

LUIGI MONTELLA

ITALO CALVINO TRA INNOVAZIONE E TRADIZIONE



Biblioteca di Sinestesia

41

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

41

Il volume è stato sottoposto al preliminare vaglio scientifico di
un comitato di *referees* anonimi

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2016 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-99541-12-5 *cartaceo*

ISBN 978-88-99541-13-2 *ebook*

Finito di stampare nel mese di maggio 2016

a cura di PDE Spa

presso lo stabilimento Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

In copertina:

Un vagabondo, autoritratto di Italo Calvino, da *Album Calvino*, a
cura di Luca Baranelli e di Ernesto Ferrero, Mondadori, 1995, p. 46.

Luigi Montella

ITALO CALVINO
TRA INNOVAZIONE E TRADIZIONE

INDICE

I

1. *La scrittura calviniana* 7
2. Il sentiero dei nidi di ragno, Ultimo viene il corvo,
Marcovaldo 10
3. *Calvino tra fiaba e realtà* 18

II

1. *La svolta comunicativa* 31
2. *L'evoluzione della narrativa e la trilogia araldica* 42
3. *Gli anni Settanta e il gioco combinatorio* 55

III

1. *La rinnovata prospettiva teorica: Le città invisibili* 63
 2. *Tra continuità e innovazione: la lingua calviniana* 84
 3. *Il nuovo processo narrativo:*
Se una notte d'inverno un viaggiatore – Palomar 94
- Le ultime composizioni* 123
- Indice dei nomi 131

1. *La scrittura calviniana*

Le relazioni intercorrenti tra il segno linguistico e l'entità extralinguistica, cui il segno si riferisce, tra i processi denotativi di un termine e la sua connotazione, tra la schematizzazione geometrica dello spazio e l'ambiguità del senso, frutto del contrasto tra la libertà inventiva e il sovvertimento del dogmatismo della tradizione, sono solo alcuni degli elementi peculiari che caratterizzano le forme narrative di Italo Calvino.

L'idea che bisognasse evitare nel romanzo ogni ripiegamento sentimentale è alla base della ricerca di una scrittura che rinuncia in parte alle tradizionali forme letterarie, per raccontare più liberamente di una realtà in cui si analizzano i mutamenti sociali, di costume, con le influenze che tali trasformazioni operano sull'ambiente. Seguendo tale prassi, il racconto diventerà il luogo dove sarà possibile includere esperienze molteplici, segnate dalle varie categorie che l'autore ritiene indispensabili per la formazione di un'opera che incarni il nuovo modello di letteratura. Si abbandonano le rigide metodologie storicistiche, pur mantenendo viva, all'interno della dimensione critica, il senso della storia. Egli, infatti, punta a non assolutizzare i mali del presente né a rimanere concentrato esclusivamente sulla contemporaneità o almeno su quel sentimento dell'urgenza della vita frenetica che comincia a esprimere la società degli anni postbellici.

Calvino riesce a relativizzare nel racconto del presente i mali della nuova società, lasciando sottesa la dimensione temporale del passato e rendendola viva nel confronto ricorrente con la modernità. In altre parole, c'è un dialogo implicito nella scrittura che lega l'autore agli eventi, senza mai escludere, però, il mondo fantastico, in mancanza del quale non sarebbe possibile dare corpo alla figurazione del sogno connaturata nell'opera letteraria. Né viene meno la ricerca di uno studiato strumento linguistico che l'autore ritiene elemento indispensabile per stabilire una corretta comunicazione con il suo lettore. La precisione nella scelta delle parole, infatti, gli consente di abbandonare ogni forma retorica, per rispettare un procedimento volto al raggiungimento dell'esattezza verbale, cui fanno seguito la concisione e l'immediatezza del messaggio. La stringatezza, peculiarità della forma narrativa scelta dal nostro autore, diventa, quindi, lo strumento indispensabile per conseguire quella nitidezza espressiva che rende chiare le prerogative del racconto, vanificando ogni esigenza di ulteriori chiarificazioni.

In un sistema così rigoroso e asciutto diviene, quindi, quasi naturale glissare sui temi amorosi e su ogni forma di romanticheria, mantenendo alti i fondamenti di un'etica letteraria dalla quale si espunge tutto ciò che potrebbe rivelarsi poco funzionale all'ideale operoso che la letteratura, secondo Calvino, dovrebbe incarnare. Lo scrittore confina sullo sfondo le informazioni riferite alla sfera intima dell'individuo, lasciando intendere ciò che si tace, utilizzando nella scrittura una sofisticata tecnica sottrattiva. In questo discorso è, ovviamente, compresa anche l'eliminazione delle attestazioni autobiografiche, segnate dal rifiuto contro ogni genere tradizionalmente confessionale, orientando lo sguardo verso le più varie e complesse esperienze associative.

Dopo la drammatica scomparsa di Pavese, nell'agosto del 1950, Einaudi gli affida la cura, insieme con Natalia Ginzburg e con Massimo Mila, del *Mestiere di vivere*¹. Lo scorrere delle pagine del

¹ L'opera sarà pubblicata nel 1952.

diario, costruito su un'intersecazione continua dell'aspetto privato con la riflessione letteraria, all'origine della profonda crisi esistenziale, segna definitivamente la visione di Calvino sul ruolo funtuivo della letteratura, fino a fargli dichiarare: «io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano naturalmente). Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chiedo pure quel che vuole sapere, e Glielo dirò. *Ma non Le dirò mai la verità*, di questo può star sicura²».

L'altro aspetto significativo della sua scrittura si rivela, quindi, nell'assenza della persona fisica del narratore, che prende corpo solo nella parte dell'interlocutore. Siamo di fronte all'elaborazione di un nuovo stile narrativo che caratterizzerà il romanzo della società rinata dopo la guerra e che si avvierà in maniera spedita verso il nuovo millennio. Italo Calvino rappresenta in Italia uno dei maggiori interpreti della rivoluzione sul linguaggio operata dagli scrittori europei già dalla fine degli anni Cinquanta, incarnando l'ideale narrativo che cerca nuove strade per ridefinire le leggi interne e i meccanismi nascosti dell'opera d'arte. La considerazione, infine, che il romanzo resta prima di tutto un atto linguistico e, come tale, il principale strumento della comunicazione, consente all'autore di riconsegnare alla prassi letteraria il ruolo centrale di tramite e di confronto per l'attuazione delle sue linee di poetica.

Dagli anni '60 in poi, in Italia, la critica ha cominciato ad affiancare nell'analisi del testo letterario nuove chiavi di lettura, non più solo filologiche, estetiche e storiche ma sempre più vicine alle nuove teorie del formalismo d'ispirazione semiologica o lingu-

² I. CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, nota di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1991, p. 479, la citazione è tratta dalla *Lettera a Germana Pescio Bottino* del 9 giugno 1964. In una epistola indirizzata invece a Franco Fortini, del 25 luglio 1970, Calvino scrive: «Ho scoperto che l'unica mia biografia possibile è politica e dove la politica finisce non resta più niente da raccontare», in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 1084.

stica, identificando in Calvino l'esempio più alto di adesione alle fondamentali teorie semiotiche, nonché uno dei massimi esponenti delle elaborazioni teoriche sulla funzione del linguaggio e sulla comunicazione dell'opera d'arte.

Sulla base delle nuove tendenze, il codice calviniano viene a configurarsi come un organigramma in cui sono racchiusi gli apparati latenti della narrazione; lo scorrere fluido della parola, inoltre, favorisce all'interno del romanzo la disseminazione di tracce che il lettore può seguire per addentrarsi nei meandri della nuova scrittura. Nei racconti si va delineando – dalla fine degli anni Cinquanta – un nuovo pragmatismo che non si pone in antitesi con l'elaborazione teorica, ma – attraverso una raffinatissima tecnica narrativa – crea un rapporto di complementarità con la stessa, rivestendo la sfera intellettuale di una dimensione corporea, tangibile e quindi sperimentabile.

Possiamo ritenere che il punto di partenza e quello di approdo della narrativa calviniana sia l'uomo, ritratto attraverso esperienze vicine al suo vissuto, dal *Sentiero dei nidi di ragno*, *Ultimo viene il corvo* fino alla *Giornata di uno scrutatore*, per poi passare da un oggetto di narrazione di tipo individuale-collettivo a una trattazione cosmica e cosmologica dell'intera umanità e dell'universo stesso. L'uomo, considerato come oggetto in sé, in continuo collegamento con il mondo circostante, vede progressivamente scemare il suo ruolo centrale nell'esistenza a causa di una degenerazione del rapporto che lo lega all'ambiente, alle forme animate e inanimate che popolano il pianeta. La continua e inarrestabile decadenza dell'umanità, il deterioramento dei legami fisici e biologici con la natura, vittima dell'arroganza umana, porta inevitabilmente alla rottura di quella simbiosi che originariamente lo legava all'intero universo.

2. Il sentiero dei nidi di ragno, *Ultimo viene il corvo*, Marcovaldo

Einaudi, nel 1947, pubblica nella collana «I coralli», col numero 11, *Il sentiero dei nidi di ragno*, il 'finito di stampare a Torino', pres-

so la tipografia Francesco Toso, è del 10 ottobre; sulla copertina campeggia un disegno a colori di Ennio Morlotti, mentre bianca è la quarta. Una seconda edizione, con varianti, vide la luce nel 1953 nella «Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria» einaudiana, n. 63, mentre una terza e definitiva edizione, con varianti congrue – specialmente nella riduzione delle rappresentazioni di violenza, già ridotte in parte nella seconda edizione, e, in particolare, con lo smorzamento degli elementi misogini –, insieme a un'importante prefazione dell'autore, fu stampata nel 1964, ancora nei «Coralli», presso Einaudi. L'editore procederà con una ristampa, nei «Nuovi Coralli», nel 1972, cui faranno seguito altre diciassette edizioni.

Ambientata nella Liguria cara allo scrittore, l'opera racconta dell'orfano Pin; un ragazzo che si presenta sdoppiato, considerata la vita di adulto che conduce rispetto alla sua età. Tra realtà e fantasia si affrontano i diversi momenti dell'esistenza con i riflessi dolorosi che spesso accompagnano le storie di amicizia, di amore e di morte. L'immaginario sentiero dei nidi di ragno è anche la storia del giovane protagonista alla ricerca della propria identità, il dramma della non appartenenza; alla mancata presenza del padre, fanno da contraltare, infatti, le molteplici relazioni che il ragazzo intesse durante tutto l'arco della storia. Vive nelle pagine del libro il ricordo dell'esperienza partigiana, sperimentata in prima persona dall'autore, simboleggiata nella pistola che diventa l'oggetto cardine intorno al quale ruota la vicenda narrata, rivelandosi per di più come un'opportunità per procedere verso l'iniziazione che gli consentirà di accedere al mondo degli adulti. Porre al centro della narrazione il punto di vista di un bambino, mettendo in relazione la sua presenza dimessa, talvolta goffa, con la consunzione del mondo circostante, si rivelerà un elemento atipico, ma sicuramente originale rispetto ai romanzi dell'epoca.

Il percorso tracciato esula dai canoni tipici del neorealismo, costruito, in genere, sull'elemento documentario, articolandosi invece sulla vicenda di Pin, sull'interpretazione che il giovane protagonista dà della storia, mantenendosi distante dal coinvolgimento

ideologico, generato dalla presa di coscienza delle scelte politiche effettuate. Si assiste, pertanto, a una lettura quasi poetica dell'evento resistenziale, lasciando sullo sfondo la componente documentaria e la ricomposizione del fatto storico.

Le opposizioni presenti nel racconto tendono a offrire al lettore le varie sfaccettature della realtà, che non è mai come appare, celando possibili e imprevisi mutamenti. Le molte «voci» che dominano la vicenda ricordano i suoni e i luoghi della terra natia, ripresa nella sua quotidianità, con tutto quanto vive in essa, compresi gli odori che le presenze emanano. Nella *Prefazione* all'edizione del 1964, l'autore spiega come il bisogno di scrivere delle vicende resistenziali nascesse, nei molti scrittori che affollavano il panorama letterario di quegli anni, dall'esigenza di esprimere il senso della vita riconquistato dopo la terribile esperienza della guerra. Di qui nasce anche il bisogno di arricchire di contorni le storie vissute, talvolta ammantate di lirismo, di aspetti «truculenti», di elementi gergali per dare forza e personalizzazione alle vicende, anche se la critica le riteneva oggettive. L'idea di fondo era, in definitiva, quella di «trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi il mondo».

I personaggi – seppure figli di una realtà vera e vissuta anche, se non soprattutto, positivamente negli aspetti relazionali e umani – si trasfigurano, sono spesso rappresentati negli aspetti più cupi, torvi, cattivi, nel tentativo di rendere la verità effettuale funzionale al fascino della narrazione. La freschezza e l'immediatezza del linguaggio contrastano, poi, con lo sforzo prodotto nel mantenere fecondo l'ideale politico, risolto nel *Sentiero dei nidi di ragno* in alcune riflessioni articolate dal Commissario Kim, nel cap. IX. Kim è uno studente che cerca continue soluzioni logiche ai diversi problemi che gli si presentano, articola ragionamenti, scompone in diversi elementi le questioni che si trova ad affrontare, ma restano in lui molti dubbi e quesiti irrisolti. Nel personaggio si nasconde scopertamente l'autore, assumendo il ruolo di una voce esterna alla vicenda. Il romanzo si struttura in dodici capitoli, ma il IX assume una forma parentetica, inserita verso la fine del romanzo piuttosto

che all'inizio. Nell'ultimo capitolo l'immagine di Pin che girovaga da solo con la sua P. 38 in tasca, sottratta alla sorella, unitamente a quella del Cugino che lo conduce ai nidi di ragno, tenendolo per mano, figura l'unione tra il mondo maschile degli adulti e quello dei ragazzi, diviso quando ci si perde nel desiderio di una donna, ma riunito nella forma misogina che mantiene fuori l'affetto per le proprie madri. Il sogno di un mondo migliore, infine, accompagna il passaggio dal reale al fiabesco, con una serie di funzioni narrative che segnano i momenti salienti del racconto.

In *Perché leggere i classici*, Calvino sottolineava la grande capacità di descrivere le città da parte di Victor Hugo. Nei suoi romanzi, infatti, Hugo presenta Parigi articolata in vicoli ombrosi, con ragnatele viarie, intricate, soffocanti. Folle immense e anonime riempiono strade e piazze, case vecchissime segnano zone in cui più forte si avverte il segno del degrado ambientale e sociale. Possiamo, pertanto, ritenere l'autore francese come uno dei punti di riferimento delle *Città* calviniane, seppure non si allontani dall'impianto che sostiene l'intricato sviluppo dell'immaginario sentiero dei nidi di ragno l'immagine che l'autore francese propone in un passo del racconto *Le dernier jour d'un condamné à mort*: «Oltrepassato il viale, la carretta si è sprofondata al gran trotto in quelle vecchie strade tortuose del faubourg Saint-Marceau e della Cité, che serpeggiano e s'intersecano come i mille sentieri di un formicaio³».

Publicato il 5 gennaio 1947 sull'edizione milanese dell'«Unità», il racconto *Ultimo viene il corvo* darà il titolo alla prima raccolta di racconti brevi di Calvino, stampata nella collana «I Coralli» dell'Editore Einaudi nel 1949, sulla copertina sarà riprodotto un particolare del *Giardino delle delizie*, quadro celeberrimo di Jeronimus Bosch. L'opera sarà ristampata, con varianti nel 1958; nel 1969 sarà ripubblicata una nuova edizione, sistemata in quattro

³ V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné à mort* di Victor Hugo, traduzione e cura di Maurizio Enoch, Newton, Milano 1993, p. 69.

parti numerate: 1) racconti di guerra, 2) picareschi, 3) di memoria, 4) favolistica politica, con l'eliminazione di cinque racconti del 1945-1946, presenti nella raccolta originaria (*Angoscia in caserma, La stessa cosa del sangue, Attesa della morte in albergo, Alba sui rami nudi, Di padre in figlio*), con l'aggiunta di altre cinque storie composte successivamente al 1948 (*Un letto di passaggio, 1949, Pesci grossi, pesci piccoli, 1950, Un bel gioco dura poco, 1952, Paese infido, 1953, Va' così che vai bene*, parte, quest'ultimo, di un romanzo incompiuto del 1947, che verrà in seguito pubblicato come un racconto a parte). Nel 1976 sarà riproposta la prima edizione, con i testi riveduti nel 1958.

La mira infallibile del ragazzo, che sorprende gli uomini che lo osservano, si sposa perfettamente con le situazioni di guerra contro i tedeschi. Calvino adotta una tecnica descrittiva che procede per accumulazione, come spesso accadrà nella produzione dell'autore. Il racconto si sviluppa, infatti, in una sorta di zig zag, passando dalla descrizione di un elemento che ne richiama subito un altro e così via, lasciando, in tal modo, avanzare il protagonista verso situazioni sempre nuove.

Da sotto il castagno vide, in un prato più basso, un fungo, rosso coi punti bianchi, velenoso. Lo sbriciolò con una fucilata, poi andò a vedere se proprio l'aveva preso. Era un bel gioco andare così da un bersaglio all'altro: forse si poteva fare il giro del mondo. Vide una grossa lumaca su una pietra, mirò il guscio e un po' di bava iridata⁴.

La storia propone uno sguardo disincantato sulla morale dell'uomo, spesso spinto a compiere azioni risolutive, come l'uccisione di un soldato nazifascista da parte del protagonista di *Ultimo viene il corvo*, quasi per caso. Una sorta di equivoco di fondo sembra aleg-

⁴ I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, *Introduzione* di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 1995², I, p. 268. Fondamentali per la ricostruzione della storia del testo le *Note e notizie sui testi* dei curatori nei tre volumi dedicati alla prosa narrativa.

giare sulle storie, tanto da confondere le realtà concrete con i mondi frutto di suggestioni o d'immaginazione, anticipando i racconti che riveleranno più scopertamente la natura fantastica.

Sembra cominciare a delinearsi in Calvino l'idea di un macro-testo che stabilisce collegamenti concettuali a prescindere dalla successione logico-sequenziale prevista dallo sviluppo del racconto. Elementi che si richiamano e si aggiungono al flusso narrativo generano, pertanto, una serie di aperture, aprendo gli episodi ad altri episodi, in una sorta di negazione della trama unica; anche da un punto di vista stilistico cominciano a definirsi nuovi spazi che segneranno, di qui in avanti, tutta la produzione dell'autore. Le diverse redazioni, infatti, si accompagneranno a una struttura del periodo sempre più ampia, inizialmente costipata all'interno di una punteggiatura che tendeva a frammentare sintatticamente l'incedere del discorso, segmentato da un uso talvolta oberato della virgola. I ripensamenti dello scrittore, apparentemente innocui se rapportati semplicisticamente alla rinnovata disposizione della punteggiatura, si riveleranno nel tempo elementi fondanti della nuova dimensione letteraria calviniana. Nello slargo sinottico che accoglierà le diverse soluzioni del narrato, si rifletteranno, infatti, anche i maggiori respiri del periodare, sanciti da un ordine stilistico che, talvolta, vedrà lo svolgersi della narrazione senza alcuna pausa generata dalla punteggiatura; stiamo ormai orientandoci, sempre più speditamente, verso la narrativa che caratterizzerà le *Città invisibili* fino a *Palomar*.

Il rapporto uomo-natura risulta una costante nell'opera di Calvino; la coscienza che essa cominci la sua parabola discendente – nel legame che la unisce all'uomo – con lo sviluppo della civiltà neocapitalistica è, infatti, un elemento già presente e definito in *Marcovaldo*.

Lo spazio urbano che si allarga a macchia d'olio, non rispettando ciò che lo circonda, come un cancro che fagocita, nel suo egoismo espansivo, ogni cosa, rendendo tutto simile a sé, è uno dei motivi

centrali del romanzo. S'intravede la «ragnatela delle vie», la strutturazione impersonale dei quartieri, opposta agli spazi vivi della natura sempre più difficili da trovare: «[...] non vedevano che case: di boschi neanche l'ombra. Incontravano, qualche raro passante, ma non osavano chiedergli dov'era un bosco. Così giunsero dove finivano le case della città e la strada diventava un'autostrada⁵».

Marcovaldo ovvero le stagioni in città è una raccolta di venti racconti, in larga parte già pubblicati su quotidiani e riviste già dal 1952, in cui si ripropongono alcuni elementi picareschi già presenti in *Ultimo viene il corvo*, in particolare nella capacità dei personaggi di lottare per la sopravvivenza, nel tentativo di sconfiggere la miseria generata dalla guerra. Siamo negli anni in cui i processi di riorganizzazione sociale e politica dominano gli eventi della società italiana, in cerca di una rinascita dalle sofferenze che hanno segnato la vita associata e la storia individuale di quella parte dell'umanità vissuta tra le due guerre. L'opera fu pubblicata la prima volta nel 1963, nella collana «Libri per ragazzi» di Einaudi, con ventitré illustrazioni di Sergio Tofano. Nel 1966 fu riproposto nella collana «Lecture per la scuola media», mentre nel 1969 entrò a far parte dei «Coralli», n. 257. Il nome del personaggio, molto probabilmente, si ispira alla figura del gigante ucciso da Orlando nel *Morgante* del Pulci⁶.

Funghi in città, ad esempio, il primo racconto della raccolta, pubblicato per la prima volta su «l'Unità» il 28 settembre 1952 – ispirato, almeno da quanto dichiarato successivamente dall'autore, a un'intossicazione di funghi di cui era realmente rimasto vittima un magazziniere della casa editrice Einaudi –, s'inserisce per metà nell'aderenza all'ideale che poneva l'accento sulla funzione di te-

⁵ I. CALVINO, *Marcovaldo*, Einaudi, Torino 1975, p. 147; poi in CALVINO, *Romanzi e Racconti*, I, cit., p. 1102.

⁶ Nel canto XII, ott. 40-41: «[...]»; e *il gran gigante non trovava posa, / ch'era detto per nome Marcovaldo / venuto dalle parti di Murrocco, / di gran prodezza e di giudizio saldo; / ma per amor di lei pareva sciocco, / come chi sente l'amoroso caldo*, in L. PULCI, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, in *La Letteratura italiana. Storia e testi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. 317-18.

stimonianza sociale che doveva svolgere l'opera letteraria. Di qui l'approvazione di una parte della critica a valutare positivamente la narrazione in base alla relazione stabilita con la vita della società, rappresentata nella sua reale complessità. Proprio in quell'anno Carlo Salinari, nella relazione al Comitato Centrale del P. C. I., sosteneva che la difesa della cultura sul piano politico doveva essere incentivata, in quanto l'idea dell'autonomia della cultura non era altro che un vessillo dietro al quale si nascondevano le classi dirigenti per impedire che la cultura stessa diventasse un elemento di trasformazione della società. Trova un ampio spazio, pertanto, tra i letterati del tempo, la posizione di Gramsci che invitava gli intellettuali a mantenere il contatto con la massa, nel nostro caso con la partecipazione e la rappresentazione dei bisogni di quella fascia di popolazione che si voleva schiodare dalla semplicità del senso comune, così da renderli protagonisti di un progetto di vita superiore.

