aderenti all'iniziale teorizzazione di Adorno, si può dire che lo *stile tardo*, nella sua essenza, risulta costruito su una divaricazione tra convenzioni artistiche, da un lato, e soggettività, dall'altro, divaricazione che viene innescata dal sentirsi ormai a ridosso della morte (176-177). *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un romanzo che sembra prestarsi particolarmente bene a essere letto in questa prospettiva.

La questione delle convenzioni artistiche è evidente, anzi esibita (nel *Viaggiatore* «tutto è nelle convenzioni – molteplici, svariate, riproducibili – della scrittura» (Donnarumma 150)). Calvino, presentando il libro nelle varie interviste promozionali, non fa niente per nascondere che i dieci romanzi-incipit non gli appartengono. Sono storie che non avrebbe scritto, cioè che non avrebbe pubblicato autonomamente come opere di Italo Calvino, ma che gli servono per il loro valore tipologico (Calcaterra 120, Donnarumma 133-134, Serra 334, Spinazzola); non sono altro che «*shiffters* narrativi, indeterminati e intercambiabili» (Lavagetto 33), come diventa evidente quando su *Alfabeta* l'autore fornisce il diagramma in cui queste storie si trasformano nel «romanzo della nebbia», nel «romanzo dell'esistenza corporea», in quello «simbolico-interpretativo», «politico-esistenziale», «cinico-brutale», «logico-geometrico» e così via («Se una notte d'inverno un narratore» 1394-95).<sup>1</sup> In un'intervista uscita su *Panorama* nel 1979, Calvino spiega che «il mondo è talmente ricco e inesauribile che la scrittura non può mai tenergli dietro e che, dato che la scrittura è un sistema di convenzioni, non c'è che moltiplicare queste convenzioni, questi approcci al mondo cercando di inseguire questa molteplicità» («Credo soltanto nei movimenti lenti» 320). I dieci romanzi del *Viaggiatore*, per usare il lessico di Adorno, non sono quindi «individuaioni», ma «categorie» che Calvino ottiene manipolando le convenzioni dei generi letterari (Donnarumma 134). Non si tratta nemmeno di romanzi «alla maniera di»: anche se qualche ispirazione è evidente, Calvino specifica che nel *Viaggiatore* non ha compiuto un'operazione mimetica, per imitare l'identità stilistica di questo o quell'autore, e nemmeno parodistica («Una storia che non finisca più» 302, «Cercavo un libro da leggere, ne ho scritti dieci» 308). Ciò che interessa Calvino sono proprio le categorie, la spersonalizzazione è totale (e si riverbera nell'indebolimento del narratore, che «non costituisce mai il luogo di composizione o di sistemazione delle alternative e delle verità in gioco»: Barengi 75). «Non m'interessava ripercorrere la mia autobiografia letteraria», scrive sempre su *Alfabeta* Calvino, i dieci romanzi si collocano «al margine di quel che io sono e faccio, raggiungibili con un salto fuori di me» (cfr. «Se una notte d'inverno un narratore» 1396; anche in questo senso si può applicare la definizione di «libro-limite» data da Giovanni Raboni).

Fatta questa premessa, se si raccoglie l'impostazione di Adorno, bisogna seguire la pista secondo cui la soggettività nel libro non sarebbe abolita, ma divaricata: portata agli antipodi rispetto al modello generativo dei romanzi-incipit, e tuttavia presente. Una pista controintui-

<sup>1</sup> Un concetto più volte ribadito: «Questo mio libro contiene dieci inizi di romanzi, che corrispondono ad altrettanti *tipi* di fascinazione narrativa [...]. Ognuno corrisponde ad altrettanti atteggiamenti verso il mondo» («Una storia che non finisca più» 302; corsivo mio); e già in una lettera a Guido Neri del 31 gennaio 1978: «Il libro contiene anche N inizi di romanzo (forse 12 o 10) che rappresentano altrettanti tipi di scrittura romanzesca» (*Lettere* 1360).

## Il libro dello spreco

Davide Savio

tiva, dato che lo stesso Calvino sembra sbarrare la strada a chi ci si incammina (Serra 12). Come l'ultimo Beethoven studiato da Adorno, Calvino cancella le tracce del soggetto creatore (Adorno 215): il suo obiettivo, ed è un sogno che accarezza praticamente dalle *Cosmicomiche* alla lezione sulla *Molteplicità*, è quello di dare l'impressione che l'opera si sia fatta da sola. Inventa quindi il personaggio di Silas Flannery per riproporre le proprie riflessioni sul libro come macchina combinatoria che processa un numero finito di *topoi*, già ampiamente formulate in "Cibernetica e fantasmi". Questo però dovrebbe mettere sull'avviso il lettore smaliziato, perché nella conferenza la morte dell'autore viene celebrata solamente a metà, mentre la seconda metà dell'intervento viene impiegata per ribadire l'impossibilità di una letteratura fatta senza tenere conto dell'esistenza concreta di un uomo che fisicamente scrive, filtrando la materia attraverso i fantasmi del proprio inconscio ("Cibernetica" 219). Del resto, gli anni Settanta sono anche quelli in cui prende consistenza il cantiere dei *Passaggi obbligati*, a testimonianza del fatto che il problema autobiografico, per Calvino, è tutt'altro che rimosso (persino dove la scrittura gioca *sous contrainte*: cfr. Lombardo).