Negli scritti di Calvino, però, nonostante l'iniziale adesione agli ideali gramsciani, non viene mai meno lo scatto in avanti operato dalla forza dell'inventiva, che rompe i rigidi schemi dell'ideologia, pur non trascurando la riflessione critica e intellettuale che alberga in tutti i suoi scritti. L'autore, pertanto, rende meno prevedibili le soluzioni narrative, seppure con aderenze dichiarate alla denuncia delle derive che il nuovo sviluppo comunitario, industriale e urbano ingenerava nella società postbellica. Avviene così che Marcovaldo scopre nella germinazione dei funghi in città una ricchezza insperata, diversa dalla «paga oraria del salario contrattuale, la contingenza, gli assegni familiari e il caropane⁷». Nello stesso tempo, scatta la gelosia, la smania del possesso che porta il protagonista a «guardare in cagnesco Amadigi» nel letto d'ospedale, dove entrambi erano finiti dopo aver consumato i funghi raccolti in un'aiuola della città.

⁷ CALVINO, *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 1068.

Nei diversi racconti traspare il bisogno di ricomporre l'armonia tra l'uomo e la natura, frantumata dalla nascita delle città; un sogno che si rivelerà irrealizzabile e che porterà il protagonista a vivere situazioni paradossali. Sogno e vita reale si presentano come due anime fuse nello stesso personaggio. Siamo già di fronte a una delle tecniche che caratterizzerà l'intera opera calviniana: elementi doppi che si alternano nella rappresentazione di qualcosa che non c'è, che si nasconde e che viene fuori dall'insieme delle cose non dette; che talvolta si presentano addirittura come il rovescio, l'antitesi di ciò che si racconta. Una nuova formula letteraria che associa le spinte neorealistiche con la fiaba, l'analisi dei fenomeni sociali, osservati nelle loro cause ed effetti, con lo sguardo malinconico sui fatti della vita. Si va rafforzando, ormai in maniera sistematica, una scrittura che sul piano ideale anticipa per molti aspetti la produzione che di lì a qualche anno segnerà in modo indelebile la narrativa del nostro autore. In particolare, sembra già in auge il tentativo di slegare la materia del narrato dai lacci ideologici che in quegli anni dominavano ogni aspetto del vivere civile. Lo sguardo al recente passato condizionava, di fatto, l'operato degli intellettuali e degli scrittori in genere, tanto che in Calvino si avverte la difficoltà a liberare il suo istinto di scrittore, naturalmente indirizzato verso il fantastico, sottoponendo la materia dei suoi racconti a un frazionamento continuo tra oggettività e visionarietà.

3. *Calvino tra fiaba e realtà*

Il viaggio tra le *Fiabe italiane* iniziò per Calvino all'inizio del 1954, per concludersi appena due anni dopo quando ebbe a dire:

per due anni ho vissuto in mezzo a boschi e palazzi incantati ... Ora che il libro è finito, posso dire che questa non è stata un'alucinazione, una sorta di malattia professionale. È stata piuttosto una conferma di qualcosa che già sapevo in partenza, quel qualcosa

cui prima accennavo, quell'unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che io credo questo: le fiabe sono vere⁸.

Il progetto editoriale di Einaudi si proponeva il raggiungimento di un obiettivo più complesso, orientato al recupero di un profilo dell'Italia che potesse trovare, grazie anche ai racconti fiabeschi, una radice culturale comune. Le regioni più attraversate, alla ricerca delle storie mitiche, saranno per il nostro autore la Toscana e la Sicilia⁹. Il laborioso e impegnativo lavoro di riscrittura renderà lo scrittore significativamente sensibile alle teorie dell'Oulipo che di lì a qualche anno lo impegneranno in nuove e proficue sperimentazioni letterarie. La trascrizione delle *Fiabe italiane* consentirà, inoltre, a Calvino di affinare in modo definitivo l'uso di una lingua immediata, vivace, densa, capace di esporre con immediatezza i contenuti.

Nei duecento testi che compongono la raccolta delle *Fiabe*, egli riuscirà a mantenere le sfumature dialettali in una lingua quanto mai moderna ed elastica, capace di contenere all'interno di un italiano comune, i riflessi, seppure attutiti, delle particolarità regionali e popolari. Lo sforzo, ancora una volta, sarà quello di opporsi a ogni sciatteria linguistica e ideologica, proteso verso una nuova poetica che troverà i suoi spazi nelle formule combinatorie dei romanzi successivi, senza tralasciare i temi profondi sottesi allo scandire ciclico della vita dell'uomo.

⁸ I. CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Prefazione di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 1993, pp. 12-13.

⁹ L'edizione delle *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni* vide la luce grazie a un progetto suggerito dal folclorista ed etnologo italiano Giuseppe Cocchiara (Mistretta 1904 – Palermo 1965), professore universitario dal 1943 e direttore del museo etnografico Pitrè dal 1934, con il quale Calvino era in stretto contatto. Per le questioni affrontate da Italo Calvino con il Cocchiara, cfr. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit. Calvino si disse entusiasta delle *Leggende popolari* di Pitrè, tanto da raddoppiare il suo interesse per il lavoro affidatogli.

L'abilità dimostrata da Calvino nell'operazione di riscrittura delle *Fiabe* va valutata in rapporto alla sua capacità d'immergersi nelle storie senza lasciarsi subissare dalla mania di chiudere in fretta il progetto editoriale, mantenendo una lucidità e un distacco rispetto alle vicende folkloristiche, così da diventare alla fine non più il curatore, come inizialmente gli era stato proposto, ma l'autore delle fiabe. La composizione dell'opera fu per Calvino l'occasione per svincolare il suo estro dalle spinte realistiche, riuscendo, al tempo stesso, ad affermarsi come scrittore del meraviglioso senza essere tacciato di disimpegno o di superficialità. Il duro lavoro, cui si sottopose nella riproposizione del mondo favolistico della tradizione popolare, lasciando vivere il mondo che sostanzialmente le storie, seppure ripulito e ripresentato in una rinnovata veste complessiva, insieme al successo che ne conseguì, restituì al mondo della letteratura un autore nuovo, ormai liberamente proteso verso inusitate e più sintomatiche avventure letterarie.

Il barone rampante fu pubblicato la prima volta nel giugno 1957, nella collana dei «Coralli», presso l'Einaudi. Il libro ottenne un notevole successo, considerato che a distanza di qualche mese, nel novembre dello stesso anno, fu ristampata una seconda edizione; all'inizio del 1958 una terza, fino a contarne oltre quaranta con l'autore ancora in vita, comprese le edizioni scolastiche stampate dal 1965, con una prefazione dello stesso Calvino, celato sotto il nome anagrammato di Tonio Cavilla.

Il romanzo incontrerà il parere favorevole anche di coloro i quali avevano accusato in precedenza lo scrittore di pubblicare racconti di pura evasione, con riferimento particolare alla critica di sinistra. Il personaggio, per alcuni aspetti, non si distanzia dal signore di Terralba, giacché la divisione dell'incompletezza dell'uomo, del contrasto tra una vita sospesa tra i rami e la vita concretamente vissuta sulla terra, ripropone, seppure con altri costrutti, alcuni caratteri dell'uomo dimidiato già presenti nel racconto precedente.

Il 15 giugno del 1767 fu l'ultima volta che Cosimo Piovasco di Rondò, figlio maggiore del Barone Arminio Piovasco, sedette in mezzo ai suoi cari: inizia così la storia del dodicenne protagonista che deciderà di vivere per sempre sugli alberi. Strutturato in trenta capitoli, il romanzo prende piede con una disobbedienza del giovane Cosimo di non mangiare le lumache: ultima ripicca generata dalle numerose sgridate e castighi ai quali erano sottoposti i due fratelli, figli del conte Piovasco, da quando erano stati ammessi a tavola con la famiglia. Un novello Robinson Crusoe sembra emergere dalle pagine del romanzo; in esso il lettore si trova proiettato in una situazione paradossale e coinvolgente, in cui s'intrecciano le relazioni umane, che non vengono meno nel protagonista, insieme a una percezione innovativa del corpo che non trova più la sua dimensione naturale sulla terra ma in alto sugli alberi. Fu così che Cosimo salì sull'elce che si vedeva dalla finestra della sala da pranzo di Villa d'Ombrosa e, spostandosi sull'olmo vicino, cominciò la sua nuova vita su un territorio del tutto inesplorato. Riesce, tra il fitto intersecarsi dei rami e delle foglie, a nascondersi alla vista dei familiari, riuscendo a vedere ogni cosa, avvantaggiato dalla sua posizione alta rispetto a coloro i quali erano obbligati a guardare le cose limitatamente dal basso.

Cambiano un po' anche le percezioni del lettore nei confronti del protagonista: libera dagli oppressivi sensi di colpa dei 'terrestri', e completamente abbandonata in una curiosa vicenda esplorativa, è la nuova vita di Cosimo sui rami, mentre tormenti e ripensamenti accompagnano le giornate di coloro i quali continuano la loro esistenza apparentemente normale. Sotto alcuni punti di vista, sembrano ritornare le posizioni invertite della settima novella del *Decameron* di Boccaccio, dove chiunque si trovi in basso, a torto o a ragione, è considerato colpevole rispetto a chi si trova in alto¹⁰. Il mancato ritorno a terra di Cosimo, infine, con la scomparsa verso il mare all'età di sessantacinque anni, aggrappato a una corda di una

¹⁰ Cfr. C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 117-143.

mongolfiera, rende ancora più netto il distacco tra la vita priva dei condizionamenti della società e la possibilità di consumare appieno le conquiste intellettuali, trovando una formula per liberarsi da forme e pregiudizi, fino a scegliere il modo di scomparire per sempre. Una metastoria in cui confluiscono una miriade di altre storie che rendono possibile il viaggio narrativo di Calvino sempre a metà tra il sogno e la realtà, ormai prossimo al decisivo cambiamento della sua impostazione narrativa.

I racconti: *La formica argentina* e *La nuvola di smog* sono costruiti su una struttura narrativa caratterizzata da forme iperboliche fluttuanti, ripetute in larga parte nella produzione calviniana, che delineano, nella trilogia dei *Nostri antenati*, il cammino percorso dall'uomo contemporaneo nella sua configurazione genealogica e storica. Questo processo, unito al ritmo produzione-consumo, scandito dalla nuova civiltà industriale, approderà poi alla costruzione delle *Città invisibili*.

I personaggi di Calvino sono spesso scontenti della loro condizione, protesi verso un cambiamento che possa concedere loro un'esistenza diversa, seppure taluni processi si riveleranno imm modificabili. I protagonisti dei racconti si mantengono spesso all'interno di una descrizione elegante, ma dai tratti rapidi, lasciando spazio all'immaginazione del lettore, piuttosto che sovraccaricare la pagina di particolari definiti. È il suo modo d'interpretare la contemporaneità, così come chiarirà nelle *Lezioni americane*, non cedendo alla tentazione di costruire un linguaggio eccessivamente artefatto.

La formica argentina è, per ammissione dello stesso autore, il racconto più realistico della sua produzione, avendo descritto con esattezza l'invasione delle formiche argentine nelle coltivazioni a Sanremo e in buona parte della Riviera ligure di Ponente, negli anni Venti-Trenta, nel periodo della sua infanzia¹¹. Iniziato verso la fine

¹¹ Cfr., I. CALVINO, Lettera a Goffredo Fofi del 30 gennaio 1984, *Sei lettere a Calvino* in «Nuova Corrente», XXXIV, luglio-dicembre 1987, p. 418. L'autore

degli anni Quaranta, pubblicato nel 1952 sulla rivista «Botteghe Oscure», il racconto descrive la difficoltà di una piccola famiglia incapace di organizzarsi in una serena vita domestica, dopo essersi trasferita in un nuovo paese infestato da formiche argentine. Ogni cosa è soggetta all'invasione degli insetti, ciò che in superficie sembra gradevole e perfettamente levigato si rivela corrosivo al suo interno, con migliaia di formicai che attraversano ogni cosa. La storia si chiude con una passeggiata al mare che allevia la sofferenza generata dalla caotica visione di un mondo che si sgretola su se stesso, lasciando trasparire il marcio che si nasconde nella realtà.

Un elemento, quello delle formiche, che ritorna spesso nei primi racconti, sempre con un'accezione negativa. Nelle storie della raccolta *Ultimo viene il corvo*, l'insetto si presenta in *I figli poltroni*, insieme al giardino incolto e alle crepe nel muro della casa, come il simbolo della miseria e del degrado, con le lunghe file di formiche che «costeggiano i muri¹²». In *Paura sul sentiero* troviamo invece il terriccio, appena visibile nella neve «dura e ghiacciata», che si rivela essere un formicaio¹³. Allo stesso modo, nel racconto *Andato al comando*, insieme agli aghi di pino, al bosco, che fanno da cornice a una serie d'immagini che si ripetono nelle varie storie, incontra-

così scrive: «È il racconto più realistico che abbia scritto in vita mia». Calvino, però, omette di dire che era stato il padre a importare l'insetto dall'America meridionale. Va ricordato, inoltre, che alla Liguria è dedicato il suo primo scritto sul «Politecnico», *Liguria magra e ossuta*, sotto l'occhiello: "Miseria ed inganno contro gli italiani", pubblicato il 1 dicembre 1945, n. 10, p. 2, poi in I. CALVINO, *Saggi 1945-85*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2363-2370, a cui seguirà *Riviera di Ponente e Sanremo città dell'oro*, «Il Politecnico», febbraio 1946, 21, 16 febbraio, 1946; *Sanremo città dell'oro* sarà poi pubblicato in CALVINO, *Saggi 1945-85*, II, cit., pp. 2371-2375; mentre *Riviera di Ponente* sarà in parte riedito in «Il Politecnico». *Antologia critica*, a cura di Marco Forti, Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano 1975, pp. 275-278. Nello stesso anno Einaudi pubblicò la versione anastatica del «Politecnico».

¹² CALVINO, *Romanzi e Racconti*, I, cit., p. 198.

¹³ *Ibidem*, p. 251.

mo un cadavere ricoperto da formiche nere¹⁴. Né le formiche sono estranee alle immagini della *Casa degli alveari* o in *Un bastimento carico di granchi*. Ritornano, infine, in ogni situazione di disordine, di circostanze fuori controllo, come emblema di pericolo o come segno premonitore di catastrofi imminenti.

Nella *Formica argentina*, l'autore rispone l'osservazione sulla realtà concreta, mantenendo in apparenza un grado di oggettività che esprime in chiave analogica il dolore per lo sfaldamento del mondo contadino, accompagnato dalla decadenza dei valori basilari di quella civiltà. Calvino affronta ormai in maniera sempre più decisa quei temi che troveranno uno sviluppo, con altre e ben più articolate figurazioni, distanti da una più diretta connotazione realistica, nei romanzi successivi.

La nuvola di smog – scritto nell'estate del 1958, trova una pubblicazione immediata in «Nuovi Argomenti¹⁵» – ripresenta l'*incipit* simile a quello della *Formica argentina*: il protagonista che si trasferisce in un luogo che gli riserverà spiacevoli sorprese. Il racconto si struttura in nove capitoletti non numerati utilizzando in *usus scribendi* la prima persona. L'io narrante non compare mai con il proprio nome, ma attraverso la ricostruzione della sua vicenda personale traccia i contraddittori atteggiamenti nei confronti di

¹⁴ *Ibidem*, p. 265.

¹⁵ Il racconto fu pubblicato nel numero di settembre-ottobre 1958. La rivista, fondata nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia, inizialmente, come ricorderà Moravia, si proponeva di realizzare un periodico di sinistra vicino ai «*Temps Modernes*» di Sartre, con uno sguardo oggettivo sulla realtà italiana. *La nuvola di smog* e *La formica argentina* saranno pubblicati successivamente in un unico volume dei «Coralli», presso Einaudi, nel 1965, con una ristampa nei «Nuovi Coralli» nel 1972. Entrambi i racconti fanno parte anche degli *Amori difficili*, pubblicato nella collana degli «Struzzi» nel 1970, anno in cui Einaudi aprì la collana con una sezione intitolata «I racconti di Italo Calvino». Il progetto editoriale, però, lasciò molto insoddisfatto l'autore, tanto da farlo rinunciare all'idea di ripubblicare tutti i suoi racconti in una serie di volumetti paperback, vd. *Lettera* a John Ahern, settembre 1980, in CALVINO, *Lettere*, cit., p. 1437.

una realtà considerata ostile. Non c'è la famiglia che cerca di stabilizzarsi nel nuovo ambiente, come accade nella *Formica argentina*, ma un giornalista sfiduciato, pronto ad adattarsi alla nuova realtà rinnegando anche le sue precedenti convinzioni ideologiche. I fili della storia si annodano intorno a un intellettuale che svolgerà il suo lavoro presso il periodico «La Purificazione» – testata di un Ente addetto al controllo dell'atmosfera urbana dei centri industriali –, che vivrà in uno stato comatoso, percependo in maniera significativa solo il “grigio” del mondo attorno a sé¹⁶. I tratti del personaggio si disegnano attraverso uno scoperto male di vivere che non si riveste però di caratteri catastrofici, restando entro i confini dell'agire sfavorevole, dannoso. È ciò che, in definitiva, accadrà al giovane comunista Amerigo Ormea, nella *Giornata di uno scrutatore*, sopraffatto dalla crisi dell'intellettuale marxista intollerante verso chiunque si riveli diverso da lui¹⁷. L'impedimento a cadere nella tragicità dell'angoscia esistenziale nasce dalle soluzioni che Calvino trova per i suoi personaggi, volte, per lo più, al revisionismo delle

¹⁶ Sulla questione, cfr. anche G. PATRIZI, *Il significato del grigio. Calvino e le forme del saggio*, in «Nuova corrente», XXXIV, 1987, n. 99-100, pp. 297-328.

¹⁷ In una dichiarazione resa agli studenti degli istituti superiori di Pesaro nel 1983, Calvino spiegava: «Ho elaborato anche un tipo di narrativa autobiografico-intellettuale che parla della realtà contemporanea come *La speculazione edilizia*, come *La nuvola di smog*, come *La giornata di uno scrutatore*. Ma una certa energia, un certo piglio avventuroso che sentivo il bisogno di dare alla mia narrativa veniva meglio nelle cose fantastiche piuttosto che nelle cose realistiche [...]: *La speculazione edilizia*, *La giornata d'uno scrutatore*, e un terzo racconto di cui ho scritto solo poche pagine, *Che spavento l'estate*, sono stati concepiti insieme verso il 1955 come un trittico, *Cronache degli anni Cinquanta*, basato sulla reazione dell'intellettuale alla negatività della realtà. Ma quando sono riuscito a portare a termine *La giornata d'uno scrutatore* era passato troppo tempo, eravamo entrati negli anni Sessanta, sentivo il bisogno di cercare delle forme nuove. Nel frattempo avevo anche scritto *La nuvola di smog*, racconto che a quel tempo consideravo molto diverso perché scritto secondo un'altra chiave di trasfigurazione dell'esperienza, mentre avrebbe pur potuto benissimo figurare al posto del terzo racconto del trittico progettato [...]», cfr. CALVINO, *Romanzi e racconti*, I, *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1338-1339.

proprie convinzioni ideologiche, all'interno di un discorso calato nella realtà sociale e non risolto mai in chiave individualistica.

L'ossessiva azione di lavarsi le mani si rivelerà, per il protagonista della *Nuvola di smog*, come il nevrotico gesto che maschera il bisogno di lavarsi la coscienza per il venir meno del proprio impegno ideologico. Il racconto troverà la sua naturale conclusione nella scoperta di una gioia semplice: «Mi rendevo conto che per la città quella era una specie di festa, perché tutti erano felici di dare via i panni segnati dal fumo e di riavere il candore del lino addosso, fosse pure per poco¹⁸». Una sorta di liberazione interiore accompagna la visione delle lunghe distese dei prati, biancheggianti dei panni puliti lavati nel lavatoio sul canale e «attraversati da fili ad altezza d'uomo e a questi fili erano appesi ad asciugare uno dopo l'altro i panni di tutta la città, ancora molli di bucato e informi, tutti uguali nelle grinze che la stoffa faceva al sole, e per ogni prato intorno si ripeteva questo biancheggiare delle file lunghissime di panni¹⁹».

Come molti personaggi calviniani, anche il protagonista della *Nuvola* si presenta come un antieroe. Egli lavora per il maggiore responsabile dell'inquinamento della città, l'ingegnere Cordà, il quale, attraverso l'Ente che presiede e la rivista che dirige, sembra alimentare nei suoi dipendenti e nei lettori la speranza di una vita senza *smog*, mentre, in effetti, inneggia alla sua affermazione. Calvino affronta un tema ambientalista che più di altri angustierà l'uomo negli anni a venire. Allo sporco che si annida dappertutto, si associa il degrado che avvolge ogni cosa e che giorno dopo giorno appanna anche i valori della coscienza. Al decadimento generale fa da contraltare la volontà di opporsi al sistema delle cose, che invece di spingere il protagonista a ribellarsi lo proietta sempre più in basso, in un atteggiamento sfiduciato e rinunciatario.

¹⁸ CALVINO, *La nuvola di smog*, in *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 950.

¹⁹ *Ibidem*, p. 951.

La speculazione edilizia compare per la prima volta sulla rivista «Botteghe oscure», 20, 1957, pp. 438-517, seguendo lo stesso *iter* già sperimentato dalla *Formica argentina* nel 1952. Nel luglio del 1957, Calvino così scrive a Michele Rago: «Ora ho finito un racconto lungo d'un centinaio di pagine, *La speculazione edilizia* che mi pare valga qualcosa, anche se può parere una nuova variazione del tema "sconfitta dell'intellettuale"; ma c'è tutto un mondo e un'epoca che ci si muove e persone vere, e una via di mezzo tra autobiografismo e realismo oggettivo²⁰». Nel 1958 l'opera, tagliata in alcuni punti, sarà inserita nel libro dei *Racconti*, mentre nel 1963 sarà ripubblicata nella collana «I coralli», presso l'Einaudi, nella sua versione integrale, con una ristampa dieci anni dopo nella collana «Nuovi Coralli», cui seguiranno cinque altre edizioni.

In essa si fondono diversi stili, come avrà modo di segnalare nelle lettere inviate a critici e amici tra il 1957 e il 1958, dalla psicologia al saggismo intellettuale, percepiti dall'autore come una sorta di appesantimento che allontanano il racconto dalle forme solite della sua scrittura. Calvino testimonierà che la *Speculazione edilizia*, è da considerarsi il racconto più radicato nelle teorie del realismo, che per lo scrittore s'identifica, in linea generale, con l'adesione all'ideale comunista, e lo articola nel contrasto generazionale tra i padri operosi e i figli fannulloni. La storia si apre con il ritorno in treno di Quinto Afossi nel suo paese natìo e con la descrizione del fastidio provato dal protagonista alla vista delle case che crescevano a dismisura:

Però ogni volta c'era qualcosa che gli interrompeva il piacere di quest'esercizio e lo faceva tornare alle righe del libro, un fastidio che non sapeva bene neanche lui. Erano le case: tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani, a biancheggiare massicci come barriere di rincalzo al franante digradare della costa, affacciando più finestre e balconi che potevano verso mare. [...], la città di Quinto, un tempo circondata

²⁰ CALVINO, *Lettere 1940 – 1985*, cit., p. 499.

da giardini ombrosi d'eucalipti e magnolie [...], ora le scavatrici ribaltavano il terreno fatto morbido dalle foglie marcite o granuloso dalle ghiaie dei vialetti, e il piccone diroccava le villette a due piani, e la scure abbatteva in uno scroscio cartaceo i ventagli delle palme Washingtonia, dal cielo dove si sarebbero affacciate le future soleggiate-tricamere-servizi²¹.

Dalla cornice della storia è possibile ricavare una scoperta vicinanza all'ideale neorealistico da parte dell'autore²², da intendersi come un resoconto degli eventi sui quali l'autore avvertiva il bisogno di relazionare. Calvino non poteva restare indifferente di fronte a ciò che accadeva intorno a lui, pertanto, doveva riflettere sugli aspetti che modificavano in negativo la realtà e renderli manifesti al grande pubblico. Di qui lo sguardo sulla contemporaneità e la scelta della forma breve delle storie che si sottrae all'esigenza di soffermarsi sul passato, per restare ancorata nell'immediatezza del presente. Nella prosecuzione del racconto, rispetto alle premesse, il lettore rimarrà disorientato di fronte alle scelte di Quinto, il quale invece di opporsi allo scempio paesaggistico ne resterà suggestionato, fino a lasciarsi corrompere dal desiderio di partecipare al processo di cementificazione che gli porterebbe dei sicuri vantaggi.

L'idea partigiana della riedificazione dell'Italia sui nuovi valori sociali finisce così per risolversi nell'idea condivisa di una ricostruzione basata sulla speculazione del cemento, risolvendosi, in definitiva, in una lettura deformata dell'esperienza realmente vissuta dallo scrittore. «I temi che tocco con *La giornata di uno scrutatore*», quello della infelicità di natura, del dolore, la responsabilità della procreazione, non avevo mai osato sfiorarli prima d'ora. Non dico ora d'aver fatto più che sfiorarli; ma già l'ammettere la loro esistenza, il sapere che si deve tenerne conto, cambia molte cose». Com'ebbe

²¹ CALVINO, *Romanzi e Racconti*, I, cit, pp. 781-782.

²² Sulla funzione della cornice in Calvino, cfr. F. BERTONI, *Italo Calvino e il mondo in cornice*, in *La cornice: strutture e funzioni nel testo letterario*, a cura di Federico Bertoni e Margherita Versari, Clueb, Bologna 2006.

a dire in un'intervista rilasciata al «Corriere della sera» il 10 marzo 1963, in ripresa di una prefazione al libro scritta nel febbraio del 1963, pubblicata per la prima volta nella *Presentazione in La speculazione edilizia*, Milano, Mondadori, 2013, con la collaborazione di Luca Baranelli.

La condizionante militanza politica nel P. C. I. tiene lo scrittore legato al bisogno di storicizzare la materia del racconto, seppure la scrittura si liberi in anticipo, rispetto alle sue scelte ideologiche, dalle catene che vincolano il linguaggio ad alcune opzioni tematiche. Un contrasto evidente che si concretizza tra la stesura dei *Giovani del Po* e *Il visconte dimezzato*. Composto in maniera anomala, con lunghi inserti epistolari e un procedimento narrativo in terza persona, *I giovani del Po* fu pubblicato in cinque puntate in appendice ai fascicoli 8-12 della rivista «Officina²³», dal gennaio 1957 all'aprile 1958. Nel '59 furono raccolti in un estratto.

L'opera narra di Nino, un operaio meridionale che si reca a Torino in cerca di lavoro, lasciando nel suo paese natio Nanin, l'amico del cuore, che si scoprirà di essere, nel corso della narrazione, il suo doppio. Nino inizia una relazione d'amore con Giovanna, una giovane borghese cittadina, che gli farà perdere l'aggancio con la realtà, sommerso com'era dai criptici messaggi della ragazza e dai suoi continui comportamenti contraddittori. Una serie di simboli accompagna la storia di Nino con Giovanna che vive in una casa-labirinto, custodita da tre anziane donne. La vicenda si concluderà tragicamente con la morte di Giovanna. La ragazza, infatti, inseguendo Nino con una «topolino», impegnato a sfilare in corteo durante uno sciopero, finirà per schiantarsi contro un camion; scaraventata dall'urto fuori dalla macchina, giacerà morta sull'erba sotto la pioggia.

²³ La rivista (1955-1959) fu fondata da Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini e Roberto Roversi.

Nel racconto si sviluppa il tema della contrapposizione tra amore e politica, già affrontato in *Lasciare Anna*, opera pubblicata su «l'Unità» il 2 aprile 1949, in cui Pietro, il protagonista, si ritrova impegnato nella battaglia quotidiana contro il provvisorio che caratterizza la sua vita. Nanin compare nella storia come il destinatario delle lettere di Nino, al quale il protagonista racconta le sue esperienze cittadine, lontane dalla solita vita del paese. Il contrasto si articola anche sul piano geografico che segna la diversità delle due vite: l'una impegnata nella ripetitività di consuetudini che si legano al fluire naturale delle stagioni, legate al luogo in cui domina il rapporto con il mare, in particolare nella bella stagione, l'altra articolata nella costruzione di una società più giusta, legata ai diritti dell'uomo. Due metà, però, che l'autore avverte come incomplete se mantenute distinte:

Ora, quel che cercava di spiegare ai nuovi compagni, in riva al Po, era che la sua vita al mare e la sua vita d'adesso alla fabbrica erano due cose che non gli bastavano ognuna per suo conto, ma avrebbe voluto che nell'una ci fosse l'altra, e viceversa, se no restavano incomplete tutte e due²⁴.

²⁴I. CALVINO, *I giovani del Po*, in *Romanzi e Racconti*, Introduzione di Claudio Milanini, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, III, Mondadori, Milano 1994, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, p. 1021.

II

1. *La svolta comunicativa*

Nella trattazione calviniana l'individuo e l'intera collettività diventano schegge impazzite nell'assetto cosmico, sovversive e distruttrici dell'ordine, della geometria che regola i ritmi dell'esistenza in ogni ordine e grado. Uno sviluppo caotico che bisognerà arrestare, se si vorrà ripristinare una ricerca dell'essere che tenti di ricostruire un nuovo ordine adatto ai tempi e alle mutazioni avvenute nel corso dei secoli. Bisogna, pertanto, che l'uomo ristabilisca un rapporto dialettico con la realtà e ritrovi un dialogo con i suoi simili, per rifondare la sua stessa essenza, rimarcando i principi ontologici fondamentali dell'esistenza umana. La letteratura può dare un contributo sostanziale a tali esigenze, può innanzi tutto ricomporre un colloquio tra individui e proporsi come cardine intorno al quale far ruotare la comunicazione umana. Può, inoltre, indicare il nuovo ordine sul quale erigere una visione oggettiva del mondo, includendo le forme eidetiche, gli elementi psicanalitici che determinano i conflitti interiori del genere umano, le difficoltà dell'individuo generate dall'estraneità del mondo rispetto alle sue problematiche esistenziali, tutto all'interno di un sistema organico che risulti speculare dei variegati e molteplici aspetti che determinano il reale.

Per attuare questo progetto occorre individuare gli elementi caratterizzanti che hanno accompagnato l'uomo nel corso dei secoli

e – nonostante le mutazioni – rimasti sempre uguali a se stessi, in tal modo, sarà possibile ricucire, intorno ad essi, una dimensione umana capace di travalicare i confini specifici del tempo e creare un rapporto di continuità all'interno della storia dell'umanità. In questo contesto la letteratura diventa il *trait d'union* tra l'uomo e i suoi trascorsi, la sua storia e, al tempo stesso, il trampolino di lancio verso il tempo che verrà, lasciando intravedere uno spiraglio di luce nel buio dell'esistenza individuale, un fragile ponte lanciato nel vuoto. È un disegno che per la sua realizzazione necessita di un ancoraggio su eventi certi e il richiamo al passato serve all'autore per bilanciare la proiezione verso il futuro che diventa – nel corso della sua opera – sempre più velato di malinconia. In una visione di fortiniana memoria, la storia intesa come *continuum* genera difatti scientismo e ottimismo. C'è invece un decadimento della stessa quando si realizza un «deperimento di prospettiva», perché l'uomo non sa più dove andare¹.

Uno scenario che troverà una sua applicazione sistematica in *Le città invisibili*, *Se una notte un viaggiatore*, *Palomar*. La ricerca di un elemento rassicurante diviene, pertanto, determinante nell'attuazione di questo nuovo compito che la letteratura dovrà svolgere. Le opere di Calvino, sempre sorrette da illuminate analisi, diffidano, come si è già accennato, della rappresentazione sentimentale nei suoi vari risvolti e di un certo psicologismo di maniera, attuando, nello scorrere delle vicende narrative, una fusione di elementi scientifici, politici, antropologici, speculari dei suoi molteplici interessi, che propongono un rinnovato ideale rinascimentale, in cui però non c'è sempre un'interpretazione positiva del mondo o un atteggiamento accomodante con esso.

La comunicazione è uno dei punti nodali su cui si organizza l'opera di Calvino. Nella prefazione all'edizione del 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*, all'interno di un giudizio illuminante sul neorealismo, così scriveva: «l'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'im-

¹ Cfr. F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Mondadori, Milano 1965, p. 135.

mediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari carichi di storie da raccontare, ognuno aveva vissuto vite irregolari, drammatiche avventure, ci si strappava la parola di bocca». L'entusiasmo per una libertà ritrovata, l'euforia giovanile, il modello narrativo di Hemingway, di cui Calvino apprezzava «l'esattezza e secchezza della parole e nel gesto e nei rapporti umani²», fanno parte di un'unica esperienza che si riallaccia ai fondamenti di una conoscenza più generale imperante negli anni del dopoguerra che – in definitiva –, anche se con una mutata veste, resterà sempre alla base della sua narrazione.

Non scomparirà mai in Calvino la fiducia nella capacità dello strumento letterario di fornire l'occasione di rapportarsi sempre e in maniera critica al reale, penetrare la superficialità dell'esistenza, intendere lo smarrimento dell'individuo e fornirgli degli orientamenti plurimi. La sua opera, dominata dalla ricerca di uno stile sottoposto a continue revisioni, non trascura mai il rapporto con il lettore, ponendo al centro del suo interesse di scrittore la funzione comunicativa dell'opera letteraria. La letteratura viene intesa come centro propulsivo e inclusivo dei molteplici aspetti della realtà, capace di rappresentare i vari piani della conoscenza, lontano da suggestioni antropologiche e antropomorfe, da ascendenze mistico-religiose o imperniate sulla tragicità dell'esperienza. Essa, in definitiva, si rivela come un modo e un'opportunità per raccogliere informazioni sul mondo³.

² I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, «Il Menabò», 5, 1962, poi in CALVINO, *Una pietra sopra*, [1980, p. 189], *Saggi 1945-1985*, I, cit. pp. 105-123. Nel saggio viene spiegata la necessità di entrare nel labirinto della realtà, nel tentativo di arrivare alla conoscenza attraverso l'amalgama dei principi della letteratura con quelli del rigore scientifico. Il compito della letteratura, secondo Calvino, dovrà essere quello di tracciare una mappa del mondo in cui viviamo, così da aiutare l'uomo-lettore a trovare una via d'uscita anche se si rivelerà solo come un passaggio da un labirinto a un altro. Di qui la ricerca di un metodo per orientarsi nel caos del mondo, pur nella coscienza dell'impossibilità a cancellarlo.

³ Cfr. I. CALVINO, *Je ne suis pas satisfait de la littérature actuelle en Italie*, «Gazette de Lausanne», 127, 3-4 juin 1967, p. 30, successivamente in CALVINO, *Romanzi e Racconti*, II, cit., p. 1347.

Di qui l'importanza dello stile, la ricerca di una forma aperta, in grado di assorbire le diverse componenti della realtà e di restituire in modo semplice, esatto, senza restare impantanato in ambiti chiusi o dottrinali. Il gioco letterario consentirà così d'intersecare i piani del fantastico e del reale in una sequenza di immagini vere e verosimili che si fronteggiano senza prevaricarsi, diventando corpo di un'unica realtà. «Il lettore (se vuole partecipare al gioco almeno con una parte di se stesso) deve credere a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore e di angoscia) e cercarne una spiegazione come per un'esperienza vissuta»⁴. Il gioco diventa, dunque, l'arte del narrare e non bisogna confondere l'invenzione artistica con l'artificio. A tal proposito, Maria Corti ha rilevato che «in generale Calvino è regista di una pendolarità fra la soluzione ludica e quella che in fondo si può definire la serietà del messaggio»⁵.

La sua, pertanto, non può essere confusa come un'evasione effimera dalla realtà per entrare nel mondo del sogno o dell'irrazionale, ma il tentativo di rapportarsi al mondo con una mutata sensibilità, con una diversa logica, con nuove metodologie e strategie narrative. A noi sembra che l'ipotesi di fondo, già dai primi romanzi di Calvino, risponda al bisogno di costruire, all'interno delle vicende narrate, un clima avventuroso, affiancato da un'analisi interiore dei personaggi che si rivela altro rispetto all'introduzione psicoanalitica dell'individuo, proponendosi come uno scavo più ampio che scende all'interno della natura umana, osservata nella sua globalità, e per questo motivo condotto in direzioni plurime.

⁴ CALVINO, *Una pietra sopra*, [1980, p. 215], in *Saggi 1945-1985*, I, cit. p. 114.

⁵ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, p. 220. Sarà lo stesso autore a sottolineare questa sua caratteristica in *Se una notte un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979, p. 8: «Peggio ancora se invece tu appartieni – per forza – o per amore – al numero di quelli per i quali lavorare vuol dire lavorare sul serio, compiere – intenzionalmente o senza farlo apposta – qualcosa di necessario o almeno di non inutile per gli altri oltre che per sé...».

Un'ipotesi sempre perseguita e mai abbandonata, presente in tutti i suoi romanzi, concretata attraverso una lingua asciutta, immediata, cristallina, in cui tutti possono ritrovarsi, rappresentativa inoltre dei molteplici tratti prismatici della realtà. L'avventura calviniana è da ricercarsi, pertanto, nella tensione fantastica, sempre sorretta da un lucido intelletto che non perde mai il contatto con la realtà, anzi, funge da raccordo tra l'ispirazione e la rappresentazione oggettiva delle cose.

La critica su Calvino si è sempre divisa, almeno fino agli anni Duemila, su una vecchia separazione tra un autore realista, dove maggiormente si evidenziano «l'ispirazione e le doti che ne facevano un buono scrittore», e un autore costruito, pieno «di frigida allegoricità» dei romanzi successivi. Questa duplicità d'interpretazione ha scisso nel tempo la critica in due tronconi, a cominciare dalla lettura critica che Carlo Salinari fece nei primi anni Cinquanta, quando era responsabile della politica culturale del P.C.I., del *Visconte dimezzato*: «Il difetto fondamentale è che l'ispirazione della favola non parte dalla nostra realtà [...] ma da una suggestione e da un gusto di derivazione intellettualistica e culturale⁶». Alla quale Calvino rispose con una lettera datata 7 agosto 1952: «Il visconte dimezzato, scritto per pigliarmi una vacanza fantastica dopo aver castigato la mia fantasia nell'altro romanzo, ha avuto una fortuna che non mi sarei aspettato [...]. E il mio ideale sarebbe di riuscire a scrivere in pari misura, e magari con pari facilità, cose "utili" e cose "divertenti". E possibilmente "utili" e "divertenti" insieme. T'ho detto il mio programma di lavoro per i prossimi dieci anni almeno. Ciao⁷».

⁶ In l'«Unità», 6 agosto 1952, poi in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967, pp. 337-346. Come esempio, del dibattito successivo, in particolare dopo la morte dell'autore, cfr. l'intervento di Giovanni Raboni sul «Corriere della sera», 13 settembre 1993.

⁷ Oggi è possibile leggere la lettera in I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino, 1991, p. 67. Nella lettera inviata a Giuseppe De Robertis il 3 aprile 1952, CALVINO, *I libri degli altri*, cit., p. 65,

Negli anni, una parte della critica ha messo in campo un tentativo di ridimensionamento dell'autore, contrapponendolo a scrittori che tentano di uscire dalla letteratura per entrare in diretto contatto con la vita, rispetto al suo modo di utilizzare le variazioni stilistiche e la scrittura come un gioco, nascondendosi nel testo⁸. Argomentazioni che definiscono Calvino come aristocratico, incapace di raccontare il mondo dall'interno, attraversano le pagine di numerosi saggi con una tendenza a porre l'accento sulla mancata critica all'ideologia da parte del nostro autore. Così come l'attenzione ecologica viene confusa come una sorta di ossessione igienista di Calvino che sfocia nella rimozione del dolore⁹. Non mancano poi le attestazioni su di uno scrittore ritenuto sbrigativo, incapace di rispettare nei suoi scritti la tanto agognata esattezza, ritenuta dall'autore come uno dei valori fondanti del nuovo millennio. Sono definiti vaghi, talvolta, e approssimativi i rinvii alle questioni scientifiche; allo stesso modo, si denuncia l'assenza di ogni base filologica e documentata nella costruzione delle *Lezioni americane*¹⁰. L'impressione è che si perda di vista il

Calvino all'indomani dell'uscita del *Visconte dimezzato* aveva scritto: «Il Visconte è stato una vacanza che mi sono presa appena finito *I giovani del Po*, per tornare alla mia vena più facile, dopo aver tentato una narrazione tutta ragionata, senza esuberanze fantastiche. Insomma: mi sento spesso dire della “bravura” e dei suoi pericoli, ma sempre più mi accorgo invece che ho molto da faticare e da sbagliare ancora, prima di riuscire ad esprimermi in maniera compiuta».

⁸ Cfr., C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

⁹ Cfr. A. BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007. Nella raccolta di saggi dal 1985 al 2006, l'autore affronta il tema del postmodernismo e l'ingresso in un'«età della mutazione», all'interno dei vari saggi spicca quello di *Calvino moralista*.

¹⁰ Cfr. C. GIUNTA, *Le “lezioni americane” 25 anni dopo: una pietra sopra?*, in «Belfagor», 2010, 65, 6, pp. 649-666, «Calvino tratta abusivamente le parole come cose, e deduce rapporti, parentele, implicazioni semantiche sulla base di analogie che nel migliore dei casi sono solo superficiali». In risposta alla questione del ridimensionamento dell'autore, cfr. l'articolo di P. DI PAOLO, *Calvino, il peso della leggerezza*, «Il Messaggero», 16/09/2015.

ruolo e la funzione che la letteratura svolge nella realtà artistica. Nell'opera calviniana assistiamo a una continua inclusione della vita quotidiana nella letteratura e viceversa, con la particolarità ormai assodata che quando la vita reale entra letteratura perde le sue connotazioni specifiche per assumere quelle del fatto letterario.

Né, a mio avviso, funziona una lettura critica orientata a tracciare una linea di demarcazione netta tra un Calvino realista e un altro d'ispirazione fantastica, giacché non tiene nel debito conto gli elementi continui e costanti che accompagnano l'intera produzione, già dalle prime opere. Si ricordi, ad esempio, l'aggancio tra la scelta di collocare la prima apparizione della Fata in cima all'albero nell'ultimo racconto delle *Fiabe e Il Barone rampante*, pubblicazione successiva. Un'immagine simile è riscontrabile anche in uno dei primi racconti di Calvino, *Un dio sul pero*¹¹. dove rinveniamo un vecchino appollaiato su un ramo alto di un pero¹².

Lo stesso libro *Il sentiero dei nidi di ragno*, ad esempio, pur fondato sull'esperienza della guerra, presenta già ampie linee di rinnovamento nella struttura narrativa. L'attenzione verso nuove progettualità culturali e un'adesione a rinnovate sperimentazioni del racconto sono indicative, quindi, oltre che della notevole sensibilità artistica dello scrittore anche e soprattutto dell'incontro con l'elaborazione di nuovi elementi teorici, già fortemente avvertiti nell'impostazione delle storie, e figurati nel bisogno di travalicare gli steccati consueti della forma del romanzo. L'opera calviniana si rapporta, infatti, alle linee di pensiero più importanti della storia

¹¹ Edito nei «Meridiani», *Calvino. Romanzi e Racconti*, III, cit., pp. 789-92.

¹² Né oggi può essere condivisibile *in toto* la tesi secondo cui: «Calvino, come tanti altri narratori abbia risentito del ricatto operato dal gruppo '63 con cui si faceva terra bruciata nella nostra letteratura, considerando patetiche e mettendo in ridicolo la possibilità di scrivere un romanzo» (Andrea De Carlo in «La Stampa», «Tuttolibri», sabato 18 settembre 1993), in quanto l'esperienza narrativa del nostro autore propone una diversità di impostazione del romanzo già un decennio prima della pratica neoavanguardistica che, per la sua specificità, non può interessare più di tanto Calvino proiettato sempre verso la visione di esperienze molteplici.

letteraria dell'ultimo cinquantennio del Novecento. L'articolazione di un discorso critico sulla sua opera rischia, pertanto, di incorrere nel pericolo di incapsulare le varie opere narrative in un'analisi che, partendo da un unico ragionamento di base, finisce per rimuovere la 'leggerezza' della scrittura che in genere pervade la globalità dei testi di Calvino.