La questione può essere dipanata grazie a un testo come "La poubelle agréée" (1977), uno dei lavori più importanti dell'ultimo periodo di Calvino e quasi il suo vero testamento, molto più di quanto non lo siano le *Lezioni americane* (cfr. Rizzarelli). Qui lo scrittore mette a punto una propria poetica dello spreco, o della necessità dello spreco, centrata sull'idea che «si è quel che non si butta via» ("Poubelle" 79). Sull'argomento ha già scritto approfonditamente Marco Belpoliti nel suo *Settanta*, collegando le riflessioni di Calvino alle tesi di Frazer nel *Ramo d'oro*, all'utopia carnevalesca di Bachtin e agli scritti di Marcel Mauss e Georges Bataille dedicati ai rituali del dono, dove vengono saldati in chiave antropologica i concetti di spreco e di sacrificio (101-140). In questo senso, "La poubelle agréée" viene fatta dialogare da Belpoliti con altri testi coevi di Calvino, dalla "Decapitazione dei capi" alle *Città invisibili*, dalla *Taverna dei destini incrociati* alla *Strada di San Giovanni. Se una notte d'inverno un viaggiatore* invece rimane sullo sfondo, stranamente, ma si può dire che l'iper-romanzo del '79 rappresenti un'applicazione diretta e conseguente dei principi enucleati nella "Poubelle agréée": il *Viaggiatore* è per Calvino, a tutti gli effetti, il libro dello spreco.

La spiegazione si trova nell'ultima pagina del saggio sulla spazzatura, occupata dalla trascrizione di un foglio sul quale Calvino, negli anni, è andato annotando idee sullo spreco, che vengono sottoposte al lettore nella forma del semplice accumulo, come un canovaccio che sia stato salvato all'ultimo momento dal cestino della carta straccia. Quel foglio, in realtà, è l'algoritmo che consente di decifrare lo *stile tardo* di Calvino, a partire dall'appunto che recita «spazzatura come autobiografia», rovesciato poche righe sotto in «autobiografia come spazzatura» (79). La divaricazione di cui parlava Adorno si verifica in questo momento, nel quale l'autore capisce che «scrivere è dispossessarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri non più miei, deposti, espulsi» (79). La soggettività dell'autore può trovare spazio nella scrittura solamente per sottrazione, o meglio per espulsione, per spreco di sé: come il nostro corpo è composto da tutto ciò che assimiliamo, al netto delle deiezioni, così l'identità di uno scrittore si dà al termine di un analogo processo digestivo, che coinvolge tanto le opere rimaste allo stato di abbozzo quanto quelle compiute e pubblicate.

Non stupisce allora quanto Calvino scrive nel '79 su *Alfabeta*, e cioè che per lui «ogni romanzo cominciato e interrotto corrispondeva a una via scartata» (di «ipotesi popperianamente falsificate» parla Calcaterra (126)). «In questa ottica», prosegue, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* «veniva a rappresentare (per me) una specie d'autobiografia in negativo: i romanzi che avrei potuto scrivere e che avevo scartato» ("Se una notte d'inverno un narratore" 1296), ossia quello che Francesca Serra definisce «l'ipo-romanzo» (337). Il romanzo senza *self*, insomma, liberatosi della «prospettiva limitata d'un io individuale», come si legge nella *Molteplicità* (*Lezioni americane* 733), diventa un compendio di tutto ciò che Calvino ha espulso per definire

## Il libro dello spreco

Davide Savio

se stesso. È ancora la divaricazione di cui si diceva: Calvino scrive *contro* la soggettività, cerca di portarla a zero, e per farlo porta al massimo il dato convenzionale e formale del libro. È l'opposto di quanto uno scrittore fa normalmente: scarta le piste narrative eterogenee e conserva quelle che possono affermare qualcosa su di lui. Nel *Viaggiatore* invece Calvino si nasconde dietro il dispositivo iper-letterario, simile al filtro blu di un *effetto notte* (Segre 149), e conserva proprio le storie che gli sono più estranee. Anche correndo il rischio di entrare in quel territorio che Borges definiva *barocco*: quando cioè il virtuosismo dell'invenzione spinge l'autore a «sfiorare la caricatura di se stesso» (o a caderci in pieno, come effettivamente succede in certe pagine del *Viaggiatore* a partire dalla cornice: cfr. Scarpa 229-230). Questo avviene, secondo Borges, nella «fase conclusiva di ogni arte, quando questa esibisce e dilapida i suoi mezzi» («Storia universale» 444). È insomma un fenomeno senile: qualcosa di simile, non per niente, l'aveva notato anche Adorno, che individuava nello *stile tardo* un'«eccedenza di materia» (*Beethoven* 178), una sovrabbondanza che è facile riconoscere anche in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Il fenomeno però è più profondo di quanto appaia, perché non coinvolge solamente i dieci romanzi-incipit, ma tutta la linea genetica del libro. Al di là della struttura calcolatissima e apparentemente cristallina, infatti, il *Viaggiatore* viene usato da Calvino come cimitero dei buoni propositi, o, per rimanere in tema, come discarica dei progetti falliti: progetti che non aveva saputo realizzare in quanto tali, e che vengono ricalibrati per coesistere in un unico libro-contenitore. In questo modo lo spreco soggettivo, il gettare via da sé, diventa riciclo, ecologia letteraria. Si pensi prima di tutto alla «Decapitazione dei capi», anticipata sul *Caffè* nel 1969 e non portata a termine. Ognuno dei quattro capitoli di cui si compone, dice Calvino nella nota introduttiva, «potrebbe essere l'inizio di un libro diverso» («Nota a *La decapitazione dei capi*» 1233). La «forma» finale non era stata ancora decisa, ma quello che rimane della «Decapitazione» è un racconto costruito accostando quattro incipit di romanzo. Le ragioni per cui Calvino non porta avanti il libro si possono congetturare. Intanto si tratta di un lavoro molto politico, più un *pamphlet* che uno spunto narrativo (Barenghi 236-237), cominciato peraltro in anni in cui l'autore prende sempre più le distanze dalla politica. Il Sessantotto, inoltre, era stato una stagione troppo circoscritta, nella vita di Calvino, per entrare davvero nella sua bibliografia, mentre come opzione utopica si rivelava meno interessante, ai suoi occhi, rispetto ad alcune alternative esplorate in quei frangenti, a partire dall'opera di Fourier (ancora Barenghi 237). Però, quella che per lo scrittore si era rivelata una via sbarrata, per il *Viaggiatore* diventa un precedente modellizzante. Quello che Calvino scarta a livello di contenuto, di esperienza, il *Viaggiatore* ricicla sul piano delle strutture narrative.