Un taglio specifico, poi, anche se analitico, spesso tende a cristallizzare gli elementi funzionali al discorso critico, penalizzando i restanti molteplici e variegati aspetti della narrazione. È lo stesso autore – d'altronde – ad avvertire questo pericolo: «È venuta a trovarmi una ragazza che scrive una tesi sui miei romanzi per un seminario di studi universitari molto importante. Vedo che la mia opera le serve perfettamente per dimostrare le sue teorie, non so. Dai suoi discorsi molto circostanziati, mi sono fatto l'idea di un lavoro condotto seriamente; ma i miei libri visti attraverso i suoi occhi mi risultano irriconoscibili. Non metto in dubbio che questa Lotaria (si chiama così) li abbia letti coscienziosamente, ma credo li abbia letti solo per trovarci quello di cui era già convinta prima di leggerli¹³». E a difendersi con la costruzione di un particolare modo di raccontare: «Se la mia figura parte in tutte le direzioni è per scoraggiare quelli che vogliono inseguirmi. Sono un uomo con molti nemici a cui devo continuamente sfuggire. [...]. In un mondo catoprico anche i nemici possono credere che mi stanno accerchiando da ogni lato, ma io solo conosco la disposizione degli specchi, e poso rendermi inafferrabile, mentre loro finiscono per urtarsi e abbrancarsi a vicenda¹⁴».

Il problema principale resta quindi la relazione tra lo scrittore e il lettore, in che modo l'autore possa sciogliersi nella scrittura senza lasciare traccia di sé, concedendo solo delle immagini, delle figurazioni che giungano in maniera diretta al fruitore del testo, creando un'osmosi tra l'opera e il lettore. Quest'ultimo, poi, grazie

¹³ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 184-5.

¹⁴ *Ibidem*, p. 163.

ai percorsi tracciati dall'autore dovrà cercare di districarsi nel labirinto della scrittura e riuscire a invertire i ruoli tradizionali del rapporto autore-lettore (sarà il tentativo realizzato da Calvino in *Se una notte...* e modificato in *Palomar*, riproducendo il punto di vista delle realtà narrate). Alla fine di questo processo le figure statiche dell'autore e del lettore scompariranno lasciando il posto solo alla narrazione e al linguaggio che rende possibile l'evento narrativo: «Smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la letteratura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà ad essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni di ogni epoca; Scompaia dunque l'autore – questo *enfant gaté* dell'inconsapevolezza – per lasciare il posto a un uomo cosciente, che saprà che l'autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona¹⁵».

Il racconto deve articolarsi quindi in un traslato che dall'auto-re-lettore, e viceversa, percorra i sentieri del narrato per raggiungere tutti gli altri ipotetici lettori, i quali, a loro volta, in questa dimensione al negativo, diventano – al tempo stesso – destinatari dell'informazione narrativa e protagonisti attivi nella ritrasmissione del messaggio.

Calvino apre così spazi nuovi sulla funzione e sulle finalità dell'opera letteraria. Realizza un'idea di letteratura sempre in movimento, proiettando in avanti la sua opera rispetto alle esperienze a lui coeve. Egli rappresenta, difatti, per alcuni aspetti, una condensazione di sperimentazioni simultanee e avanzate del panorama letterario internazionale.

È possibile, a tratti, individuare nei suoi scritti la grande lezione teorica di Brecht, oppure, la velocità e l'immediatezza della scrittura di Hemingway, lo stile scarno di Camus, alcuni segmenti di Faulkner e così all'infinito. L'abilità dello scrittore, di fatto, of-

¹⁵ CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, [1980, p. 173] *Saggi 1945-85*, I, cit., pp. 215-216.

fre al discorso critico la possibilità di addentrarsi nel processo di elaborazione del romanzo, dando l'illusione di poter definire la materia in trasformazione, fino a quando non ci si renderà conto che le interminabili diramazioni non porteranno mai a uno sbocco conclusivo, poiché l'autore non resta mai ripiegato su modelli ordinari né su se stesso.

Bisognerà stare poi attenti a non fidarsi ciecamente delle numerose tracce che lo scrittore dissemina per delineare in maniera netta i contorni dei suoi scritti, dal momento che la narrazione, sorretta dall'ispirazione lirica, sfugge al controllo di un'interpretazione rigidamente schematica, anche se frutto di un'operazione sagace, giacché la produzione critica e letteraria di Calvino si configura sempre come *work in progress*.

La rivalutazione e la rivoluzione operata dallo scrittore sul linguaggio diventano rilevanti in un mondo in cui la diffusione selvaggia delle immagini snatura il tradizionale rapporto elaborazione-scrittura-riflessione e conseguentemente – nel lettore – il binomio riflessione-elaborazione che ha accompagnato da secoli l'evoluzione sociale e intellettuale dell'uomo. La rapidità, caratteristica del messaggio moderno, a sua volta legato al prodotto dell'immagine, tende a creare una progressione di *flashback* che non sempre riesce a catturare in maniera pregnante l'attenzione dello spettatore. La celerità delle sequenze, infatti, impedisce un adeguato sviluppo del binomio riflessione-elaborazione, accelerando invece un processo di disincanto, d'impotenza e di sfiducia nel cambiamento delle cose. Si tende a subire gli eventi, adoperandosi per un'interpretazione di fatti sempre e comunque già accaduti.

La successione continua e repentina delle rappresentazioni, unite a una speditezza del linguaggio, origina uno schiacciamento e una falsa percezione della realtà accorpando elementi episodici e lontani tra loro, tanto da farli considerare costanti di una realtà vicina e palpabile. In tal modo, si va disgregando l'essenza e l'importanza della riflessione – che di per sé contiene una spinta interna al movimento – lasciando, invece, una sensazione di sgomento, in quanto ci si sente sempre scavalcati e

anticipati dagli avvenimenti, confinandoli in un immobilismo mentale oltre che fisico. In taluni casi, poi, si attua una procedura che nella rievocazione dei fatti tende ad annullare la memoria storica, trasformando vicende umane, espressione di tempi duri e difficili da affrontare, in una rappresentazione edulcorata e menzognera della realtà.

Tale squilibrio, però, potrà essere riscattato e riportato in una dimensione più naturale dalla nuova funzione che dovrà assumere la letteratura – recuperando in sé tutti gli elementi positivi della tradizione, anche per ciò che concerne le costumanze mantenute in vita dalla trasmissione orale la quale, ormai, andrà sempre più scomparendo –, offrendosi come fondamentale e vero trasmettitore dei valori umani, attraverso un ripasso e una scarnificazione del linguaggio, così da rendere in parte scoperti i messaggi nascosti nel testo.

Calvino propone di iniziare il nuovo processo letterario e comunicativo cominciando dalla scoperta di se stessi, per ripartire verso la conoscenza della realtà esterna. Nell'*Universo come specchio*, in *Palomar*, l'autore sposterà l'attenzione dal pianeta terra all'universo complessivamente considerato: «A chi è amico dell'universo, l'universo è amico». Il signor Palomar comincia a meditare sulle proprie difficoltà nei rapporti con gli altri, convenendo che per entrare in sintonia con gli altri uomini dovrà far convergere tutti i suoi sforzi al raggiungimento di un'armonia «con la spirale più lontana del sistema delle galassie». La strada che però gli si apre è quella della consapevolezza di se stesso: «esplorerà la propria geografia interiore, tratterà il digramma di moti del suo animo, ne ricaverà le formule e i teoremi, punterà il telescopio sulle orbite tracciate dal corso della sua vita anziché su quelle delle costellazioni. Non possiamo conoscere nulla d'esterno a noi scavalcando noi stessi, – egli pensa ora, – l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi¹⁶». Un passaggio nel testo rende chiaro anche il metodo che sta alla base del pensiero calvinia-

¹⁶ CALVINO, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, II, cit, p. 974.

no: «Poi cerca di fare in modo che i suoi pensieri tengano presenti contemporaneamente le cose più vicine e quelle più lontane¹⁷».

Alla riproposizione della maieutica socratica, Calvino affianca l'osservazione di quanto accade intorno a sé ed è in questo modo che riesce a mantenere insieme le cose lontane con quelle vicine; in altre parole, il passato con il presente. Il futuro, pertanto, non può prescindere dall'inclusione dei primi due stadi. La visione del nostro autore si stacca, quindi, da ogni propulsione avanguardistica, per recuperare il vero della condizione umana sul quale il gioco letterario ha sempre eretto le sue basi. Il romanzo si pone, in definitiva, come correzione alla confusione generata dal sistema delle comunicazioni di massa.

Negli ultimi tre grandi romanzi pubblicati da Calvino: *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*, l'autore delinea il nuovo corso che la narrazione dovrà intraprendere per attuare le moderne forme di comunicazione. Le innovazioni si renderanno indispensabili in un mondo in cui l'individuo va sempre più perdendo la sua identità sociale, irretito nei meccanismi creati dall'organizzazione industriale e post-industriale che tendono a spingerlo verso territori sconosciuti, lontani da percorsi sicuri, nel baratro senza fine, dove s'intravede la conclusione dell'esperienza umana. La funzione della letteratura dovrà perciò rendere visibile il pericolo che incombe sull'umanità e disinnescare gli automatismi isolanti che, nel tempo, assumeranno un ruolo fondamentale nella formazione di una rinnovata torre di Babele.

2. *L'evoluzione della narrativa e la trilogia araldica*

Nel 1963, nei «Coralli», esce *La giornata di uno scrutatore*, un racconto già definito nella mente dello scrittore un decennio prima, quando, come candidato del PCI, girava per i seggi elettorali di

¹⁷ *Ibidem*, p. 972.

Torino per dare una mano ai rappresentanti di lista nella risoluzione delle contestazioni che nascevano durante lo spoglio. Da una discussione tra democristiani e comunisti, sviluppatasi nel seggio dell'ospedale Cottolegno, nasce la trama della storia. Amerigo Ormea è il giovane scrutatore di sinistra incaricato dal partito di controllare l'operato delle suore che operano nell'ospedale, affinché non manipolino il voto dei degenti. Il contatto con la sofferenza del luogo fa percepire al protagonista la distanza tra la vita vissuta dai malati e quella di coloro i quali non hanno nessun contatto con il dolore, lasciando cadere lentamente i preconcezioni che lo avevano portato in quel luogo. Accade, pertanto, che i radicalismi del protagonista si disintegrino di fronte al sentimento di abnegazione con il quale una suora, in particolare, cura i propri malati o di fronte al sacrificio affrontato da taluni familiari per alleviare i disagi dei propri congiunti.

Alla parola “comunismo” o alla parola “Cottolegno”, capita che ognuno, secondo le proprie cognizioni ed esperienze, è portato ad attribuire valori diversi o magari contrastanti, e allora resterebbe da precisare ancora, definire il ruolo di quel partito in quella situazione, nell'Italia di quegli anni, e il modo di Amerigo di starci dentro, e quanto al “Cottolegno”, altrimenti detto “la Piccola Casa della Provvidenza” – ammesso che tutti sappiano la funzione di quell'enorme ospizio, di dare asilo, tra i tanti infelici, ai minorati, ai deficienti, ai deformati, giù giù fino alle creature nascoste che non si permette a nessuno di vedere – occorrerebbe definire il suo posto nella pietà dei cittadini, il rispetto che incuteva anche nei più distanti da ogni idea religiosa, e nello stesso tempo il posto tutt'affatto diverso che aveva assunto nelle polemiche in tempo d'elezioni, quasi un sinonimo di truffa, di broglio, di prevaricazione¹⁸.

¹⁸ CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in *Romanzi e Racconti*, II, cit., p. 7, 1995².

Nella storia si accavallano le congetture sul diritto di voto anche per i pazzi, i dementi, con una risoluzione che valorizza l'incedere spedito della democrazia, nonostante le sue storture, sulle pratiche fasciste. La materia narrativa si sviluppa a strati, con una serie di sovrapposizioni concettuali che segnano l'andamento dialogico della scrittura. L'autore, attraverso un uso diffuso di espressioni parentetiche, tende a relazionare in maniera simultanea le considerazioni, così da assottigliare i confini che le separano, lasciando confluire la dimensione epistemologica nell'invenzione, non mancando di distribuire sulla pagina momenti di alta liricità.

Lungo l'arco dei quindici capitoli, l'autore si sforza di mantenere l'opera all'interno della rappresentazione di fatti concreti, così da rendere manifesta la vita reale, analizzata, in alcuni tratti, nei suoi aspetti più crudi, lasciando sedimentare nella vicenda il punto di vista politico, portando alla naturale conclusione un percorso narrativo che non troverà più riscontri nei romanzi seriori. La considerazione finale sulla città anticipa, come spesso accade nelle storie di Calvino, lo sguardo sul racconto successivo, in cui la città diventerà assoluta protagonista: «Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta. Pensò lo scrutatore, l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città¹⁹».

L'idea che bisogna impegnarsi, per quanto sia possibile, nel tentativo di modificare in meglio la propria realtà, pur nelle difficoltà e nel disincanto nei confronti degli ideali perseguiti, differenza Amerigo Ormea dallo scialbo protagonista della *Nuvola di smog*. Il conflitto tra l'ideologia pura e la sua applicazione nella prassi si risolve in Ormea nello sviluppo di una serie di riflessioni contrastanti che definiscono le divergenze esistenti all'interno del P.C.I. di quegli anni. Il protagonista ricerca un compromesso con il nuovo liberalismo che si andava radicando in seno ai nuovi ceti sociali, mascherando, nell'ostentazione del benessere economico, le

¹⁹ *Ibidem*, p. 78.

difficoltà dell'Italia più povera, senza cedere terreno nei confronti dell'ideale antiborghese.

Contrasti eloquenti sottendono anche il pensiero lungamente rivolto da Amerigo a Lia, la sua amante; conflittualmente dimidiato tra il bisogno di evadere dalla monotonia della giornata e quello di lasciarsi trascinare in una relazione senza grandi emozioni, che trova una sua sintesi nel fastidio avvertito durante la lunga telefonata che intratterrà con lei nell'undicesimo capitolo. In definitiva, si generano continue contrapposizioni tra i luoghi del reale e quelli del fantastico; così come al ricordo di Lia e alla riflessione di Amerigo sull'importanza della bellezza femminile nel mondo si contrappone la realtà sofferente e deforme del Cottogno.

La tendenza di Calvino a voler accorpare i racconti in gruppi di tre trova il suo completamento nella rinomata trilogia araldica: *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*, a chiusura di un ciclo di sperimentazioni cominciato negli anni Cinquanta e concluso nel 1960, con l'unione dei tre romanzi in un solo volume sotto il titolo *I nostri antenati*²⁰. Già in precedenza, l'autore aveva riunito l'inedito scritto *Le notti dell'UNPA* con la novella *L'entrata in guerra* –, pubblicata inizialmente sulla rivista «Il Ponte» di Pietro Calamandrei (IX, 8-9, agosto-settembre 1953) – e *Gli avanguardisti a Mentone*, edito sul secondo numero della rivista «Nuovi Argomenti» (I, 2, maggio-giugno 1953), in un libretto della collana “I gettoni”, diretta da Elio Vittorini, presso l'Einaudi, con il titolo *L'entrata in guerra*²¹. Alcuni riflessi autobiografici, uniti al

²⁰ I primi due romanzi furono editi uno nel 1952, l'altro nel 1957, mentre *Il cavaliere inesistente* fu pubblicato nel 1959. Il volume *I nostri antenati* ebbe due edizioni: nella prima l'autore invertì l'ordine cronologico di composizione, inserendo l'ordine temporale delle storie (*Il Cavaliere* ambientato nel medioevo, e *Il Visconte* e *Il Barone* ambientati nel Settecento), nella seconda, edita nel 1967, ristabilisce l'ordine di composizione dei racconti.

²¹ Le storie entrarono a far parte della sezione «Le memorie difficili» all'interno dei cinquantadue *Racconti* editi nel 1958, e solo nel 1974 furono riproposti

tipico procedimento di porre sotto la lente d'ingrandimento alcuni aspetti e analizzarli, segnano questi racconti che trovano un punto d'incontro tra il protagonista, l'ambiente e il tempo dei fatti narrati.

La raccolta distintiva, alla quale in genere ci si riferisce indicando l'accorpamento di tre racconti, resta comunque il volume *I nostri antenati*. La tecnica dell'incastro, mutuata dall'Ariosto, caratterizza il verosimile della trilogia. Una sorta di metamorfosi kafkiana, seppure opportunamente siano state richiamate da alcuni studiosi le *Metamorfosi* ovidiane, accompagna la trasformazione dei personaggi della narrazione. L'intenzione dello scrittore era di riprodurre nel visconte Medardo di Terralba un tratteggio di due aspetti contrapposti della stessa persona, di qui la parte buona e la parte cattiva, entrambe insopportabili se vissute in maniera assoluta²².

L'idea di divertire il lettore e se stesso è la base che muove il racconto, accade così che il visconte, durante una guerra fra i cristiani e i turchi, in una pianura della Boemia, postosi come un nuovo don Chisciotte davanti alla bocca di un cannone con la spada sguainata, con l'intento di far paura ai due turchi addetti all'uso del pezzo d'artiglieria, scambiati per due astronomi, viene dimezzato da una palla di cannone sparatagli in pieno petto.

Gli antecedenti letterari sono stati ben individuati nell'*Orlando innamorato* del Boiardo e nella parodica rappresentazione che Francesco Berni fa dell'opera, allorquando, Alibante di Toledo non accorgendosi di essere stato tagliato a metà dal colpo infertogli da Orlando continua a combattere come se nulla fosse accaduto²³. Altri

in maniera autonoma nella collana "Nuovi coralli" di Einaudi. Nell'edizione dei «Meridiani», a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, *Prefazione* di Jean Starobinski, con *Introduzione* di Claudio Milanini, furono ripubblicati con una nota inedita dell'autore scritta nel 1954; vd. *Note e notizie sui testi*, cit., I, pp. 1316-17.

²² Così si esprime l'autore in un'intervista pubblicata in «Il gusto dei contemporanei», *Quaderno n.3, Italo Calvino*, Pesaro 1987, p. 9.

²³ Francesco Berni scrisse un rifacimento dell'*Orlando innamorato*, stampato per gli Eredi di Lucantonio Giunta, Venezia 1541, poi 1545; l'edizione più genuina, però, sembra essere quella di Andrea Calvo, pubblicata a Milano

riferimenti letterari potrebbero rientrare nella casistica calviniana, bisogna però riflettere sul fatto che lo scrittore propone l'episodio con il solo scopo di sorprendere il lettore, intrattenendolo con una paradossale descrizione favolistica. L'utilizzo canonico della formula *c'era*, posta come *incipit* della storia per indicare lo stato descrittivo di un luogo e di un tempo all'interno di un contesto narrativo, dà subito il segno di una realtà indeterminata, all'interno della quale, però, si delineano i numerosi segni che rimandano a un contesto concreto tutto da decifrare.

Si tratta, in fondo, di una rappresentazione artefatta della realtà; considerando che la prima, e mai abbandonata del tutto, vocazione di Calvino è stata il teatro. Lo scambio di battute iniziali tra Medardo e Curzio, il suo scudiero, e la continua distribuzione della tecnica dialogica sparsa nel racconto, insieme ai continui paradossi abilmente costruiti, sembrano sapientemente rinviare a questo genere. Una tragicomica rappresentazione dei fatti, sostenuta da un'articolazione sintagmatica in chiave melodica, sembra riportarci a un parlato-recitato di brechtiana memoria, non tralasciando la più diretta nostra tradizione pirandelliana. Le intonazioni gene-

nel 1542. Nicola Francesco Haym, nel vol. II della *Biblioteca italiana*, Milano, presso Giovanni Silvestri, 1803, p. 40, ritiene l'edizione napoletana del 1724, con la data di Firenze, come la più corretta, perché citata dall'Accademia della Crusca. I versi qui riportati sono tratti da: *Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo, rifatto da Francesco Berni*, Milano, Società de' Classici italiani, contrada S. Margherita, n. 118, 1806, 58-61, pp. 37-38: «*Il primo che scontrò nel suo mal punto, / fu Valiburno, il conte di Medina, e lo partì in due pezzi in mezzo appunto, / ... / Poi di Toledo Alibante ha giunto, / che non avea la gente saracina / maggior ladron di lui né più scaltrito. / Orlando per traverso l'ha partito. / Turpin, lodar volendo Durlindana / di questo orrendo colpo, dice cosa / che parrà forse a chi legge strana / [...]. Onde ora avendo a traverso tagliato / questo pagan, lo fe' sì destramente / che l'un pezzo in su l'altro suggellato / rimase senza muoversi niente. / E, come avvien, quand'uno è riscaldato, / che le ferite per allor non sente, / così colui del colpo non accorto / andava combattendo ed era morto. / [...]. / menò parecchi colpi a la ventura, / tutti i suoi membri aver credendo sani. / Alfin, volse un menarne ad ambe mani / e cadde il busto sopra la cintura, / proprio ove la persona era ricisa, / e fe' morir chi il vide de le risa».*

rate dalle esclamazioni o dalle interrogazioni o dalle iterate forme grafiche trisillabiche (*Zzt... zzt*) sembrano rinviare, infatti, più che a forme colloquiali della scrittura, ad atteggiamenti tipici della comunicazione simulata.

L'importanza dei segni sarà percepita in maniera evidente dal lettore a partire dal quarto capitolo. Calvino comincerà, infatti, a lanciare continui messaggi sul mondo che circonda Medardo, raccontando dei lebbrosi (gli artisti decadenti), della borghesia, ma anche della scienza e della tecnica che se staccate dall'umanità perderanno via via il loro ruolo essenziale nello sviluppo della società²⁴.

La *Trilogia* si chiude con *Il cavaliere inesistente*. Il romanzo presenta il protagonista, Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildinverni, in sintonia con la particolarità dei personaggi del *Barone*: Medardo e Cosimo. Pubblicato nel novembre del 1959, nella collana dei «Coralli», presso Einaudi, fu ripubblicato nel giugno del 1960 nella raccolta *I nostri antenati*, nella collana «Supercoralli», sempre presso Einaudi. Fu posto in apertura (pp. 3-108) seguito dal *Visconte dimezzato* e dal *Barone rampante*; l'ordine definitivo (*Visconte, Barone, Cavaliere*) sarà introdotto dall'autore a partire dal dicembre 1967, quando vedrà la luce l'ottava edizione (*Il cavaliere* pp. 263-350). In volume singolo fu ristampato nel 1972, nella collana «Nuovi coralli»; negli anni Ottanta uscirono alcune edizioni garzantiane.

La storia del cavaliere invisibile completa lo sguardo sulla condizione dell'uomo contemporaneo, chiuso nei suoi egoismi o, come l'autore ebbe a dire rispondendo a una recensione di Walter Pedullà, all'interno della sua «alienazione²⁵». Un uomo invisibile agli altri perché gli altri non sono disponibili a vedere, a capire, a trovare un rapporto d'intesa visibile. È affrontata, in definitiva, la delicata relazione tra il mondo interiore del soggetto con quanto vive fuori

²⁴ Cfr. la lettera indirizzata a Carlo Salinari, cit.

²⁵ Cfr. CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980, pp. 39-45], *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. 48-56.

di sé. L'uomo senza corpo non riesce, infatti, a definire i contorni dei corpi degli altri, anzi, sono definiti «un sacco di trippe», un guscio in cui si racchiudono «difetti di grossolanità, approssimazione, puzzo», fino a definire l'umanità: «Questa valle di corpi nudi che si disgregano non mi fa più ribrezzo del carnaio del genere umano vivente²⁶». Calvino in questo romanzo riscopre, come già accaduto nel *Visconte* e nel *Barone*, l'antenato dell'uomo moderno. L'ambientazione è nel mondo di Carlomagno, dove le leggende si confondono con la realtà per cui tutto diventa possibile. Un personaggio che per la sua mancata identità si presta a essere poliedrico, pronto a prendere qualsiasi forma, nello stesso tempo, però, si dimostra capace di dissolversi nel nulla, così come già accaduto in precedenza a Cosimo. La narrazione in prima persona, tecnica già sperimentata nelle due precedenti storie araldiche, vede come io narrante la monaca Teresa che si scopre, alla fine del racconto, essere la guerriera Bradamante, donna infuriata e intristita dall'impossibilità di poter amare il cavaliere senza corpo del quale è follemente innamorata²⁷.

Nell'Italia degli anni Cinquanta la casa editrice Mondadori lanciò contemporaneamente sul mercato librario la collana *I romanzi di Urania* (dal giugno del 1957 solo *Urania*) e la rivista «Urania» – nata con una denominazione ispirata alla mitologia greca che

²⁶ CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e Racconti*, cit., I, p. 998.

²⁷ *Ibidem*, p. 1063-1064: [...]! Cosa vuole qui Rambaldo? – Ehi, buone suore, sapreste dirmi di grazia se ha trovato rifugio in questo convento una guerriera, la famosa Bradamante? [...]. Sento la voce della sorella guardiana che risponde: – No soldato, qui non ci sono guerriere, ma solo povere pie donne che pregano per scontare i tuoi peccati! Ora sono io che corro alla finestra e grido: – Sì, Rambaldo, sono qui, aspettami, sapevo che saresti venuto, ora scendo partirò con te! E in fretta mi strappo la cuffia, le bende claustrali, la sottana di saio, traggio fuori dal cassone la mia tunichetta color topazio, la corazza, gli schinieri, l'elmo, gli speroni, la sopravveste pervinca. Aspettami, Rambaldo, sono qui, io, Bradamante! Sì, libro. Suor Teodora che narrava questa storia e la guerriera Bradamante sono la stessa donna. Quando venni a chiudermi qui ero disperata d'amore per Agilulfo, ora ardo per il giovane e appassionato Rambaldo».

associava il nome alla musa greca che soprassedeva all'astronomia e all'astrologia – in cui si raccoglievano racconti di fantascienza. La peculiarità della rivista era di presentare racconti brevi, spesso al limite del paradosso, sempre, però, caratterizzati da una scrittura stilisticamente pregevole, seppure all'interno di una letteratura d'intrattenimento, nella quale non venivano mai meno le idee. Dopo soli quattordici numeri, nel dicembre del 1958, la rivista cessò le pubblicazioni, nonostante annoverasse tra le sue edizioni autori che hanno segnato la storia della letteratura internazionale della fantascienza. Tra i molti, si ricordano, solo come esempio, Fritz Leiber, Ray Bradbury, fino alle traduzioni dei racconti di Isaac Asimov. All'inizio degli anni Sessanta, la collana «Urania», che invece aveva ottenuto sempre più un largo consenso tra i lettori, passa sotto la direzione di Fruttero e Lucentini i quali proiettano la collana all'interno del cambiamento epocale che il nostro Paese stava vivendo in quegli anni, nel pieno del processo d'industrializzazione, variando anche il look tipografico. Le produzioni fantastiche di Calvino si muovono contestualmente a queste tendenze letterarie, che caratterizzarono gli anni della pre e post-industrializzazione italiana, ma sono in netta antitesi alla nuova moda imperante. La possibilità che offre il racconto di fantascienza di rendere possibile tutto ciò che è solo ipotizzabile, in Calvino si concreta in un processo a ritroso, nella ricerca costante dei prototipi che hanno caratterizzato la storia della nostra civiltà. Il suo modo di guardare al futuro vive nella scoperta del nostro passato, rendendo visibile ciò che risulta difficile da immaginare ma che fa parte di quei processi culturali in cui si rivelano già fusi elementi scientifici e immaginari.

Il romanzo *Le Cosmicomiche* vide la luce nel novembre del 1965, nella collana dei «Supercoralli», presso l'Einaudi di Torino, e fu accompagnato da un'intervista di presentazione preparata dall'autore stesso pubblicata su diversi giornali dell'epoca. In essa, Calvino, spiegava la scelta di un titolo così atipico, in cui cercava di unire il senso cosmico, da intendersi come una dimensione più antica

e naturale, con quello comico; una sorta di filtro che gli uomini moderni utilizzano per affrontare le cose ritenute eccessivamente complesse. L'opera, con minime correzioni, sarà ripubblicata nei «Nuovi Coralli» nel 1978 e riproposta, ancora con lievi ritocchi, in *Cosmicomiche vecchie e nuove* nel 1984.

Il protagonista del libro si chiama Qfwfq. Null'altro si evince dalla storia per definire i contorni del personaggio, non è nemmeno chiaro se sia un uomo o almeno, come scrive l'autore nel risvolto di copertina, «possiamo considerarlo tale dal momento in cui il genere umano comincia a esserci; con maggiore evidenza risulta che ha partecipato a lungo alla vita animale». Viene fuori che ha fatto parte della vita animale come mollusco. La partecipazione a tutti gli eventi dell'universo è stabilita dalla sua conoscenza dei fatti, testimone oculare della formazione del sistema solare fino all'estinzione dei dinosauri sulla terra. L'aggettivo vecchio, riproposto alternativamente all'inizio di ogni sezione, rende imprecisata l'età di Qfwfq, lasciando però intendere la sostanza dei suoi trascorsi. I ricordi d'infanzia, che si perdono nella notte dei tempi, insieme con quelli della giovinezza, determinano dei punti di vista spesso in contraddizione tra di loro. Ciò che sorprende è che pur non essendo umano, il protagonista spiega, con gli atteggiamenti mentali dell'uomo medio, i grandi processi di cambiamento dell'intero universo; entro i quali si tracciano i conflitti generazionali, l'incomunicabilità, gli abusi perpetrati da chiunque abbia gestito una qualsiasi leva del potere, utilizzata per favorire solo gli interessi dei singoli.

Le Cosmicomiche trovano una loro naturale evoluzione negli undici racconti raccolti nel volume *Ti con zero*, pubblicato nei «Supercoralli», presso l'editore Einaudi, nell'ottobre del 1967, con una riedizione nei «Nuovi coralli» dieci anni dopo. Fu Calvino stesso, in un'intervista sul «Messaggero Veneto» del 22 novembre 1967, a chiarire il significato del titolo, spiegando che si era impossessato della formula che spesso s'incontra nei libri di cosmogonia o di teoria della relatività in cui, per indicare il tempo in un momento

chiamato zero, si utilizza la lettera *t* seguita da uno zero piccolo, così da distinguerlo dal tempo che segue: «ti con uno, ti con due, eccetera». *Ti con zero* è il titolo di una storia collocata nella terza parte del volume che, insieme con altri tre racconti: *L'inseguimento*, *Il guidatore notturno* e *Il conte di Montecristo* aprono a nuove tecniche narrative che incideranno in maniera significativa sulla produzione futura. In alcuni punti si riutilizzano, ribaltando i presupposti e i procedimenti speculativi, alcune teorie non lontane da suggestioni filosofiche presocratiche di stampo zenoniano, entro le quali si addensano le problematiche vissute dal protagonista.

[...]. Cerchiamo dunque di vedere chiaro: io mi trovo in un qualsiasi punto spazio-temporale intermedio di una fase dell'universo: dopo centinaia di milioni di miliardi di secondi ecco la freccia e il leone e io e il cespuglio ci siamo trovati così come ci troviamo adesso, e questo secondo verrà subito inghiottito e sepolto nella serie delle centinaia di milioni di miliardi di secondi che continua, indipendentemente dall'esito che avrà di qui a un secondo il volo convergente o sfasato del leone e della freccia; [...]²⁸.

La scrittura riannoda i fili di grovigli ragionativi attraverso un'innovativa forma di metascrittura, nella quale si condensano elementi linguistici che nel loro insieme, talvolta, disorientano il lettore, che non riesce più a seguire il senso logico delle argomentazioni. In questi racconti la dimensione dello spazio delle galassie e dei pianeti della raccolta precedente si riappropria di una proporzione più a misura d'uomo. Il distacco dall'elemento cosmologico fa sì che le storie sviluppino situazioni umane complesse, sofferenti, ma non per questo meno coinvolgenti e affascinanti. Il punto di rottura rispetto alla narrativa del genere fantastico vive nella ricerca di soluzioni articolate secondo un rigore matematico, che non tiene conto delle situazioni e dei contorni, ma decontestualizza e affronta le questioni come problemi a sé stanti. È l'opposizione tra intelletto

²⁸ CALVINO, *Ti con zero*, in *Racconti*, II, cit. p. 311.

e realtà a diventare la vera protagonista delle novelle; in esse nulla è ciò che veramente sembra, si ribaltano, di fatto, luoghi e condizioni.

La seduzione narrativa di questi scritti va ricercata nella capacità dell'autore di comporre per il coinvolgimento di chi legge; una sorta di tacito accordo in cui l'arte della scrittura tende alla soddisfazione del lettore attraverso una serie innumerevole di combinazioni e possibilità sottese alle storie. È l'uomo stesso a imbattersi in una catena di simboli racchiusi nei suoi modi di vivere la quotidianità, esprimendo in un *modus operandi* nuovo e diverso la difficoltà dell'esistenza. Ciò che colpisce è l'organicità dell'insieme cercata da Calvino; in essa lo spazio e il tempo ricoprono il ruolo intorno al quale si aggregano i ritmi e le diverse fasi della scrittura, rivelandosi, inoltre, principi fondamentali posti a sostegno della vita e delle attività degli uomini. Il tempo, infine, è soggetto a dilatazione o a concentrazione, secondo le esigenze delle vicende.

Il racconto *Il conte di Montecristo*, posto alla fine del volume, segna la netta propensione di Calvino verso una struttura romanzesca in cui domina il gioco delle combinazioni. La riscrittura del famoso romanzo di Dumas mette al centro della narrazione il progetto di evasione studiato da Edmond Dantès e l'abate Faria. Dantès poggia l'elaborazione dei suoi dati sugli errori di calcolo dell'abate; il racconto si trasforma così in un contenitore dove si addensano tutte le possibili soluzioni. Dantès nella ricerca di una soluzione di fuga coglie, quindi, la molteplicità e la frammentazione della realtà, a differenza di Faria che ha una visione unitaria del carcere e, consequenzialmente, della realtà. Egli, infatti, si concentra su un solo percorso di fuga; in tal modo, gli sfuggono le poliedriche sfaccettature che un piano del genere dovrebbe considerare. Potrebbe, ad esempio, non essere il ritrovamento dell'uscita a consentirgli la fuga, semmai la conoscenza approfondita del carcere stesso. Calcoli sovrapposti finiscono per mettere in contrapposizione gli elementi reali con quelli immaginari, tanto da determinare una rappresentazione metaforica che spinge l'autore ad allontanarsi dal disordine che esiste intorno a lui.

Il racconto presenta un sistema bipartito, da una parte la pratica concreta messa in atto nei tentativi di evasione dell'abate, dall'altra la ricerca su basi di calcoli probabilistici elaborati da Dantès. Si sviluppa così un ipertesto che contiene in sé tutte le combinazioni pensate o scartate dal protagonista. L'opera nelle sue plurime soluzioni diventa anche un'anticipazione di quanto accadrà in *Se una notte...*; uno dei messaggi che se ne ricava è identificabile nel fatto che nulla può definirsi compiuto, c'è sempre la possibilità di modificare, aggiungere, sottrarre.

Alexandre Dumas lo scrittore che deve consegnare al più presto al suo editore un romanzo in dodici tomi intitolato *Il conte di Montecristo*. Il suo lavoro procede in questo modo: due aiutanti (Auguste Maquet e P. A. Fiorentino) sviluppano una per una le varie alternative che si dipartono da ogni singolo punto, e forniscono a Dumas la trama di tutte le varianti possibili d'uno smisurato iper-romanzo; Dumas sceglie, scarta, ritaglia, incolla, interseca [...], s'ingegna a stabilire un'apparente continuità tra segmenti di futuro che divergono. Il risultato finale sarà il romanzo *Il conte di Montecristo* da consegnare alla tipografia.

Si va pertanto verso un allargamento di eventuali soluzioni che si sommano, s'incastano con l'intento di raggiungere l'*unicum*, tenendo in conto che la soluzione dovrebbe essere una. Si preventivano innumerevoli varianti, soprattutto nell'immaginaria costruzione della fortezza pensata da Dantès, senza però mai giungere a una visione definitiva, nonostante la fitta rete di rapporti combinatori che vivono nelle formule prodotte dai calcoli del protagonista. Si determina in questo modo una stretta connessione tra il testo e ciò che vive fuori di esso. La molteplicità della conoscenza fa sì che il romanzo cominci a dilatarsi dal suo interno, in una sorta però d'implosione dell'oggetto ricercato. La storia a questo punto sposta i suoi interessi dall'effettiva ricerca di una soluzione verso la costruzione di una realtà totalmente frutto dell'immaginazione, che vive nell'ossessivo gioco combinatorio, dove il rigore matematico

domina ogni scatto della narrazione, così come alcune tendenze oulipiane richiedevano.

3. *Gli anni Settanta e il gioco combinatorio*

Nell'ottobre del 1973, presso l'editore Einaudi, nella collana «Supercoralli», vide la luce *Il castello dei nidi incrociati*. Il volume raccoglieva il racconto del *Castello*, già edito nel 1969, ripubblicato con leggere varianti²⁹, e *La taverna dei destini incrociati* inedita. Il 1973 fu anche l'anno in cui Calvino diventò membro effettivo dell'Oulipo; grazie alla mediazione di Queneau – nella riunione del 28 marzo dove si discuteva del volume-manifesto *La littérature potentielle*, che di lì a poco uscì senza alcun intervento del nostro autore –, fu ammesso come membro effettivo nel gruppo di intellettuali, matematici e scrittori con il titolo di *Brigadier*. In precedenza, nel febbraio dello stesso anno, era stato eletto membro straniero del movimento, insieme allo scrittore americano Harry Mathews.

I contatti ufficiali con gli *oulipiennes* risalgono all'8 novembre 1972, quando Calvino partecipò alla sua prima riunione con il gruppo dell'Oulipo come invitato d'onore a casa del presidente Le Lionnais, fondatore insieme a Queneau della nuova scuola di pensiero. In quell'occasione, il nostro autore presentò il primo progetto di un racconto poliziesco, *L'incendio della casa abominevole*, pubblicato

²⁹ *Il Castello dei destini incrociati* fu pubblicato la prima volta nel volume *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, analisi di Sergio Samek Ludovici, testo di Italo Calvino, stampato, per i tipi di Franco Maria Ricci, a Parma, in edizione di lusso in seta nera con cofanetto in 1000 esemplari non numerati, nel 1969. La scelta di porre cronologicamente *Il castello* prima delle *Città invisibili*, seppure la gestazione delle due opere si sviluppi in contemporanea e l'uscita del *Castello* per Einaudi rechi la data del 1973, testimonia la mia adesione alla linea critica che ritiene i romanzi *Le Città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* le opere più mature e rappresentative dell'adesione di Calvino alle strutture combinatorie dell'Oulipo, nell'intenzione di lasciare il testo aperto a nuovi cominciamenti e mai definitivamente chiuso.

nell'edizione italiana di «Playboy», n. febb.-marzo 1973. Calvino aveva in progetto di ricavarne un romanzo dal titolo *L'ordre dans le crime* che non realizzò. Le pagine iniziali del racconto furono pubblicate in francese (*L'incendie de la maison maudite*) nell'*Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, par. 5, pp. 319-331 (Sez. IV, *Oulipo e informatique*)³⁰.

All'interno di una casa di periferia divorata dalle fiamme, si scoprono quattro cadaveri inceneriti, senza alcuna traccia per ricostruire la «solitaria carneficina». L'elemento che apre degli scenari insoliti è costituito dal ritrovamento di un quaderno salvato nella copertina da una fodera di plastica: «[...]». Sul frontespizio sta scritto: *Relazione sugli atti abominevoli compiuti in questa casa* e sul retro un indice analitico comprende dodici voci in ordine alfabetico: Accoltellare, Diffamare, Drogare, Indurre al suicidio, Legare e imbavagliare, Minacciare con la pistola, prostituire, Ricattare, Sedurre, Spiare, Strozzare, Violentare»³¹. Manca solo il verbo *Incendiare* che pone fine alla storia segreta e inquietante degli abitanti della casa. Le voci tutte di ordine transitivo palesano l'assetto combinatorio del racconto, anche se l'obiettivo sembra essere quello di trovare un procedimento selettivo per arrivare a scoprire la verità. Lo scrittore, infatti, si affida a un calcolatore, considerate le potenzialità quasi infinite delle possibili soluzioni, intrecciando in continue costruzioni aggiuntive e sottrattive gli eventi che la vita stessa propone. L'idea che accompagna Calvino nell'edificazione della storia non è tanto quella di riproporre il genere giallo, ma di utilizzarlo per proporre al lettore una combinazione di tante possibili storie poliziesche, a seconda degli intrecci narrativi. L'autore impiega le formule derivate dalla matematica combinatoria che erano state oggetto di approfondimento del gruppo dell'Oulipo e che facevano capo a Nicolas Bourbaki, un altro gruppo molto

³⁰ Su Calvino e l'Oulipo, cfr. M. BARENGHI, *Poesie e invenzioni oulipiennes* in CALVINO, *Romanzi e Racconti*, III, cit., pp. 314-343, e M. BÉNABOU, *Si par une nuit d'hiver un oulipien*, «Magazine littérature», 274, février 1990, pp. 41-44.

³¹ CALVINO, *Romanzi e Racconti*, III, cit., p. 319.

noto in Francia in quel periodo³². Di qui l'interesse di Calvino per i procedimenti ipotetico-deduttivi della matematica, con la costruzione e la ricerca di sempre nuovi e infiniti teoremi corrispondenti ai procedimenti narrativi, i quali, coordinando in vario modo i possibili intrecci interni alla vicenda, generano infinite altre storie.

L'interesse per le formule combinatorie trova una sua naturale evoluzione nella costruzione reticolare dei tarocchi, i quali serviranno all'autore per unire le storie dei diversi viaggiatori che aprono spazi a nuove storie tutte ugualmente raccontabili. L'interesse verso l'utilizzo combinatorio delle carte nacque nell'autore in seguito alla relazione *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi* che Paolo Fabbri tenne nel 1968 a Urbino al «Seminario internazionale sulle strutture del racconto». Il volume è corredato di un'importante postfazione³³ in cui l'autore spiega la genesi dell'opera.

³² Nicolas Bourbaki è lo pseudonimo di un gruppo di matematici, soprattutto francesi, che diedero vita a sei impegnativi volumi di *Elementi di Matematica* (*Teoria degli insiemi, Algebra, Topologia generale, Funzioni di una variabile reale, Spazi vettoriali topologici, Integrazione*), pubblicati tra la fine degli anni Trenta e gli inizi degli anni Sessanta del Novecento. Due giovani ex studenti dell'École Normale Supérieure, Henri Cartan e André Weil, titolari di corsi di calcolo differenziale e integrale all'università di Strasburgo, lamentavano l'arretratezza dei testi di matematica in adozione (si usava il testo del Goursat uscito nel 1902), decisero, pertanto, di scrivere di loro pugno, insieme a un gruppo di giovani amici (Henry Cartan, Claude Chevalley, Jean Delsarte, Jean Dieudonné, André Weil, tutti professori in università di provincia: Strasburgo, Rennes, Nancy, Clermont-Ferrand), un manuale universitario all'avanguardia. Gli incontri tra i giovani del gruppo avvenivano nel Quartiere Latino, al caffè *Capoulade*, al n. 63 di Boulevard St. Michel (attualmente non più esistente). Nella fase iniziale, si riunirono dieci volte tra il dicembre 1934 e il maggio 1935, ogni due settimane, sempre il lunedì, spesso alla presenza di uno dei fondatori dell'Oulipo, il matematico e scrittore Raymond Queneau che partecipava incuriosito agli incontri. Nel 1953 fondarono *L'Association des collaborateurs de Nicolas Bourbaki*.

³³ Oggi si può leggere nella Nota a *Il castello dei nidi incrociati* in CALVINO, *Romanzi e Racconti*, II, cit., pp. 1275-1281.

Calvino utilizza per *Il castello* le carte miniate da Bonifacio Bembo nel XV secolo per Filippo Maria Visconti. Alcune carte sono andate perdute, mentre una parte dei tarocchi conservati sono oggi visionabili nella sala 1 della Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo³⁴ e un'altra parte alla Morgan library di New York. Per *La taverna* l'autore utilizza invece i tarocchi marsigliesi, stampati nel 1761 da Nicolas Conver³⁵.