Il caso più interessante, in questo senso, e forse quello che è rimasto più in ombra nella ricostruzione intertestuale del libro, è un progetto fantasma di rivista, che Calvino enuncia solamente durante il colloquio del '73 con Ferdinando Camon (il merito di un primo avvicinamento tra i due testi va a Piazza (209)). Qui, sollecitato proprio sul tema della vecchiaia, allontana da sé il ruolo di guida o di maestro per i giovani. Fa il nome di Gianni Celati, ma solo per mettere in rilievo i limiti della rivista cui avevano lavorato in quegli anni, *Alì Babà*, troppo legata a un approccio teorico, speculativo: «si finirebbe sempre per fare una cosa che la leggono quattro gatti», dice, «meglio fare libri, allora» («Colloquio con Ferdinando Camon» 2785). Quello che aggiunge dopo, però, è un'idea alternativa di rivista che somiglia straordinariamente al risultato finale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, come appunto ha notato Isotta Piazza. Il suo sogno, spiega, sarebbe «una rivista di romanzi a puntate come quelle che facevano Dickens, Balzac», alla quale partecipano «scrittori veri» che scrivono «su commissione» (2785). Già qui si possono rilevare delle coincidenze significative. Anche il *Viaggiatore* è immaginato come un contenitore di questo tipo, con dieci romanzi scritti da dieci scrittori diversi, e per di più dieci inizi di romanzo, come fosse l'esordio di opere che si pubblicheranno a puntate. Aggiungiamo pure che, quando promuove il *Viaggiatore*, Calvino dice di

## Il libro dello spreco

Davide Savio

considerarlo proprio un lavoro scritto su commissione (cfr. Piazza 212). Intervistato da Marco d'Eramo su *Mondoperaio* afferma: «non mi prefiggo mai come fine la soggettività, l'espressione di un me stesso, che non so quale sia», ma al contrario «il servizio, il fare ogni volta l'oggetto che mi chiedono» (“Genericità della parola” 288). Confessa poi la propria nostalgia per lo «scrittore popolare», qui i nomi di Dickens e Balzac cadrebbero bene, e sostiene di aver provato a intercettare i bisogni di un «lettore medio, non dico non intellettuale, ma non intellettualistico in quanto lettore» (289). Un tipo di lettore che cerca prima di tutto «un libro divertente» (289) e che, viene specificato altrove, abbia «la passione di leggere romanzi» (“Una storia che non finisca più” 304), dopo anni in cui la letteratura d'avanguardia l'aveva disabituato alla narrazione pura, privandolo dei necessari «stimoli all'attenzione» e «all'immaginazione» (“Leggere i romanzi” 443).

Questa necessità di stabilire un rapporto con il lettore medio e le sue passioni emergeva distintamente anche nel colloquio con Camon, dove Calvino vagheggiava una rivista attraverso cui «ritrovare le funzioni vere d'un rapporto col pubblico: il piangere, il ridere, la paura, l'avventura, l'enigma...» (“Colloquio con Ferdinando Camon” 2785-2786). Tutti elementi che costituiscono le spezie della letteratura di ampio consumo e di cui Calvino nel *Viaggiatore* si appropria, seppure dispensando in dose maggiore quelli più consoni al suo gusto, l'avventura specialmente, da cui il legame del *Viaggiatore* con la fiaba (cfr. Barengi 71, 74), o quelli più alla moda, come il senso dell'enigma su cui si fondano gialli, thriller e polizieschi vari. La volontà di raggiungere il maggior numero di lettori possibile, già introiettata dai tempi del *Notiziaro Einaudi* e marchio di fabbrica della casa dello Struzzo (Cesari 81-85),<sup>2</sup> si condensa nel '73 intorno all'idea di una rivista «a larga tiratura, che si vende nelle edicole» (“Colloquio con Ferdinando Camon” 2786). Calvino la immagina come «una specie di *Linus* ma non a fumetti», ricca di «illustrazioni» e con «un'impaginazione attraente», inseguendo un dialogo tra testo e immagini che aveva in qualche misura sperimentato nel *Castello dei destini incrociati* e che non avrà seguito (2786). Al fumetto di Linus, però, è dichiaratamente ispirato il titolo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, modellato sull'incipit del romanzo di Snoopy, *Era una notte buia e tempestosa*.<sup>3</sup>

È quanto viene dopo comunque a costituire l'aggancio più diretto al *Viaggiatore*. Questa rivista, infatti, avrebbe dovuto contenere «molte rubriche che esemplificano strategie narrative, tipi di personaggi, modi di lettura, istituzioni stilistiche, funzioni poetico-antropologiche» (“Colloquio con Ferdinando Camon” 2786). Una suggestione che si arena di fronte alla mancata disponibilità, da parte dello stesso Calvino, a mettere davvero in piedi una rivista, sentita forse come una cosa per giovani; ma anche davanti all'obiezione di Celati, secondo cui «non bisogna fare la lezione a nessuno, non si può tenere un atteggiamento pedagogico» in questo genere di iniziative (2786). A guardarlo bene, però, il *Viaggiatore* queste cose le ricicla tutte. A esemplificare diverse strategie narrative ci pensano i romanzi-incipit, come diventa evidente dalle parole di Ludmilla, che di volta in volta li anticipa quali oggetti del proprio desiderio di lettura. Così il primo, eponimo, è costruito per trasmettere un «senso di smarrimento» (*Se una notte* 638); il secondo, *Fuori dell'abitato di Malbork*, per «entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata» (639); il quarto, *Senza temere il vento e la vertigine*, per

<sup>2</sup> Il legame tra la pratica editoriale di Calvino e i presupposti su cui il *Viaggiatore* viene concepito emerge con un ventennio almeno di anticipo nella “Risposta a 9 domande sul romanzo” pubblicata su *Nuovi argomenti* nel maggio-agosto 1959, dove l'autore afferma l'importanza dell'industria culturale anche nella creazione del nuovo (non c'è terreno migliore per la nascita di veri valori che quello graveolente delle esigenze pratiche, della richiesta di mercato, della produzione di consumo» (1522): un aspetto approfondito in Serra (339) e Paino (81-85).

<sup>3</sup> Prima di essere dichiarata nel romanzo (784), la fonte veniva segnalata in una lettera a Daniele Ponchiroli del 3 luglio 1978 (*Lettere* 1374-1375).

## Il libro dello spreco

Davide Savio

«sentire la storia che arriva, come un tuono ancora confuso, la storia quella storica insieme al destino delle persone» (680-81); il quinto, *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, per assecondare la «voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie, senza pretendere d'importi una visione del mondo» (699); e così via. La tipizzazione dei personaggi è invece suggerita fin dal nome dei protagonisti, il Lettore e la Lettrice, ma l'intera cornice è un catalogo di tipi: su tutti Innerio, il Non-Lettore; il dottor Cavedagna, il Caporedattore, affettuosamente ispirato a Daniele Ponchiroli ma anche astratto dal modello reale, assolutizzato; e soprattutto Silas Flannery, lo Scrittore, ed Ermes Marana, il Falsario. In realtà, per quanto riguarda l'attività di quest'ultimo personaggio, sembra che Calvino abbia riversato in lui tutte le possibili incarnazioni del produttore editoriale: «scrittore-ombra» (728) o «ghost-writer» (789), «traduttore», «grafomane» (732), «copista» (786), «scrivano» (790), «illusionista» (849), in un accumulo di ruoli e funzioni al limite del maniacale.

Intorno ai modi di lettura, Calvino si è sbizzarrito (cfr. Piazza 204-205): lì può davvero dare fondo al catalogo, molto più che nella classificazione dei comportamenti di un lettore che rimane comunque una figura ineffabile, date le singolarità incalcolabili dei potenziali destinatari (cfr. Segre 138-141). Si comincia con la lettura rilassata che viene suggerita nel capitolo primo, alla ricerca della posizione più comoda: «seduto, sdraiato, raggomitato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca» (*Se una notte* 613); e così via. Ma si arriva agli estremi del capitolo quarto, dove vengono messi a confronto la lettura in silenzio e quella ad alta voce, l'ascolto di un libro che viene tradotto all'impronta o che viene letto in originale in una lingua estinta, e poi ancora il dibattito all'interno di un «collettivo di studio», inteso da Lotaria come l'unico modo per leggere veramente un libro (682). Gli esempi potrebbero continuare a lungo. Se delle istituzioni stilistiche si è già parlato, resta da dire delle funzioni poetico-antropologiche. Qui Calvino, probabilmente, aveva in mente Marcel Mauss e i suoi studi sul dono e sul sacrificio, già individuati da Belpoliti come fonte di ispirazione per la poetica dello spreco che Calvino sta elaborando in questi anni: poetico-antropologiche, e non solo antropologiche, appunto perché se ne sta appropriando per dare un senso alla propria scrittura, trasformando il suo libro in una sorta di brechtiano «gesto sociale» (*Scritti teatrali* 140; di «azione pubblica» parla Giovannetti (401); cfr. anche Milanini (158), Piazza (199-203)), esattamente il contrario di quanto rivendicava ad esempio Manganelli nella *Letteratura come menzogna* (219).