Il libro è strutturato sull'idea di un cruciverba; così come accade nell'incrocio delle parole, combinate ad angolo retto, in cui una lettera in casella appartiene sia alla parola orizzontale sia a quella verticale, allo stesso modo, le carte disposte sia verticalmente sia orizzontalmente, assumendo una specifica posizione, compongono un racconto. *Storia dell'ingrato punito*, *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, *Storia della sposa dannata*, *Storia d'un ladro di sepolcri*, *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, *Storia di Astolfo sulla luna*, sono i titoli dei sei capitoli che costituiscono la sezione dedicata al *Castello*, ai quali si aggiunge un capitolo finale dal titolo *Tutte le altre storie*. L'avventura, il mondo ariostesco, il favoloso s'intrecciano nel sistema geometrico dei quadrati, nella combinazione interrelata dei fatti, così «ogni racconto corre incontro a un altro racconto»³⁶. Dal mazzo di settantadue carte vengono isolate dodici, le restanti 60 sono all'origine delle storie. La prima, partendo in alto a destra della griglia prestabilita, si sviluppa in linea verticale; dalla fine della linea parte la seconda, sviluppandosi in basso lungo un tratto

³⁴ Le miniature sono su cartone effettuate con pittura a tempera e oro, corredate di punzonatura, misura 176x87.

³⁵ È Calvino a citare *L'Ancien Tarot de Marseille* della casa B.-P. Grimaud, che riproduce in un'edizione critica di Paul Marteau il mazzo di carte di cui sopra.

³⁶ I. CALVINO, *Tutte le altre storie*, in *Il destino dei nidi incrociati*, CALVINO, *Romanzi e Racconti*, II, cit. p. 539. Sul *Castello*, nelle *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 730, Calvino scrive: «[...] Lo stesso principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile è alla base d'un altro mio libro, *Il castello dei nidi incrociati*, che vuol essere una specie di macchina per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurativi dai molti significati possibili come un mazzo di tarocchi».

orizzontale; la terza storia trova origine a partire dal basso a sinistra per proseguire verso l'alto. La quarta storia chiude il quadrato, procedendo da sinistra verso destra; la quinta occupa la zona centrale, procedendo da destra verso sinistra, e la sesta storia, sempre al centro, occupa lo spazio dal basso verso l'alto.

Otto invece sono i capitoli che formano *La Taverna dei destini incrociati*; la struttura non si discosta da quella del *Castello*, con un minore rigore degli incroci, giacché Calvino scrive alcune storie prima di disporre le carte. Come lo stesso autore precisa nella *Nota*, l'esperimento narrativo del *Castello* trova il suo epilogo nella *Taverna*, tanto è vero che la prevista trilogia con l'aggiunta di un terzo libro, *Il motel dei destini incrociati*, non troverà attuazione³⁷. Calvino utilizza nella *Taverna* i Tarocchi marsigliesi, disponendo le settantotto carte secondo una scacchiera, con delle complicazioni maggiori rispetto alle settantadue carte dei tarocchi viscontei. Entrambi i romanzi partono dalla difficoltà dei narratori di parlare; dall'inizio del *Castello* leggiamo:

[...] a questa mensa, a differenza di ciò che sempre avviene nelle locande, e pure nelle corti, nessuno profferiva parola.[...] Deciso a rompere quel che credevo un torpore delle lingue dopo le fatiche del viaggio, feci per sbottare in un'esclamazione clamorosa come: «Buon pro!» «Alla buon'ora» «Qual buon vento!»: ma dalla mia bocca non uscì alcun suono. [...] non mi restava che supporre

³⁷ Ai tarocchi l'autore pensava di sostituire le immagini dei fumetti: «Pensai di affiancare alla *Taverna* e al *Castello*, entro una cornice analoga, *Il motel dei destini incrociati*. Alcune persone scampate a una catastrofe misteriosa trovano rifugio in un motel semidistrutto, dove è rimasto solo un foglio di giornale bruciacciato: la pagina dei fumetti. I sopravvissuti, che hanno perso la parola per lo spavento, raccontano le loro storie indicando le vignette, ma non seguendo l'ordine di ogni *strip*: passando da una *strip* all'altra in colonne verticali o in diagonale. Non sono andato più in là della formulazione dell'idea così come l'ho esposta ora. Il mio interesse teorico ed espressivo per questo tipo d'esperimenti si è esaurito. È tempo di passare ad altro», in CALVINO, *Romanzi e Racconti*, II, *Nota*, cit., p. 1281.

d'esser muto. ...]: era chiaro che la traversata nel bosco era costata a ciascuno di noi la perdita della favella³⁸.

Così invece scrive nella *Taverna*:

[...]. Come faccio a raccontare adesso che ho perduto la parola, le parole, forse pure la memoria, come faccio a ricordare cosa c'era lì fuori, e una volta ricordato come faccio a pronunciarle, stiamo tutti cercando di far capire qualcosa agli altri a gesti, a smorfie, tutti come scimmie. Meno male ci sono queste carte, qua sul tavolo, un mazzo di tarocchi, di quelli più comuni, marsigliesi, come li chiamano, detti anche bergamaschi, oppure napoletani, piemontesi, chiamateli come volete, se non sono gli stessi s'assomigliano, nelle osterie dei paesi, nel grembiule delle zingare[...]. Ci mettiamo le mani sopra tutti insieme, sulle carte, qualcuna delle figure messa in fila con altre figure mi riporta nella memoria la storia che mi ha portato qui, cerco di riconoscere cosa mi è successo e di mostrarlo agli altri che intanto sono lì e che cercano nelle carte pure loro, e mi mostrano col dito una figura o l'altra, e niente va bene con niente, e ci strappiamo le carte di mano, e le sparpagiamo per il tavolo³⁹.

La difficoltà generata dal mancato uso della parola spinge i narratori ad abbinare le immagini delle carte per raccontare la loro storia. L'ambientazione dei luoghi ancora una volta è lontana, ma non sconosciuta al lettore che ritrova combinati, nell'associazione delle figurazioni, gli elementi favolistici o leggendari ai tratti storici, tenuti insieme da raffinati richiami letterari. Nel *Conte di Montecristo*, Calvino si era concentrato sul tentativo di evasione di Dantès e Faria; il protagonista cercava un modo di evadere ricostruendo idealmente il castello d'If, immaginando i corridoi, gli slarghi, il bastione, abbinando alle sue elaborazioni i tentativi falliti dell'Abate Faria che aveva perso da qualche tempo il senso dell'orientamento.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 550.

Il gioco combinatorio si struttura, quindi, sulle rimozioni delle soluzioni rivelatesi sbagliate, spostando continuamente il racconto dai luoghi fantastici a quelli reali – una sorta di contrapposizione tra il mondo reale e il mondo illusorio – all’interno dei quali il progetto di evasione si rivela metafora della fuga dal caos esistenziale. Nel più complesso e articolato mondo del *Castello* e della *Taverna*, il caos è disciplinato da un ordine dettato da regole precise, prospettando, attraverso un articolato processo intellettuale, una possibile via di fuga. Ritorna a farsi strada in Calvino l’idea che il modo migliore per raccontare è di lasciare percepire, nel caso specifico attraverso l’osservazione delle immagini create, quanto si vuole rappresentare, riproponendo con altri esiti la sperimentazione già attuata nel *Barone rampante*, dove l’unico modo che si presenta a Cosimo Piovasco per ribellarsi all’«ingiusto accanirsi contro di lui» è quello di rendere visibile il suo dissenso.

I collegamenti visivi diventano, pertanto, la base delle regole combinatorie; non è più la parola, la frase a legare fatti e concetti, ma sono le immagini, le miniature a tenere insieme storie diverse. Come le parole, diversamente combinate tra loro, aprono a polise-miche interpretazioni, così anche le pluralità dei significati nascosti nelle carte orientano la narrazione verso una molteplicità di percorsi potenziali.

III

1. *La rinnovata prospettiva teorica: Le città invisibili*

Nel novembre del 1972, presso l'editore Einaudi di Torino, viene pubblicato nella collana «Supercoralli» *Le città invisibili*, uno dei tre romanzi che resero Calvino lo scrittore italiano più famoso del suo tempo nel mondo; nel 1977 vedrà la luce una ristampa nell'edizione tascabile dei «Nuovi Coralli».

Il racconto delle cinquantacinque città descritte, distribuite nel volume nell'arco di nove capitoli, si svolge tutto sull'avventura di Marco Polo che visita le città dell'impero di Kublai Kan, presentando all'imperatore dei Tartari i suoi appunti di viaggio. Calvino ripresenta l'equivoco generato nel *Milione* in cui Marco Polo presenta Kublai come Gran Kan dei Tartari, mentre nella realtà era imperatore dei Mongoli. Ogni capitolo delle *Città invisibili* è preceduto da un dialogo scritto in corsivo tra Marco Polo e Kublai Kan a commento delle varie città. Una tale impostazione compositiva genera una serie di cornici autoriflessive sulle città moderne che rendono più coesa la struttura del libro; nello stesso tempo, servono al lettore per trovare una strada da seguire all'interno del volume¹.

¹ Il numero delle città di Calvino ha permesso alla critica di collegare il volume al *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus*, più comunemente conosciuto come *Utopia* (termine

L'idea di una rielaborazione del *Milione*, come testimoniato da Mario Monicelli², aveva già interessato Calvino nel 1960, su una sollecitazione del produttore Franco Cristaldi e della sceneggiatrice Giovanna Cecchi D'Amico, detta Suso, che gli avevano chiesto una scrittura in grado di ripercorrere il viaggio compiuto da Marco Polo da Venezia a Pechino, così da «vedere cos'era rimasto e che cos'era cambiato».

Più di dieci anni dopo, Calvino decide di rendere concreta l'idea mai abbandonata di scrivere un romanzo ispirato al *Milione*, seguendo la sua tecnica solita di spostare su retroterra già comprovati le costruzioni fantastiche e le riflessioni sul presente. Rispetto ai testi precedenti, lo scrittore sperimenta nuove forme dell'intreccio narrativo (c'era stato nel frattempo il rilevante incontro con l'Oulipo), capaci di generare testi prescindendo dai vincoli dell'ispirazione o dalle regole in uso per la categoria di genere scelta. Sulla pagina si prospetta, pertanto, una costruzione visionaria di luoghi raffigurati in forma lirica; una poeticità attestata sulla dimensione artistica delle figurazioni che trascendono anch'esse da ogni legame con il genere compositivo adottato, così da riuscire a intrecciare elementi favolistici con elementi realmente osservati, realtà imm modificabili con realtà in divenire, prospettive ingannevoli con resoconti possibili. Nello stesso tempo, il volume si organizza su una molteplicità di temi; sottolinea inoltre l'interesse dell'autore verso le forme

di derivazione greca formato da due parole: *tòpos*= luogo ed *eu*= non), di Thomas More. Nel libro, pubblicato in latino la prima volta a Lovanio nel dicembre del 1516, presso la tipografia di Thierry Martens, si descrive il viaggio immaginario di *Raphael Hythlodæus*, un viaggiatore che aveva vissuto a lungo con Amerigo Vespucci, nelle 54 città incontrate nell'isola di Utopia. Gli abitanti del regno di Utopia danno vita a una società costruita sulla pace sociale, in cui dominano gli interessi collettivi, e sui valori culturali, con una parte dell'esistenza di ogni singolo individuo dedicata allo studio delle scienze e della filosofia, in piena sintonia con l'ideale rinascimentale.

² Cfr. M. MONICELLI, *L'arte della Commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo 1986, pp. 71-73; vd. anche CALVINO, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e Racconti*, III, cit, pp. 1263-1264.

dell'ipertesto, ponendo ogni singolo lettore di fronte alla scelta di diversi percorsi verso i quali orientarsi³.

Nascono così città piene di significati, città piene di storia, città che inneggiano alla vita, città che sgomentano, città che si trasformano in megalopoli, simboli sibillini, tutto in un *tourbillon* continuo alla ricerca di una città che non viene mai identificata. Ciò che sembra evidente è che la città di Calvino esista proprio nella composizione delle cose che egli non rivela: le città potrebbero essere, infatti, diverse, se non addirittura opposte a quanto egli ci racconta. Si mettono insieme stati d'animo generati dalle sensazioni che luoghi e strutture urbane suscitano nell'autore. È, quindi, proprio nel suo continuo demistificare la realtà che va ricercato uno dei motivi del suo viaggio. Calvino cerca di descriverci, raccontandocene i difetti, quali potrebbero essere le città da costruire nel futuro, promuovendo, di fatto, un dibattito sulla città moderna.

Egli parte dalla descrizione di città che sembrano essere ancora organizzate sul rapporto umano e in cui si coglie una dimensione urbana che riflette in sé un significato più antico, il passato, la storia che si va fondendo col presente, per approdare poi alla descrizione delle metropoli e alla denuncia dell'impossibilità di vivere in esse. Nella città arcaica, infatti, attraverso lo spazio orientato (sapevi da dove partivi e dove andavi) e lo spazio denso di storia era possibile l'identificazione del soggetto con il territorio, mentre nella metropoli che si sviluppa in tempi rapidissimi, si vanno distruggendo le stratificazioni preesistenti e si crea il vuoto storico. Tutto ciò disorienta il soggetto che non riesce più a trovare percorsi efficaci, si perde nei labirinti che l'uomo crea intorno a sé, negli spazi chiusi e intricati che hanno come rappresentazione metaforica il vuoto⁴.

³ G. P. LANDOW, *Ipertesto. Il futuro della scrittura*, Baskerville, Bologna 1993, pp. 5-6: «Così come è comunemente inteso, un ipertesto è una serie di brani di testo tra cui sono definiti dei collegamenti che consentono al lettore differenti cammini».

⁴ Di particolare interesse risulta la raffigurazione del *vuoto* proposta da J. STAROBINSKI (a cura di), in CALVINO; *Romanzi e racconti*, cit., I, p. XXVI: «Trattato

La crisi dello spazio urbano che si allarga fino a rendere invisibili gli uomini che lo occupano è l'altra faccia del degrado della natura raccontato nei romanzi precedenti. Alla base del viaggio di Polo c'è la ricerca dei motivi che hanno spinto gli uomini ad aggregarsi nelle città; di qui la spiegazione delle diverse sezioni: *Le città e la memoria*, *Le città e il desiderio*, etc. Le città, infatti, si formano e si sviluppano per accumulazione di ricordi, di storia, di simboli; vivono, muoiono e si ricompongono su nuove e diverse basi che non annullano del tutto quanto prima esisteva.

All'interno del testo troviamo quindi un continuo rincorrersi di sensazioni oscillanti tra lo sgomento e l'oblio che avvolge quest'ultimo, in una malinconica dolcezza, un paesaggio talvolta desolatamente mostruoso. Il lettore viene introdotto in una topografia ideale, con libero accesso a città immerse nella favola che invitano ad essere visitate, ma al tempo stesso a fuggire da esse, per procedere oltre, verso una dimensione urbana ancora tutta da costruire, di cui si conoscono solo gli elementi negativi che dovranno essere banditi dalle nuove aree cittadine. La città, però, è anche rimando analogico a una dimensione interna dell'animo umano. L'imperatore, ad esempio, si presenta malinconico, cosciente del fatto che la grandezza del suo impero non potrà giovargli, visto il declino inesorabile verso il quale si sta avviando l'intero mondo. Allo stato d'animo dell'imperatore fa da contraltare il sentimento nostalgico che Marco avverte per la sua Venezia.

Calvino proietta nella realizzazione di questo testo una particolare tensione emotiva, anche se il libro nasce lentamente: da

in modi diversi il motivo del vuoto occupa un posto considerevole in Calvino: il vuoto in biblioteca è certamente necessario, secondo la tradizione epicurea, perché vi si producano la caduta e il *clinamen* degli atomi di cui sono composti tutti i corpi immaginabili; ma il vuoto, se lasciato spalancato, sarebbe angosciante. Occorre allora coprirlo, mascherarlo, popolarlo, farne lo schermo su cui proiettare le immagini, perché il dentro assoluto è intollerabile senza un fuori, e il fuori assoluto irrespirabile senza un dentro. È necessario quindi creare passaggi e vie di comunicazione tra il fuori e il che significa ricorrere alle parole».

principio «pezzo a pezzo, per giustapposizione di pezzi isolati», quindi con aggiunte di «discorsi convergenti o divergenti», infine, attraverso l'invenzione di una struttura capace di inglobare il materiale accumulato in un insieme unitario e «concluso»⁵. Non come un gioco intellettuale freddo e distaccato, ma con l'angoscia di chi vede lo squallore della realtà e lo denuncia attraverso l'arte del racconto. Sta poi al lettore saper cogliere ciò che si nasconde dietro la scrittura, decifrare i segni, entrare in comunicazione con l'autore e coglierne ciò di cui ha più bisogno⁶.

La particolare tecnica narrativa usata da Calvino nella strutturazione del viaggio di Marco Polo si arricchisce di numerosi e variegati intrecci non solo linguistici, ma di denunce, analisi, riflessioni. L'autore non cade però nell'errore di prospettare l'esistenza di un'utopica città verso cui tendere, un iperuranio che si rivelerebbe irraggiungibile; aggrega intorno a simboli statici di metropoli e a un modificato viaggio ariostesco le paure e le angosce di una realtà umana capace di isolarsi sempre di più non solo dal resto del cosmo ma anche e soprattutto dai suoi simili. Le trasformazioni urbane che subiscono alcune città calviniane richiamano alla mente ancora

⁵ Da una testimonianza resa dallo stesso autore a Claudio Varese, in C. VARESE-I. CALVINO, *Dialogo sulle «città invisibili»*, in «Studi novecenteschi», anno II, n. 4, marzo 1973, p. 126; cfr. anche C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990, p. 129. Interessanti risultano inoltre le interviste a Calvino condotte da C. LUCENTE-G. ALMANI, pubblicate in «nuova corrente», I. *Calvino/2*, anno XXIV (1987), n. 100, Luglio-Dicembre, pp. 375-86; 387-408, a cura di Mario Boselli. Vd. anche la conferenza tenuta da Calvino il 29 marzo 1983 agli studenti della Graduate Writing Division della Columbia University di New York, poi pubblicata col titolo *Italo Calvino on Invisible Cities* in «Columbia», n. 8, 1983, pp. 37-42. Alcune parti del testo in italiano erano già state pubblicate in occasione dell'uscita del libro in «Vogue Italia», n. 253, dicembre 1972, pp. 150-51, con il titolo *Le città invisibili felici e infelici*. Oggi il testo in italiano è riprodotto nella presentazione del volume *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2012, pp. V-IX.

⁶ I. CALVINO, A proposito di *Anatomy of Criticism La letteratura come proiezione del desiderio* (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye), in «Libri nuovi», n. 5, agosto 1969, poi in CALVINO, *Una pietra sopra*, [1980, p. 195] *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. 242-251, l'autore scrive: «ognuno scava da ogni libro il libro che gli serve».

una volta la già citata palingenesi metropolitana di Parigi, ma anche il sentimento di ribellione espresso da Baudelaire nei confronti della disgregazione dell'uomo; individuata nell'esagerato processo d'industrializzazione che trasforma ogni cosa, dove tutto diventa oggetto mercificato, emblematicamente celebrato nella figura della prostituta. In *Parco centrale*, il titolo dato da Walter Benjamin al materiale frammentario e inedito stabilito per la parte conclusiva del libro su Baudelaire, il critico e filosofo tedesco, riprendendo le tesi dell'autore di *Les fleurs du mal*, sosteneva che il diciannovesimo secolo cominciò a inserire la donna nei processi della produzione mercantile, con la conseguenza che i tratti virili sempre più avrebbero preso il sopravvento sulla femminilità specifica. Baudelaire approva questi tratti, sottraendoli però al potere economico, trasformando simbolicamente la donna dai tratti maschili nella protesta dell'arte moderna contro l'evoluzione tecnica⁷. Il poeta francese non voleva cambiare il mondo, perché non credeva nelle azioni profetiche della conversione, ma intendeva interrompere il corso del mondo, sostenendo che «[...] Il labirinto è la via giusta per chi arriverà, in ogni caso, sempre troppo presto alla meta. E questa meta è il mercato»⁸.

Interessanti anche le riflessioni espresse su Poe e Valery: «Angoscia, ripugnanza e spavento suscitò la folla metropolitana in quelli che primi la fissarono in volto. In Poe essa ha qualcosa di barbarico. [...] Valery, che ha uno sguardo molto acuto per la sindrome "civiltà tecnica", descrive così uno degli elementi in questione. "L'uomo civilizzato delle grandi metropoli ricade allo stato selvaggio, e cioè in uno stato di isolamento. Il senso di essere necessariamente in rapporto con gli altri, prima continuamente ridestato dal bisogno, si ottunde a poco a poco nel funzionamento senza attriti del mec-

⁷ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 135.

⁸ *Ibidem*.

canismo sociale”⁹. La visione lirica dell’isolamento, della sofferenza dello spirito generata anche da una civilizzazione che non può che essere mortale, arricchisce di suggestioni le tesi che animavano il dibattito intellettuale negli anni in cui Calvino elabora i suoi modelli narrativi.

Il nostro autore nella favola, nella costruzione fantastica, attraverso i motivi del racconto¹⁰, cerca gli impulsi positivi per la costruzione di un nuovo futuro. Nelle *Città invisibili* è in atto una trasgressione delle regole che tradizionalmente governavano l’articolazione del racconto – chiuse in una ifologia¹¹ linguistica composta da un insieme di norme, vincoli, necessità, percorsi obbligati – che in *Se una notte...* troverà il suo naturale approdo, per aprirsi poi a nuove esperienze di narrazione in *Palomar*. È presente, infatti, una sperimentazione di rinnovate configurazioni del discorso narrato, una ricerca cominciata fin dai primi romanzi e portata avanti in maniera continua nel corso degli anni, sino a pervenire a un naturale ripensamento della struttura del testo letterario, creando un’elusione delle norme entro cui precedentemente si muoveva il romanzo.

L’uscita dai dettami soliti procura in genere un disagio nell’universo allineato al preconstituito, perché l’uomo, costituendosi in un ordine prescrittivo, fa sì che il rispetto delle regole diventino esperienze della prassi quotidiana, consuetudini di vita, non accorgendosi, invece, che – molto spesso – proprio l’irretire i comportamenti nelle convenzioni finisce per diventare un’operazione perversa, trasgressiva, rispetto alla naturale libertà dell’individuo e al diverso modo di sentire di ognuno di noi. Il piano letterario non è estraneo a questo processo metamorfico, le strutture narrative rispondono,

⁹ *Ibidem*, pp. 109-110.

¹⁰ Per motivo intendiamo il significato sklovskiano: «la più semplice unità narrativa che, sotto forma di immagine, corrisponde alle svariate esigenze dell’intelletto primitivo o alle osservazioni quotidiane»; cfr. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, cit., p. 7.

¹¹ Il termine è di R. BARTHES: «ifologia (hiphos, è il tessuto e la tela del ragno)», da *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975, p. 63.

infatti, a un bisogno naturale di comunicazione e, nel modificato procedimento delle relazioni sociali e intellettuali dell'individuo, cambiano col mutare dei tempi. Si presentano, pertanto, come soggetti in continua trasformazione, realizzando una contravvenzione che si andrà configurando in una violazione accettata nella strutturazione di novelli criteri, fino a quando non scatterà il nuovo processo di modificazione.