Ricapitolando: all'inizio degli anni Settanta, Calvino architetta l'idea di una rivista divulgativa, a larga tiratura, che tuttavia sceglie di non sviluppare, se non a livello di suggestione, di interlocuzione, di *pourparler*. Alla fine dei Settanta questa rivista esce, ma con una forma diversa: quella dell'iper-romanzo. A spingerlo nella direzione del *Viaggiatore*, oltre ai modelli più evidenti, come quello di Borges, saranno stati alcuni esperimenti di falsificazione letteraria comparsi nelle librerie durante il decennio: forse non tanto l'*Antologia apocrifa* di Paolo Vita-Finzi, compilata a partire dal 1927 ma pubblicata nella sua versione finale da Bompiani nel '78, quanto piuttosto l'altra antologia di apocrifi intitolata *Quasi come*, uscita sempre per Bompiani nel '76 a cura di Guido Almansi e Guido Fink, che Calvino commenta proprio in una lettera ad Almansi, il 14 luglio di quell'anno. È interessante notare come le sue riserve siano le stesse che avevano impedito la nascita di *Alì Babà*: il progetto dell'antologia è giudicato «molto interessante», ma il libro risulta «troppo fitto, con troppo commento vostro», dice Calvino, «manca di leggerezza», si sarebbe dovuta togliere «l'impostazione professorale di commento ai testi» (*Lettere* 1312-1313).

La stesura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* diventa quindi un intervento sull'attualità letteraria, uno strumento per suggerire ai colleghi scrittori e soprattutto agli editori come recuperare un rapporto con il pubblico (nel caso di *Quasi come*, Calvino non incolpa Almansi e Fink, ma Bompiani, di non aver saputo fare un libro più «agile»: cfr. *Lettere* 1312). In questo

## Il libro dello spreco

Davide Savio

senso, il *Viaggiatore* è davvero un libro pedagogico. E qui vale la pena di tornare all'intervista del '70 a *Le Monde*, dove Calvino parlava dei due ruoli fondamentali che compaiono nei racconti di fate: quello del giovane e quello del vecchio. Nelle fiabe, il vecchio vive sì «separato dalla comunità», ma conserva comunque una «funzione» attiva, che è quella di «trasmettere qualche cosa, un oggetto magico o un segreto» («Un paesaggio ininterrotto di carta» 155). D'altro canto, anche nella pagina finale della «Poubelle agréée» un frammento bloccava sulla carta proprio l'idea del «trasmettere per conservare» (79). Forse allora è il caso di ripensare il disimpegno, l'auto-isolamento del Calvino tardo, come anche la sua decisione di divaricare la soggettività dal meccanismo romanzesco, scambiando semmai l'autobiografia con l'antropologia, l'uomo individuale con quello culturale (anche nel *Viaggiatore* è la «dinamica antropologica» a prevalere, rilevava già Milanini (163)).

Si tratta di una decisione che Calvino aveva già messo alla prova sul finire degli anni Sessanta, lavorando al *Castello dei destini incrociati*. Nel testo del '69, pubblicato da Franco Maria Ricci, l'io narrante dice di non sapere più come «distinguerò» la propria storia dalle altre, all'interno di un sistema d'intrecci che pure è studiato per contenerle tutte: «la foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie» («Il castello dei destini incrociati» 543). Questo senso di perdita, al contrario di quanto avverrà nel *Viaggiatore*, non presenta lati redditizi, tanto che nella *Taverna dei destini incrociati*, del '73, Calvino inserirà il correttivo della storia autobiografica *Anch'io cerco di dire la mia*. È la *Nota* messa in conclusione del libro a chiarire il malfunzionamento del meccanismo: nel tentativo di dare forma a uno «schema unitario» per tenere insieme storie e carte dei tarocchi, Calvino racconta di aver «passato le giornate a scomporre e ricomporre il suo puzzle», tracciando «centinaia di schemi, a quadrato, a rombo, a stella», persino svegliandosi di notte «per correre a segnare una correzione decisiva», che immancabilmente poi si rivelava deleteria («Nota a *Il castello dei destini incrociati?*» 1278 e 1280). Nell'enorme complicazione dei poliedri di tarocchi che via via si creavano, dice Calvino, «mi ci perdevo io stesso», e così la pubblicazione del libro-labirinto diventa l'unica maniera per «liberar.seno»: «ancora adesso, col libro in bozze, continuo a rimetterci le mani, a smontarlo, a riscriverlo. Solo quando il volume sarà stampato ne resterò fuori una volta per tutte, spero» (1279-1280 *passim*).

È senz'altro ripensando a questo genere di problemi che Calvino scrive l'ultima riga della «Poubelle agréée», che recita: «il vivere per l'opera: ci si perde: c'è l'opera inservibile, non ci sono più io» (79). L'esperimento di creare un libro che funzionasse come macchina combinatoria era fallito, agli occhi del suo autore, perché i difetti strutturali del dispositivo fabulatorio avevano costretto Calvino a un eccesso di partecipazione autoriale: in altri termini, il meccanismo che avrebbe dovuto creare racconti praticamente in automatico si era rivelato «inservibile», e aveva contratto debiti inestinguibili verso il suo creatore, che a sua volta ci si era smarrito, rischiando di perdere il proprio «io». Si tratta di un rischio che Calvino corre anche progettando il *Viaggiatore* (sulla natura sperimentale del libro si veda specialmente Donnarumma (129)), ma stavolta l'autore sceglie di sviluppare l'alternativa esposta nel finale della «Poubelle agréée»: «il vivere senza portarsi dietro niente (animale): ci si porta dietro forse di più» (79).

In effetti bisognerebbe tenere presente che, accanto al Calvino della molteplicità e dei romanzi enciclopedici, c'è un Calvino che vede nel nulla il punto di partenza e di arrivo di ogni cosa. Basterebbe rileggere una delle ultime storie cosmicomiche, «Il niente e il poco», uscita sulla *Repubblica* nel settembre del 1984, per rendersene conto: «povero gracile universo figlio del nulla, tutto ciò che siamo e facciamo t'assomiglia», è la conclusione del racconto (1267). Adorno, in questo senso, diceva che «lo stile tardo è l'autocoscienza della nullità dell'individuale, dell'esistente», e «in ciò consiste il rapporto dello stile tardo con la morte» (224). Non a caso il romanzo-incipit che Calvino sente più congeniale è l'ultimo, apocalittico, *Quale storia laggiù attende la fine?* («una sorta di autobiografia» lo definisce Milanini (166)), dove

## Il libro dello spreco

Davide Savio

il mondo rapidamente scompare, pezzo per pezzo, lasciando al culmine del processo le sole figure del narratore e quella di Franziska: il poco al cospetto del niente. Un romanzo davvero terminale, ancorché palinogenetico, che trasmette, stando alle parole di Ludmilla, «il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo» (853), coerentemente con l'idea adorniana che le opere tarde siano «catastrofi» (179). In perfetto parallelismo, il libro si chiuderà con il Lettore e la Lettrice nel letto coniugale, mentre il mondo intorno a loro, dapprima sempre più stilizzato, fino a collassare nella grande biblioteca del capitolo undicesimo, è ormai svanito (cfr. Giovannetti 408).

Il legame del *Viaggiatore* con la morte, del resto, si avverte fin dalla dedica a Daniele Panchiroli, spirato a Parma il 29 maggio del 1979 (cfr. Munari 8), quattro giorni appena prima che il libro fosse stampato, il 2 giugno (per capire quanto i valori del *Viaggiatore* siano modellati sulla figura del redattore einaudiano, se ne veda il ritratto in Davico Bonino (161-165)). E procede lungo strade esibite, come la catena di omicidi temuti o realizzati nei vari romanzi-incipit, o la funzione modellizzante delle *Mille e una notte*, una collezione di storie che si interrompono per posticipare di un giorno l'esecuzione decretata dal sultano; oppure sotterranee, come l'allusione del capitolo terzo allo scomparso paese della Cimmeria, «cui nebbia e buio sempiterno involge» recita Omero, che vi pone l'ingresso dell'Ade (cfr. *Odissea* XI e Segre 142). L'idea che il Lettore sia un moderno Odisseo e che il suo viaggio sia una sorta di *nekuya* andrebbe forse esplorata più a fondo, a partire proprio dal capitolo terzo, dove gli scaffali dell'Istituto di lingue e letterature botno-ugriche vengono presentati dal professor Uzzi-Tuzii come «tombe d'un cimitero» (660): un cimitero-biblioteca, o meglio una biblioteca-cimitero (immagine *tout court* della letteratura praticata dal Calvino di questi anni, secondo una linea interpretativa che origina nel *Pasolini contro Calvino* di Carla Benedetti). C'è persino chi, come Domenico Calcaterra, ha visto nella manipolazione tipologica dei romanzi-incipit un «obitorio minimo ed esemplare del narrabile», nel quale Calvino agisce da «becchino stacanovista» (120), più che da dottor Frankenstein, impegnato a riportare la vita con un'operazione di *bricolage* biologico; ma è inverosimile che le intenzioni dell'autore andassero nella direzione del gabinetto di anatomia: il punto è sempre la metamorfosi, il ritorno alla vita o il perpetuarsi della vita (generato dal desiderio, termine usato nel *Viaggiatore* fino alla consunzione, o dall'amore, parola e concetto dispensati invece da Calvino con il contagocce, ma cfr. Zaccuri 152-153). Una morale della favola, anzi della fiaba, che finisce anche per costituire il più scontato punto d'incontro con il lettore, al prezzo di soffocare il pessimismo di fondo del romanzo dietro un ammicco remissivamente «consolatorio» (Ferretti 41).