Calvino con la presentazione delle sue città e nella loro descrizione immette nuovi metodi nella costruzione della narrazione, anticipando (almeno per ciò che concerne la produzione romanzesca italiana) una rinnovata impostazione del testo letterario. Nuove geometrie sono difatti tracciate, un nuovo linguaggio sviluppa trame, costruisce fabulazioni, continui *flash* su ipotesi futuribili si fondono nell'ossatura rigorosa del testo. La grandezza dello scrittore – in definitiva – consiste proprio nella capacità di innescare questi rinnovati meccanismi nel momento in cui le nuove regole prendono corpo, sono individuate, creano stratificazioni sotterranee.

Ecco allora che il gioco ricomincia, moderni aspetti comunicativi debbono essere inventati, ricercati, studiati, affinché la letteratura possa continuare ad esistere e a rappresentare nuovi soggetti, nuove realtà, pronta a cogliere le mutazioni anche fisiche della comunicazione e a fuggire dalle cristallizzazioni che simboleggiano o conducono alla morte dell'individuo, perché sempre più irretito in organismi isolati e isolanti. «La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare»¹². Nasce, pertanto,

¹² CALVINO, *Se una notte...*, cit., p. 193, troviamo chiaramente espresso il significato di apocrifo: «Apocrifo (dal greco *apókriphos*, nascosto, segreto) [...]. Forse la mia vocazione vera era quella d'autore d'apocrifi, nei vari significati del termine: perché scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto; perché la verità che può uscire dalla mia penna è come una scheggia saltata via da un grande macigno per un urto violento e proiettata lontano; perché non c'è certezza fuori dalla falsificazione». Sui testi «canonici» e i testi «apocrifi» cfr. anche CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio (per l'anatomia della*

il bisogno di un nuovo approccio letterario che non prescinde dal rapporto tra letteratura e scienza, tra arte e tecnologia, tra i mutati costumi e una rinnovata sensibilità critica, tra il testo narrativo e la sua diffusione nel mutato rapporto produzione-consumo.

Nuove esigenze s'incamminano verso una ridefinizione del prodotto letterario inserito in una rinnovata progettualità che parte dall'interno del testo stesso. In un modificato contesto strutturale si origina quindi la necessità di riappropriarsi di un'identità mutevole e mutante che, nella sua impostazione fondamentale, suggerisce un assioma proiettato in caratteri definiti e inamovibili, una propria architettura di base che riprende gli elementi positivi e li trascina nella ricerca di cadenze timbriche identificate. Nella costruzione del racconto non si giungerà però mai a una soluzione veramente ultima, ma si lascerà sempre uno spiraglio proteso verso moderne alternative: da questa nuova razionalizzazione della cultura nascerà la sublimazione letteraria che sfocerà nella suggestione del mito.

Nel processo di precisazione del contesto creativo dell'autore, con riferimento al rapporto produzione-fruizione del testo narrativo, spunta quindi l'esigenza di stabilire nuovi percorsi, d'individuare un nuovo ordine, per procedere verso una destrutturazione del romanzo, così da continuare alla volta di una moltiplicazione delle soluzioni narrative. Si modifica, pertanto, l'atteggiamento consueto d'impostare l'opera letteraria secondo la prassi della schematica corrispondenza tra fabula e intreccio – talvolta, infatti, Calvino sovrappone gli elementi fino a farli diventare un solo elemento costruttivo dell'opera –, sovvertendo la consolidata distribuzione dei fatti nel tempo e nello spazio, senza per questo togliere organicità e unità interna alla storia.

Il piano reale, nel nostro autore, non è quasi mai in contrapposizione con quello artistico, tutt'al più in perenne confronto, nella proiezione di un'oggettivazione dei fatti soggettivi, attraverso la

critica di Northrop Frye), cit., poi in CALVINO, *Una pietra sopra* [1980, p. 203], *Saggi 1945-1985*, I, cit. p. 251.

loro ricostruzione etica, socio-economica, ideologica, estetica e geometrica che si concretizza nella dimensione artistica dell'opera d'arte. L'opera assume, pertanto, in molti casi, i connotati di un dato estraneo non solo alla coscienza soggettiva, ma all'intero universo ideologico; al tempo stesso, però, riflette nel soggetto narrante gli elementi specifici dell'intera collettività. Secondo questo punto di vista, pur nella comprensibile distanza esistente tra la vita e la letteratura, spesso, nell'opera calviniana, non si esclude che le due possano interagire. Calvino, inoltre, sottrae la letteratura a uno stato solo percettivo, nel senso che essa funge solo da agente stimolatore degli stati soggettivi, generando sensazioni o emozioni. L'opera calviniana contiene in sé una moltitudine di fili nascosti che tengono insieme gli esseri umani, le loro storie, i loro sentimenti, fino a generare una complessa interazione sociale tra i diversi attori che partecipano alla composizione della trama, risolta nella scelta dei costrutti, delle intonazioni espressive, delle diverse variabili stilistiche.

Le città invisibili, *Se una notte...* e *Palomar* sembrano rispondere in maniera convincente a questi nuovi intendimenti letterari, attuando intorno a un nucleo centrale la proiezione verso una mutata rappresentazione degli stati d'animo dell'artista; una contemplazione poetica, che in un campo ideale riunisce realtà e irrealtà, logica e sentimento; una sintesi organizzata con rigorosa disciplina¹³, base per la creazione poi di una diversa estetica del romanzo, in cui, oltre alla dimensione immaginativa, sarà possibile incontrare l'uomo nella sua concreta pluridimensionalità, vagante in realtà poliedriche e sfuggenti.

Lo scrittore delle *Città* osserva con occhio esterno la realtà, con uno sguardo, però, capace di oltrepassare la superficie delle cose,

¹³ Intendiamo riferirci anche al concetto di «tecnica interiore» cfr. B. CROCE, *Aestetica in nuce*, in *Ultimi saggi*, Laterza, Bari 1963, p. 19: «[...]»; ovvero nel senso di 'disciplina', cioè del legame necessario con la tradizione storica, dalla quale nessuno può slegarsi sebbene nessuno vi resti semplicemente legato».

riuscendo a portare fuori gli elementi sotterranei nascosti in esse. La caratteristica principale del suo modo di raccontare va ricercata nella capacità d'interrarsi nel magma dell'esistenza tirandosi via un attimo prima che esso cominci a solidificarsi, riuscendo a raccontarne le modificazioni mediante una scrittura che si rivela in alcuni tratti quasi impalpabile, tanto è la levità delle cifre stilistiche adottate. L'abilità, inoltre, di attraversare la storia dell'umanità, percependone in anticipo i cambiamenti e cercando – al tempo stesso – possibili contromisure allo sfascio e alla degenerazione dell'uomo, lascia infine un moto di sconcerto nel lettore.

L'unicità dell'impostazione romanzesca rende, inoltre, evidente il disagio dell'argomentazione critica di rapportarsi direttamente alle radici del discorso narrativo. Bisogna, infatti, percorrere strade laterali per arrivare a cogliere le biforcazioni intessute nell'apparente linearità dell'enunciato, evitando di appoggiarsi a supporti troppo scoperti che sembrano orientare con immediatezza verso elementi conoscitivi diffusi, chiari, ma che si rivelerebbero ingannevoli. Per ciò che concerne *Le Città invisibili*, va ricordato che nella composizione della storia già sono presenti le componenti narrative cui facevamo riferimento, anche se – come affermato in precedenza – sembrano essere il punto di arrivo delle esperienze passate, contenendo in sé, però, tutte le proiezioni e le costanti che ritroveremo nei due capolavori successivi.

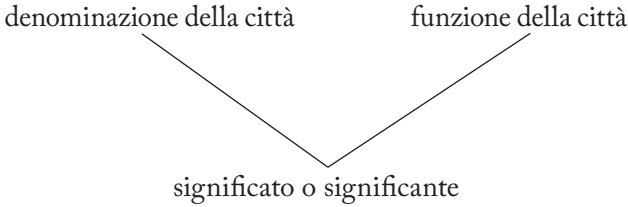
L'ossatura del romanzo risponde a principi geometrici di base sia nell'organizzazione esterna sia in quella interna del testo¹⁴. Il libro si articola in undici capitoli, in cui si raggruppano cinque racconti per ogni serie di capitoli. In essi sono racchiusi i motivi che hanno portato gli uomini a vivere nelle città e che conserveranno un loro valore al di là di tutte le crisi che potranno sconvolgere i nuovi

¹⁴ Preziosa, a tal proposito, risultò una delle prime proposte di lettura offerta da M. LAVAGETTO, *Le carte visibili di Italo Calvino*, in «Nuovi argomenti», n. 31, febbraio 1973, p. 144; nonché la visione della scacchiera «sghemba e digradante, con caselle quadrate ciascuna delle quali corrisponde a uno fra i cinquantacinque paragrafi» proposta da MILANINI, in *L'utopia discontinua*, cit., pp. 130-31.

habitat. Lo sconvolgimento subito dall'uomo nell'espansione delle diverse forme di città è speculare – secondo Calvino – alla crisi che, conseguenzialmente, avvolge la natura. I titoli dei vari capitoli riflettono ciò che le città in definitiva sono: accumuli di memoria, di desideri, di segni di un linguaggio, di scambi di parole, di ricordi, di mancate presenze e di presenze venute meno, di continuità, di simboli, di luoghi nascosti, di nomi, di proiezioni, di sogni, di gioia e di dolore, di stratificazioni infinite.

L'escalation dei temi esposti che scompaiono, lasciando posto a un nuovo tema, quando sono proposti per la quinta volta, ricorda, tra le altre cose, le alternanze e le intermittenze dei tabelloni pubblicitari che movimentano il buio delle città, determinando una rapida successione di immagini colorate ondegianti dal basso verso l'alto e viceversa. La struttura, però, sembra più veritieramente rispondere all'esperimento della "letteralizzazione" della matematica, compiuto da Raymond Queneau con la pubblicazione di dieci sonetti con quattordici versi intercambiabili in *Cent Mille Millions de poèmes*¹⁵. Per altri e più articolati percorsi, potremmo richiamare alla mente anche le variazioni sullo stesso tema proposte dall'arguzia dei nostri poeti barocchi. La struttura interna invece parte dalla denominazione della città, approda, nella parte centrale, alla rappresentazione di una sua costruzione interna, che tenta di esemplificare i significati non apertamente dichiarati – o l'immagine che i residenti propongono del luogo da essi abitato – e termina con l'enunciazione di un principio secondo cui si evidenzia – in parte – la funzione svolta da una specifica rappresentazione, proponibile seguente schema:

¹⁵ R. QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris 1961, pp. 28. Nell'opera è stampato un sonetto su ogni pagina dispari. Le pagine sono organizzate in strisce orizzontali sfrangiate, ognuna delle quali contiene un verso, il sollevamento di ogni singola striscia rende visibile i versi sottostanti posti nello stesso ordine. Ogni verso di un sonetto può essere utilizzato come ulteriore verso di tutti gli altri sonetti. Con i 140 versi dei dieci componimenti è possibile, pertanto, comporre un numero di sonetti differenti pari a centomila miliardi, equivalente al risultato di 10 elevato alla 14ª potenza.



Sembra rispondere, inoltre, a modelli ben precisi; vi sono passi, infatti, in cui si notano chiare e ripetitive le funzioni dei personaggi, quasi rispondessero all'unisono a un modello che trova nella favola il suo costume più appropriato. Troviamo l'intrigo, l'usuraio che insegue il giovane, la nutrice che consola la figliastra e via via tutto uno snodarsi di funzioni nel racconto. Una cosa però sfugge all'artificio della narrazione: il rapporto umano. E laddove la descrizione resta, comunque ironica e disincantata, in cui lo scrittore sembra irridere la vita delle sue città, esso è l'unico che non può essere inventato, costruito, l'unico che, solo se vissuto, può essere riportato.

Le città si presentano ai nostri occhi in continue simmetrie oppositive che spingono il lettore verso un'indagine bipolare, alla ricerca di una soluzione alla contrapposizione che vede il mondo della produzione e del consumo porsi in antitesi alla natura. La meravigliosa lezione di architettura e urbanistica propostaci dall'autore sembra trovare, inoltre, un punto di sintesi nell'incontro-scontro tra l'artificioso costruito inventivo e il continuo divenire della rappresentazione di tutto ciò che anima e popola le città. Dietro questi due universi, uno freddo e immobile, l'altro fluido e dinamico si nasconde non solo lo scrittore, l'intellettuale, ma l'uomo. A noi sembra che il libro sia pervaso da questo continuo bisogno di comunicare le proprie sensazioni, di trasmettere il proprio messaggio, che dà all'apparente frammentarietà del discorso narrativo una sua continuità, un ondeggiare continuo contro un apparente appiattimento. Sono inoltre questi impulsi a formare il tessuto connettivo

del romanzo, le nervature del corpo del racconto, assumendo in molti punti i contorni di una visione lirica della realtà. In definitiva, Calvino sembra rivolgersi, più che al lettore in generale, al fanciullino pascoliano che alberga in ognuno di noi. In quest'ottica le città raccontate si presentano sotto un'altra dimensione, diventano tante realtà in negativo, funzionali alla costruzione futura di altre in positivo.

I diciotto dialoghi tra Marco Polo e Kublai Kan diventano quindi spie, indicazioni per approdare al nascosto del messaggio. All'appiattimento e alla noia di un modo di essere tipicamente borghese – «Gli abitanti tornano a recitare le stesse scene con attori cambiati [...]; spalancano le bocche alternate in uguali sbadigli¹⁶»; oppure a proposito di Bersabea: «città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata¹⁷» – fanno da contraltare descrizioni di sussulti che solo personaggi vivi possono dare: «una voce di donna grida uh!, gli viene da invidiare quelli che ora pensano di aver vissuto una sera uguale a questa ed essere stati quella volta felici¹⁸». La costruzione della strada verso la morte dell'individuo come soggetto sociale è rallentata quindi dalla voglia di vivere e dalla volontà dell'uomo di renderla concreta. Parlando poi di Ersilia lo sguardo dello scrittore si sofferma sui rapporti che gli abitanti di questa città intrecciano tra di loro e, una volta descritti, conclude che senza di essi quei cittadini sono «niente».

Nello stesso momento, però, ammonisce a non costruirne di difficili, di complicati, di formali, di inutili. Evidenzierà in *Se una notte*: «[...] I romanzi che m'attirano di più – ha detto Ludmilla – sono quelli che creano un'illusione di trasparenza intorno a un nodo di rapporti umani che è quanto di più oscuro, crudele e perverso. Non capisco se l'ha detto per spiegare ciò che l'attira nei miei romanzi, o ciò che nei miei romanzi vorrebbe trovare e non

¹⁶ CALVINO, *Le città invisibili*, cit., pp. 70-1.

¹⁷ *Ibidem*, p. 118.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 70-1.

trova¹⁹». Il piano assiale intorno al quale ruota il viaggio di Marco Polo non presenta le coordinate tipiche dello spazio e del tempo. Ancora in *Se una notte...* Calvino afferma: «[...]. I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora esploso, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta²⁰».

Il romanzo tradizionale (in particolare quello realista) basava parte della sua architettura narrativa sulla descrizione – che di per sé si offre come un intrico semantico e retorico costruito per affascinare e catturare il lettore – spostando – di tanto in tanto – l'attenzione dalla vicenda narrata, e quindi dall'azione, alla riflessione ideologica. La descrizione, nel romanzo realista, tende a creare, ad esempio, una pausa naturale internamente al racconto, dove si manifestano per lo più le conoscenze della realtà sociale e ambientale dell'autore e le adesioni, o anche opposizioni, al sistema dei valori imperante nei costumi della società. Il linguaggio, pertanto, assume vari contorni all'interno dell'intricato sistema segnico, tali da rimarcare le specifiche competenze dello scrittore in grado di riprodurre una realtà iconica o almeno di porre in evidenza quegli elementi che si prestano a una ricostruzione oggettiva, anche se illusoria, dei fatti reali.

L'articolazione del racconto deve svilupparsi in maniera da non rifluire su se stessa, per riuscire a creare una funzione della descrizione non solo di «semplice colmatatura», ma anche di «contenuti». L'elemento retorico spesso, però, prende il sopravvento allontanando l'autore dalle indicazioni che voleva invece fornire al lettore. Partendo dalla constatazione che in ogni testo non si raggiunge mai

¹⁹ CALVINO, *Se una notte...*, cit., p. 192.

²⁰ *Ibidem*, p. 8.

il «reale», ma una razionalizzazione del reale²¹ – una ricostruzione sprovvista di ancoraggio che trascina in una circolarità infinita senza nessuna chiusura nella realtà –, si prende atto di quanto il mezzo linguistico sia fondamentale per la redazione equilibrata dell'opera letteraria. Nel romanzo classico la lingua, infatti, serviva per copiare il reale, per riprodurlo senza poterlo creare, giacché esterna a esso, in Calvino invece origina una nuova realtà, diventa lo strumento per entrare nella dimensione dell'intelletto che per la prima volta si concreta in una rappresentazione visiva. Attraverso la scrittura si delineano contorni netti e definiti, la materia del racconto non resta in una dimensione surreale, ma si alimenta di effetti veri e palpanti, come avviene in *Palomar*, in cui si animano cose che prima non erano mai assurte alla dignità di protagoniste se non – per altri versi – nelle favole classiche. Il sistema linguistico di Calvino si presenta, pertanto, in una scarnificazione semantica in cui, talvolta, la descrizione è il racconto stesso, dove la nomenclatura, la sintassi, l'elemento tecnico non sono dati scorporati dall'unità lessicale, ma sciolti nei contenuti cui essa rimanda.

La scrittura va assumendo così una sua atipica vitalità, in cui il valore poetico della rappresentazione non è disgiunto dalla bellezza linguistica e grammaticale – che di per sé non si presenta come un aspetto arido della narrazione –, ma si propone come un sistema dove sono armonizzati efficacemente gli elementi nomenclatori con gli eventi vibranti del racconto²²:

Un fischio come di locomotiva e un getto di vapore si levano dalla macchina del caffè che il vecchio barista mette sotto pressione come lanciasse un segnale, o almeno così sembra dalla successione delle

²¹ Cfr. P. HAMON, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca 1977, p. 19.

²² Lo scrittore stesso chiarirà in *Palomar*, cit., pp. 75-6, la funzione della lingua: «[...] ma il signor Palomar impararsi un po' di nomenclatura resta la prima misura da prendere se vuole fermare un momento le cose che scorrono davanti ai suoi occhi».

frasi del secondo capoverso, in cui i giocatori ai tavoli richiudono il ventaglio delle carte contro il petto e si voltano verso il nuovo venuto con una tripla torsione del collo, delle spalle e delle sedie, mentre gli avventori del banco sollevano le tazzine e soffiano sulla superficie del caffè a labbra e occhi socchiusi, o sorbono il colmo dei boccali di birra con un'attenzione esagerata a non farli traboccare. Il gatto inarca il dorso, la cassiera chiude il registratore, di cassa che fa *dlin*. Tutti questi segni convergono nell'informare che si tratta d'una piccola stazione di provincia, dove chi arriva è subito notato²³.

La rapidità è una costante del nuovo romanzo di Calvino²⁴ e contraddistingue la ricerca stilistica avviata con le *Cosmicomiche*

²³ CALVINO, *Se una notte...*, cit., pp. 11-12.

²⁴ A sostegno di questa caratteristica – nelle *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 42 – Calvino riporta un brano dello *Zibaldone* di Leopardi: «La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri [...]. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno con la rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro (3 novembre 1821)». Già nel 1979 il nostro autore aveva espresso una concezione simile in *Gli indistinti confini*, prefazione alle *Metamorfosi* di P. OVIDIO NASONE, a cura di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino 1979, p. XII: «Le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione; ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare». In un cammino a ritroso, a sostegno della convinzione che un unico filo lega l'evoluzione intellettuale di Calvino, ricordiamo che nel maggio del 1959, in un'intervista pubblicata su «Nuovi Argomenti», n. 38-39, invitato ad esprimersi sulle nuove impostazioni date alla narrativa da alcuni autori francesi egli sosteneva: «Robbe-Grillet dovrebbe portare la sua geometrizzazione fino in fondo, espungere ogni vibrazione psicologica. E Michel Butor dovrebbe geometrizzare di più la forma, tenersi in un'economia chiusa di racconto. A *L'emploi du temps* basterebbe essere più secco e sarebbe il perfetto romanzo-labirinto che vuol essere. E la *Modification* sarebbe un bellissimo racconto, fosse ridotto a un quarto delle sue dimensioni». Sulla costruzione del romanzo rapido, cfr. anche il conciso ma intenso articolo di Calvino apparso su «Ulisse», X, vol. IV, n. 24-25, 1956-57, pp. 948-50, in cui l'autore individua in Hemingway lo scrittore più rappresentativo della novella giornalistica e del romanzo breve.

e conclusa con *Palomar*. L'intendimento sembra essere quello di utilizzare la forza espressiva racchiusa nell'asciuttezza dei costrutti per proiettare la rappresentazione alla volta di ciò che si dovrà ancora realizzare, così come spesso accade nella poesia. I significati diventano, quindi, estraibili dai contesti, fino a rivelarsi fluttuanti, spingendo il lettore verso continue aperture semantiche, nondimeno verso rivisitazioni di esperienze trascorse. In definitiva, la concisione – per Calvino – è la chiave per entrare in «immense cosmologie» e poterle racchiudere nello spazio di pochi righe. Diventa, però, anche il modo per ripensare allo scorrimento del tempo in una nuova prospettiva, in una rinnovata pianificazione di ciò che dovrebbe essere: «[...]. Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovare posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nella sfera di vetro, L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più²⁵».

La topografia dei luoghi nelle *Città invisibili* è organizzata secondo una tipologia di città cui solo la composizione segnica riesce a dare una parvenza di realtà effettuale; il lettore si trova, infatti, posizionato in una dimensione irreali, spostato verso territori dalle forme indefinite. Attraverso un gioco di associazioni linguistiche l'autore riesce, inoltre, a costruire una spazialità che non trova corrispondenze reali, ma di cui se ne avverte la presenza. Il tempo non scorre – all'interno del testo – secondo una naturale successione cronologica; non c'è, infatti, uno sviluppo continuo e costante della narrazione,²⁶ ma un resoconto dell'interno e dell'esterno delle città incontrate, le quali, a loro volta, ruotano intorno alla funzione del ricordo. La memoria, pertanto, diventa il fulcro attorno al quale si va ricomponendo la frantumazione degli elementi del presente

²⁵ CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 19.