Resta da capire però cosa ci sia di soggettivo nel *Viaggiatore* (il «latente monologismo» di cui parla Calcaterra (142)): quello, cioè, che lo scrittore-vecchio si incarica davvero di tramandare alle generazioni future, come un «oggetto magico» o un «segreto». Lo *stile tardo*, è il caso di ripeterlo, non abolisce la soggettività: semplicemente la divarica rispetto alle convenzioni narrative. Dov'è Calvino, quindi, in questo libro che fa di tutto per apparirci apocrifo, che consuma a favore di telecamera il sacrificio del «soggetto psicologico» (Barthes 20, Donnarumma 171) e che tuttavia si chiude proprio con il suo nome, pronunciato dal Lettore («sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (870))? Probabilmente per avere una risposta bisogna tornare alla *Nota* del 1960 ai *Nostri antenati*, dove l'autore spiega come «ciò che si è» non si limiti al «dato naturale» o «storico» da cui, taineamente, siamo determinati, ma risieda soprattutto in una «scelta volontaria»: «in un'autocostruzione, in una competenza, in uno stile, in un codice personale di regole interne e di rinunce attive, da seguire fino in fondo» («Postfazione ai *Nostri antenati?*» 1213). In un progetto, come si diceva all'inizio: nel quale la «rinuncia attiva», lo scarto, assume il ruolo centrale. Una considerazione che fa il paio con quanto Calvino afferma nell'intervista già citata per *Panorama*, cioè che «ogni cosa che conta ha una sola regola: puntare sul più difficile» («Credo soltanto nei movimenti lenti» 326). Bisogna ricordare che, per l'autore del *Cavaliere inesistente*, la vita stessa

## Il libro dello spreco

Davide Savio

non è un diritto, ma «*va continuamente giustificata*», come dichiara a Salvatore Maria Fares nell'80 (“Nel Settecento mi troverei bene” 373). È proprio lo stile, in definitiva, precipitato chimico o alchemico della soggettività, a costituire per Calvino la «marca del proprio sé» (Donnarumma 136).

In questo senso, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* diventa lo specchio in cui Calvino riflette la propria etica del difficile (cfr. Piazza 228), andando anche qui controcorrente rispetto a un secolo sostanzialmente pirandelliano, che cioè ha spesso provato orrore verso l'autocostruzione, dunque la maschera (fino a partorire l'attuale editoria della non-fiction o persino della dietrologia, cui nel romanzo calviniano è riservata una funzione ironica ma strutturante: cfr. Spinella 249). Il *Viaggiatore*, che in una lettera del 15 agosto 1978 a Ponchirolì aveva preso il titolo provvisorio di *Sotto mentite spoglie* (*Lettere* 1378; cfr. Donnarumma 166-167), è invece la maschera che Calvino costruisce per la propria vecchiaia (non la maschera funebre, però: quell'immagine pietrificata che lui aveva sempre cercato di evitare). Ed è il ritratto di sé in quanto *homme de lettres*, come rileva Marina Paino, ricostruendo l'intersezione fra la trama e i motivi intimi dell'autore, «che all'interno di quelle pagine mette in gioco se stesso e il proprio mondo più di quanto la struttura diegetica studiata attentamente a tavolino non lasci presupporre» (81).<sup>4</sup> Il *quid* biografico di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sta dunque nella tensione con cui l'intellettuale può fare attrito in un mondo caotico, riscattandone una porzione d'ordine e di ragione: in questo consiste appunto il «primato della soggettività» che opportunamente Vittorio Spinazzola e poi Claudio Milanini (cfr. 166) hanno ravvisato nel romanzo. Ci troviamo di fronte, una volta ancora, a un'operazione che comporta un immenso spreco di sé: «lo spreco di forze muscolari ed emotive senza il quale nulla di ciò che ha forma e necessità può esistere», scrive Scarpa, quello stesso spreco che sotto svariate forme è inscenato anche dai personaggi all'interno del *Viaggiatore* (227).

Insomma: il libro per eccellenza del molteplice (della polifonia) va alla fine a coincidere con il libro del soggetto (della monodia), per tornare al lessico musicale di Adorno. Qui sta la complessità che si incontra leggendo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ma questo è il «vero tema narrativo» di Calvino (“Postfazione ai *Nostri antenati*” 1213) ed è la strada che lui sceglie di percorrere sempre più a fondo, anche a rischio di sembrare, alla maniera del Beethoven tardo, «uno che gesticola e brontola tutto da solo» (Adorno 219).

## Bibliografia

Adorno, Theodor W. *Beethoven. Filosofia della musica*. 1993. A cura di Rolf Tiedemann, trad. it. di Luca Lambertini, Einaudi, 2001.

Barenghi, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. il Mulino, 2007.

Barthes, Roland. “Scrivere, verbo intransitivo?” 1966. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*. 1984. Trad. it. di Bruno Bellotto, Einaudi, 1988, pp. 13-22.

Belpoliti, Marco. *Settanta*. 2001. Einaudi, 2010.

Bénabou, Marcel. “L'Oulipo tra Francia e Italia. L'esempio Calvino.” *Italo Calvino. Percorsi poetenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Manni, 2008, pp. 19-31.

Benedetti, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Bollati Boringhieri, 1998.

<sup>4</sup> Anche Silvio Perrella avverte che nel *Viaggiatore*, «come sempre, Calvino parla in continuazione di se stesso» (143).

## Il libro dello spreco

Davide Savio

- Borges, Jorge Luis. "Storia universale dell'infamia." 1935. *Tutte le opere*. A cura di Domenico Porzio, vol. I, Mondadori, 1984, pp. 439-515.
- Brecht, Bertolt. *Scritti teatrali*. Trad. it. di Emilio Castellani, Roberto Fertonani, Renata Mertens, Einaudi, 1962.
- Calcaterra, Domenico. *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo*. Prefazione di Alessandro Zacuri, Mimesis, 2014.
- Calvino, Italo. *Il castello dei destini incrociati*. 1973. *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, vol. II, Mondadori, 1992, pp. 499-610.
- . "Cercavo un libro da leggere, ne ho scritti dieci." 1979. *Sono nato in America*, pp. 306-309.
- . "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)." 1967-1968. *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 205-225.
- . "Colloquio con Ferdinando Camon." 1973. *Saggi 1945-1985*, vol. II, pp. 2774-2796.
- . "Credo soltanto nei movimenti lenti." 1979. *Sono nato in America*, pp. 316-330.
- . "Genericità della parola, esattezza della scrittura." 1979. *Sono nato in America*, pp. 283-298.
- . "Il niente e il poco." 1984. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1259-1267.
- . "Leggere i romanzi." 1981. *Sono nato in America*, pp. 432-444.
- . *Lettere 1940-1895*. A cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, 2000.
- . *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. 1988. *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 627-753.
- . "Postfazione ai *Nostri antenati* (Nota 1960)." 1960. *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 1208-1219.
- . "Nota a *Il castello dei destini incrociati*." 1973. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1275-1281.
- . "Nota a *La decapitazione dei capi*." 1969. *Romanzi e racconti*, vol. III, p. 1233.
- . "Un paesaggio ininterrotto di carta." 1970. *Sono nato in America*, pp. 154-56.
- . "La poubelle agrée." 1977. *Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 59-79.
- . "Risposte a 9 domande sul romanzo." 1959. *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 1521-1529.
- . *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, voll. I-II-III, Mondadori, 1991-1992-1994.
- . *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, voll. I e II, Mondadori, 1995.
- . "Se una notte d'inverno un narratore." 1979. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1388-1397.
- . *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 1979. *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 611-870.
- . "Nel Settecento mi troverei bene." 1985. *Sono nato in America*, pp. 367-374.
- . *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*. A cura di Luca Baranelli, introduzione di Mario Barenghi, Mondadori, 2012.
- . "Una storia che non finisca più." 1979. *Sono nato in America*, pp. 299-305.
- Cappello, Sergio. *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

Il libro dello spreco  
Davide Savio

- Cavalli, Silvia. *Progetto «menabò» (1959-1967)*. Marsilio, 2017.
- Cesari, Severino. *Colloquio con Giulio Einaudi*. 1991. Einaudi, 2018.
- Davico Bonino, Guido. *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*. Garzanti, 2003.
- Donnarumma, Raffaele. *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*. Palumbo, 2008.
- Ferretti, Gian Carlo. *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*. 1983. Prefazione di Virna Brigatti, Ledizioni, 2019.
- Giovanetti, Paolo. «Faccio delle cose coi libri». Calvino vs anni Settanta.” *Enthymema*, no. 7, 2012, pp. 401-408, [riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2685](http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2685).
- Lavagetto, Mario. *Dovuto a Calvino*. Bollati Boringhieri, 2001.
- Lenzini, Luca. *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*. Quodlibet, 2008.
- Lombardo, Giovanna. “Strategie autobiografiche in Calvino: un’ipotesi di lettura.” *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Manni, 2008, pp. 119-133.
- Manganelli, Giorgio. *La letteratura come menzogna*. 1967. Adelphi, 1985.
- Milanini, Claudio. *L’utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Garzanti, 1990.
- Munari, Tommaso. Introduzione. Daniele Ponchiroli. *La parabola dello Sputnik. Diario 1956-1958*, a cura di Tommaso Munari, Edizioni della Normale, 2017, pp. 7-15.
- Paino, Marina. *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*. Marsilio, 2019.
- Perrella, Silvio. *Calvino*. 1999. Laterza, 2010.
- Raboni, Giovanni. “Calvino racconta al lettore un romanzo di tutti i romanzi.” *Tuttolibri*, 30 giugno 1979, p. 9.
- Rizzarelli, Giovanna. “Le *Lezioni americane* di Italo Calvino: il testamento apocrifo.” *Paragone*, 2003, vol. 54, no. 45-47, pp. 147-171.
- Said, Edward W. *Sullo stile tardo*. 2006. Trad. it di Ada Arduini, il Saggiatore, 2009.
- Scarpa, Domenico. *Italo Calvino*. Bruno Mondadori, 1999.
- Segre, Cesare. “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori.” 1979. *Teatro e romanzo*. Einaudi, 1984, pp. 135-173.
- Serra, Francesca. *Calvino*. Salerno, 2006.
- Spinazzola, Vittorio. “Un uomo e una donna per dieci racconti.” *L’Unità*, 22 luglio 1979, p. 3.
- Spinella, Mario. “La macchina perversa di Calvino.” 1979. *Scritture dal secondo Novecento. Interventi su “Rinascita”*, a cura di Andrea Gialloredo, Prospero, 2018, pp. 248-251.
- Turi, Nicola. *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*. Società Editrice Fiorentina, 2007.
- Verbaro, Caterina. “Lo stile tardo di Pratolini. Il manello di Natascia.” *Vasco Pratolini (1913-2013). Atti del Convegno (Firenze, 17-19 ottobre 2013)*, a cura di Maria Carla Papini, Gloria Manghetti e Teresa Spignoli, Olschki, 2015, pp. 97-113.
- Zaccuri, Alessandro. *Non è tutto da buttare. Arte e racconto della spazzatura*. La Scuola, 2016.