²⁶ Se si tiene conto della testimonianza offerta a Claudio Varese (vd. il riscontro della nota n. 62), si spiega meglio questa dimensione atemporale della vicenda raccontata.

con ciò che invece era il tempo vigente nel passato e che potrebbe essere il presente in un futuro di là da venire.

Il viaggio di Calvino – nonostante questa dimensione illusoria – trova un aggancio diretto con l'elemento itinerante che da sempre ha accompagnato la storia dell'uomo, connaturato al desiderio di conoscenza insito nel bisogno di capire e decodificare il mondo che lo circondava, e che nel tempo è diventato un aspetto rilevante della tradizione narrativa. Non a caso la critica ha rivolto da sempre la sua attenzione alle narrazioni degli spostamenti e delle avventure che sul piano del romanzo si sono trasformate in attente ricostruzioni di realtà codificate, dando origine ad alcuni filoni caratterizzanti dell'indagine letteraria.

Nel viaggio di Ulisse – ad esempio – Horkeimer e Adorno intravedono la formazione dell'identità borghese, l'individuo che va a costituirsi nel tempo e come storia. Nella nostra tradizione letteraria novecentesca, contestualizzata alla produzione calviniana, costatiamo che alcuni indirizzi di letteratura di viaggio si sono venuti a formare nel primo dopoguerra, dal *Viaggio di un poeta in Russia* di Cardarelli o da *Un'idea dell'India* di Moravia, senza trascurare le tematiche del viaggio di Vittorini o di Alvaro. Un vero e proprio filone, caratteristica di una letteratura che ha come suo naturale sfondo il folklore, il pittoresco, l'esotico, si è avuto quindi a livello europeo con i vari Malraux, Conrad e per ciò che riguarda la letteratura americana con Melville.

In questo tipo di racconti troviamo il senso del fallimento, della zona d'ombra, del negativo. Morte e disincanto sono spesso i denominatori comuni di questa specifica prospettiva letteraria, che si va sviluppando nell'Europa sempre più industrializzata, spinta dall'esigenza di evadere, di attuare una fuga dalla routine quotidiana, che avverte il bisogno di riscoprire i valori passati, i paesaggi fiabeschi o semplicemente diversi; nascerà anche da ciò il bisogno del viaggio. Parlarne non significa però compierlo davvero: spesso lo scrittore non si muove, è la sua mente che viaggia, a volte per dimostrare che lì o altrove è sempre lo stesso, anche se non sempre è così.

L'evasione, in alcuni casi, serve per recuperare qualcosa che sfugge, per creare un'allegoria, un rinvio al non detto, consolidando un atteggiamento mentale e un comportamento informato al senso della realtà, allo spirito pratico che nella scrittura diventa però sempre più nascosto, invisibile. Il viaggio di Calvino non sarà da annoverare tra quelli realistici di un Levi o di un Alvaro, né riferibile a quelli esotici melvillianiani, forse andrebbe considerato, in linea con alcune dissertazioni critiche – seppure non convincono completamente –, come un viaggio fiabesco dalle «Mille e una notte». Comunque sia, Calvino si propone all'interno della tradizionale letteratura del viaggio con una sua forza particolare, con un tipo di evasione che tende al positivo, con un'ideologia talvolta tesa alla denuncia; attraverso l'impostazione talvolta giocosa, poi, con l'ironia, riesce a recuperare nel racconto una forma di sottile malinconia, speculare a un'attenta meditazione sulle cose.

Non c'è però autodistruzione in Calvino, semmai l'inverso: *Le città invisibili* ne sono per alcuni aspetti una testimonianza. In esse si coglie un messaggio che trova nell'organizzazione sociale, nella città, la sua espressione più naturale, a dimostrazione, d'altro canto, dell'alta concezione che Calvino ha sempre avuto della vita organizzata in comunità. Sembra a questo punto che tutto il libro in questione risponda all'interrogativo Benjaminiano: «a chi si comunica l'uomo? [...]. A chi si comunica la lampada? La montagna? La volpe? – Ma qui la risposta suona: – all'uomo²⁷». Un uomo che con l'avvento della nuova civiltà industriale trova modificato il suo rapporto con «le cose, con i luoghi, con il tempo», non più considerato nella sua specificità, ma come un ingranaggio senza storia se non in riferimento alla classe di appartenenza.

Le città sottili si presentano come un'impalcatura che collega lo spazio vuoto con gli elementi terrestri. Testimoniano una leggerezza della scrittura che trova la sua attestazione nello sgravio del peso che le città esercitano sulla terra. Una sottrazione che si riflette negli

²⁷ BENJAMIN, *Angelus Novus*, cit, p. 54.

elementi del racconto, aprendo alla capacità di sapersi allontanare dalle cose per riuscire a cogliere quegli aspetti che solo la distanza rende visibili. La vita degli abitanti di *Ottavia*, ad esempio, scrive Calvino, «è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge». La base della città, infatti, si sviluppa appesa a una rete di funi, situata tra due montagne scoscese; ciò le consente di prendere coscienza del pericolo, così che i cittadini avranno modo di sviluppare una forma di autotutela ambientale che nel tempo risponderanno per salvaguardare la propria incolumità.

Il carico che esercita l'uomo sull'ambiente è ancora insopportabile per l'autore, tanto da portarlo a immaginare una città sospesa, per sottrarre l'occupazione del suolo, così da evitarne l'autodistruzione. È la stessa motivazione a condurlo verso *Zenobia*, città che sorge su palafitte, con trampoli che «si scavalcano l'un l'altro, collegate da scale a pioli e marciapiedi pensili»; in direzione di *Bauci*, sostenuta da trampoli simili alle gambe dei fenicotteri, o di *Ersilia* che regola i rapporti tra gli abitanti attraverso i fili «bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano reazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza» posti tra gli spigoli delle case.

Il romanzo *Le città invisibili* rappresenta la svolta di stile nell'opera calviniana²⁸; proiettato nell'ideale costruzione di una nuova dimensione letteraria, riesce, infatti, a immaginare un mondo e un futuro diverso. In definitiva, l'invisibilità delle città è tale perché gli uomini non riescono a vedere ciò che si presenta davanti ai loro occhi, a causa di una visione della realtà offuscata dagli orrori perpetrati dall'umanità nel tempo.

²⁸ Calvino, nella citata raccolta delle *Lezioni americane*, scrive: «Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare in un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia, ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate», p. 70.

«Cercare e saper riconoscere chi e cosa in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»²⁹, sostiene Calvino alla fine del suo romanzo. Egli riconosce l'inferno e lo racconta a suo modo, con la sua sottile ironia, con la visionarietà dell'artista che trova la sua forza nel suo particolarissimo modo di raccontare: fatto di numerosi sintagmi, endiadi, sussurri e capoversi, aggiunte e spezzature; il tutto misto a piani allegorici e a quella partecipata sensibilità che fanno di Calvino uno dei maggiori scrittori europei. Un'indagine di tipo specifico si va dissolvendo, pertanto, in un'opera segnata da una continua intersecazione di elementi comuni e contrapposti.

2. *Tra continuità e innovazione: la lingua calviniana*

Il ruolo che la letteratura svolge nell'opera di Calvino si collega, tra le altre cose, all'idea di rappresentare il mondo fuori dall'immaginario e dall'inganno ideologico che lo vuole coeso e ininterrotto nel suo continuo divenire evolutivo. La scrittura, nella sua complessa omogeneità, e le strutture che la sorreggono – in particolare quando tendono al fantastico o alla vicinanza con l'Oulipo, con formule, però, già sperimentate nei primi racconti –, si presentano spesso frammentate. Il ribaltamento degli statuti narrativi tradizionali tende a evidenziare la rottura degli elementi unitari accostandosi alla realtà effettuale, composta di elementi eterogenei, contrapposti, indicativi di un percorso umano che non procede in modo perpetuo e continuo nell'avanzamento della civiltà, ma vive molto spesso di regressioni, di deviazioni, di situazioni sfuggenti e impossibili da catalogare, per cui solo il gioco combinatorio riesce a offrircene una parziale percezione.

La partecipazione dell'uomo alla vita del mondo si esplicita, senza linearità alcuna, nell'atavico conflitto tra la natura e la storia

²⁹ CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 170.

dell'evoluzione; ci s'imbatta nella casualità che talvolta domina la nostra esistenza e quella dell'intero universo. All'interno del racconto, la fusione di segmenti di esperienze, che si rivelano essere frammenti di una vita individuale, si riversa in una lingua che, nell'unione di elementi grotteschi, scientifici o fantastici, riconduce alla dicotomia esistenziale, riscontrando una propria naturale espressione nella spontanea coesistenza del tragico con il comico. Il tentativo dello scrittore sarà quello di rappresentare, quindi, tutto ciò che esiste nell'*io* e fuori di esso. L'idea di isolare ogni città dalle altre, frantumando la continuità del discorso narrativo, amalgamando, però, l'insieme, caratterizza, ad esempio, la poeticità delle *Città invisibili*. La possibilità di rendere autonoma ogni descrizione genera difatti uno spazio vuoto, all'interno del quale si collocano le diverse figurazioni delle città, testimoni di un rapporto tra io e immagine che potrebbe svilupparsi all'infinito.

La letteratura calviniana propone, pertanto, un linguaggio nuovo, impegnato a rappresentare la realtà di cui talvolta è difficile parlare; di qui il ricorso a formule poetiche, a luoghi metaforici per esprimere il *non detto* o il *non dicibile*. Nella negazione dei modelli scrittori tradizionali c'è anche però il tentativo di ridefinire le diverse possibilità narrative, legando le parole alla supposta verità dei fatti. I termini, dunque, si ammantano di significati plurimi, fino a rappresentare nelle multiple forme combinatorie la somma di esperienze, d'informazioni, di letture, di visioni racchiuse in ognuno di noi, esplorando la molteplicità del reale che in altri modi non sarebbe possibile raffigurare.

Siamo alla scelta di un procedimento stocastico, all'interno del quale confluiscono elementi di diverso tipo: analitico, sintetico, ipotetico-deduttivo, sillogistico. È sulla libertà della scelta linguistica netta, chiara, tangibile, sulla diversità di linee tracciate da Barthes, Picon, Metz, fino a Quenau, Perec, Roubaud, che Calvino concentra nella scrittura la possibilità di raccontare le contrapposizioni del mondo attraverso un principio di leggerezza, solida base su cui si erge la sua poetica. La lingua di Calvino si presenta,

pertanto, teoricamente vicina alle nuove istanze *oulipiennes*, nello stesso tempo, però, si distanzia dalle rigide tendenze francesi producendo un sistema linguistico ibrido, attingendo dal patrimonio della tradizione classica italiana come a quello della scienza, della tecnica, ma anche della poesia, rimodellando le forme stilistiche e mantenendo i piani sintattici all'interno di una formula essenziale, rispondente al suo naturale bisogno di chiarire, di rettificare, nel tentativo di rendere possibile quell'immaginata proiezione verso il futuro attraverso la mediazione tra il narratore e il lettore.

L'Oulipo recupera, mediante un rigoroso esercizio retorico, il sistema omofonico insito nella lingua francese; ciò che era ritenuto dalla maggior parte dei letterati come artificioso e ridondante viene riproposto e difeso dagli oulipiani. Rinascono così i lipogrammi, l'acrostico, l'olorima, composizioni poetiche in cui Queneau vedeva applicata quella che egli definiva la «matematica divertente». Calvino, a proposito del romanzo di Perec, spiegava che«[...] il miracolo di una poetica, apparentemente artificiosa e meccanica, dà come risultato una libertà e una ricchezza inventiva inesauribile»³⁰, fissando il concetto che il rispetto di regole fisse non soffoca la libertà inventiva, ma ne stimola gli aspetti creativi, considerata la difficoltà di riuscire a muoversi all'interno di esse. Lo scrittore ribalta così le critiche mosse contro il rigore compositivo sostenendo che il danno maggiore alla scrittura viene da tutto ciò che è scontato, consueto³¹.

Della città di Dorotea si può parlare in due maniere; dire che quattro torri d'alluminio s'elevano dalle sue mura fiancheggiando sette porte dal ponte levatoio a molla che scavalca il fossato la cui acqua alimenta quattro canali che attraversano la città e la dividono

³⁰ CALVINO, *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 732.

³¹ Queneau, alcuni anni prima, a proposito della polemica con la «scrittura automatica» dei surrealisti scriveva: «[...] 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»; *Ibidem*, p. 733.

in nove quartieri, ognuno di trecento case e settecento fumaioli; e tenendo conto che le ragazze da marito in ciascun quartiere si sposano con giovani di altri quartieri e le loro famiglie si scambiano le mercanzie che ognuna ha inprivata; bergamotti, uova di storione, astrolabi, ametiste[...]»³².

Il gruppo *de*, presente nella titolazione, è proposto all'inizio del racconto nella preposizione articolata (*della*), il suono dentale viene poi ripetuto in *due*₁, *dire*₂, *d'alluminio*₂, *dalle*₂, *fiancheggiando*₃, ripreso in *verdi*₅, *dividono*₆ e così via. A seguire troviamo il gruppo *or* in *quattro*₂₋₅, *torri*₂, *porte*₃, già raddoppiato palindromicamente in *Doro**tea*₁. La sorda sonorità della *s* domina invece l'intera pagina, nel brano preso ad esempio la notiamo in: *si*₁, *s'elevano*₂, *sue*₃, *sette*₃, *scavalca*₄, *attraversa*₅. I gruppi vocalici e consonantici – assuonati e consuonati tra loro – creano poi una serie di intrecci fonici che rivelano un'attenzione dello scrittore anche al movimento interno del periodo, sapientemente costruito con affinità ritmiche, disposto nei primi due costrutti senza gli intervalli della punteggiatura.

Le varie proposizioni sono coordinate, infatti, in modo da non consentire alcuna pausa e non implicano neanche il bisogno di una velocità di lettura, in quanto il tono descrittivo resta pacato, grazie all'ordine di successione dei vari elementi nella frase. Le unità ritmiche rivelano, pertanto, una scansione autonoma, velocizzata o rallentata in base alla fonìa dei singoli lessemi in corrispondenza del contenuto, quasi nell'attuazione di un processo di semantizzazione del suono.

Il risultato è di trovarsi proiettati in un'atmosfera irreale, in una dimensione atipica, generatrice di un senso di vuoto; ci si ritrova sospesi, senza agganci certi, sicuri, reali, si viene trascinati in un mondo 'infantile', perché lontano, forse dimenticato. Ecco allora che si avverte un forte turbamento, poiché non ci si ricorda di aver mai

³² CALVINO, *Le città e il desiderio*, da *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1980³, p. 17. I numeri in pedice indicano il rigo in cui è situata la parola.

conosciuto una simile realtà. Eppure incontriamo *bergamotti, uova, ragazze, ametiste, famiglie, quartieri*, elementi che così come sono presentati nella dinamica del racconto non trovano però una diretta collocazione nella nostra esperienza quotidiana. Aleggja sullo scritto un'atmosfera magica alla quale, in definitiva, risultiamo estranei, perché profondamente cambiati dalle cose da noi stessi costruite: *case, torri, ponti, canali* che – nel tempo – hanno modificato la realtà e il nostro rapporto con essa, fino a rendercela incomprensibile. È un itinerario segreto che lo scrittore percorre per rendere evidente il nostro distruttivo legame con l'ambiente che ci circonda.

Nel racconto precedente (*La città e la memoria*) Calvino aveva concluso: «Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù [...]. I desideri sono già un ricordo». Un'affermazione intrisa di una profonda melancolia che lascia spazio a un'ulteriore considerazione: non abbiamo più ricordi oppure non abbiamo più desideri; il tempo, difatti, scorre via troppo in fretta. Tale ipotesi risulterà – a mio avviso – confermata nel prosieguito del testo e riprende taluni concetti racchiusi nei versi datati 17 novembre 1962:

*Visitando necropoli con donne
viene l'ora del tè: già il pomeriggio
è andato. E s'avvicina l'ora
di cominciare un nuovo amore
e insieme l'ora di finirlo.
Così passa l'età. Chissà se un segno
lasceremo, magari senza accorgercene:
una pietra squadrata tra le pietre
dell'enorme piramide, o una spoglia
d'ossa in un loculo³³.*

³³ Il testo inedito fino alla pubblicazione di *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 315, risulta espunto del sintagma finale proposto dall'autore in una prima versione: *protetto dalle intemperie*, di foscoliana memoria.

All'interno del componimento l'espressione verbale è *andato*₃, si rivela correlata semanticamente a *finirlo*₅ e insieme, quasi in forma di anacrusi, anticipano la visione del *loculo*₁₀, dove si prevede di raccogliere *una spoglia*. Se questi versi – come già altre composizioni – anticipano alcune linee tematiche delle *Città invisibili*, i racconti delle *Città* includono talune sperimentazioni che in maniera evidente troveremo rese nella *Poesia a lipogrammi vocalici progressivi*, composta nel novembre 1977 in omaggio all'amico Raymond Queneau da poco scomparso.

L'articolazione del verso dei *lipogrammi* comincia – com'è noto – con la parola *aiuole*, dall'autore scelta perché in essa sono contenute tutte le vocali, successivamente, in ogni verso della prima quartina, le vocali compaiono e scompaiono una a una secondo un ordine prestabilito³⁴. La particolare articolazione del componimento – anche se con diverse sfaccettature – è, però, già presente nella componente geometrica posta a base della struttura non solo interna ma anche esterna delle *Città invisibili*, allorquando i temi trattati scompaiono lasciando posto all'argomento successivo.

Allo stesso modo, se noi riportiamo la nostra attenzione sulla tecnica scrittoria e analizziamo la parte iniziale di uno dei racconti giovanili: *Fiume asciutto* (ottobre 1943), notiamo come l'organizzazione fono-sintattica del lessico sia già elemento fortemente percepito dall'autore³⁵. Resta chiaro che l'esperimento si potrebbe tentare infinite volte, con mille altre pagine di romanzi scritti in momenti diversi e apparentemente lontani tra loro. Il piacere di creare una sonorità nella pagina probabilmente è da associarsi, nel nostro autore, alla sua ambizione di comporre versi. Osservando la prima parte del racconto, ad esempio, si nota il dominio del suono

³⁴ Come spiega l'autore nella nota esplicativa che accompagna il testo pubblicato nella «Bibliothèque Oulipienne», n. 4, Paris, 1977.

³⁵ In CALVINO, *Fiume asciutto, Romanzi e racconti*, III, cit., p. 797, leggiamo: *Ora io mi ritrovai nel fiume asciutto. Già da tempo mi teneva un paese non mio, [...] e nei colori e nelle reciproche armonie. Altri da quelli che avevo imparato a conoscere mi circondavano ora colline, con delicate curvature di declivi [...]*.

gutturale, mentre nel brevissimo brano che seguirà constateremo la predominanza della *c* dura, in relazione al suono occlusivo velare sordo, talvolta, usata anche in forma muta ed esplosiva (*cc*, *cr*):

Allora io m'accorsi dell'aria, di come essa si faceva concreta al mio sguardo, e mi riempiva le mani come io le protendevo in essa. E vidi me impossibile a conciliare con il mondo intorno, scosceso e calcinoso com'ero io dentro e con squarci di colore d'una vivezza quasi cupa, come urli o risate.

L'asprezza del tono, nell'incedere del periodo, risulta sostenuta anche dalla presenza delle sorde occlusive bilabiali e dentali (*t* e *d*); una serie di assonanze, costruita sulle palatali chiuse (*o* e *u*), contribuiscono poi a rendere ancora più grave le sonorità dei vari sintagmi. Tutto sembra preludere però alla conclusione dello scrittore:

E per quanto m'ingegnassi a mettere parole tra me e le cose, non mi riusciva di trovarne d'adatte a rivestirle; perché tutte le mie parole erano dure e appena scheggiate: e il dirle era come passare tante pietre.

È ipotizzabile, pertanto, che – più di radicali cambiamenti nella struttura linguistica di Calvino – si tratti di una naturale evoluzione artistica³⁶. Su solide e consolidate basi culturali, quanto raffinate tecniche narrative, si innervano difatti – nel tempo – nuovi principi, i quali non rompono né dividono in due tronconi netti la personalità artistica dello scrittore, ma la completano. Si delinea un *continuum*, attraverso il quale sarà possibile leggere i diversi momenti della sua attività letteraria, senza per questo proporli in antitesi tra loro. Indizi di consequenzialità sono individuabili inoltre anche in alcune strutture del racconto. Ricordo che la «Fata» posta in cima all'albero nell'ultima storia delle *Fiabe*, anticipa quella del *Barone rampante*, a

³⁶ Cfr. nella nota 29 la lettera inviata a Giuseppe De Robertis il 3 aprile 1952. Sullo stesso argomento, cfr. anche il riscontro della nota 28.

sua volta già anticipata dal vecchino appollaiato su un ramo alto di un pero nel breve racconto *Un dio sul pero*, datato 20 ottobre 1942. Né va ignorata la parte finale del *Barone rampante*, disegnatrice di un dipanamento della scrittura che sarà una delle caratteristiche principali di *Se una notte d'inverno...*

Quel frastaglio di rami e fogli, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zep-po di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si dipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito³⁷.

La particolare attenzione che lo scrittore dedica al linguaggio e alla funzione da esso esplicata è un motivo che attraversa e unisce l'intera produzione artistica. Spostando poi l'analisi dal piano linguistico a quello tematico, notiamo che i termini della questione cambiano, ma non si eliminano, perché ci s'imbatte in una circolarità di tipo strutturale.

Mi limito a fornire solo un campione degli innumerevoli – quanto possibili – raccordi esistenti tra i vari momenti della produzione narrativa di Calvino. Soffermandoci sul *Sentiero dei nidi di ragno* è possibile notare, ad esempio, come alcuni dei problemi di Pin, il protagonista, siano identificabili nella comprensione della lingua degli adulti e nel tentativo di rapportarsi – attraverso l'assimilazione dei contenuti di quest'ultima – ad essi. La sensazione che genera in Pin l'oscurità di talune sigle: *sten*, *gap*, *sim*, unitamente ad alcune espressioni del linguaggio dei grandi, rivolte a significati lontani

³⁷ CALVINO, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. 776-7.

dal suo mondo di fanciullo, è di smarrimento, di uno strano senso di solitudine e di vuoto che lo attraversa.

Per Pin le parole nuove hanno sempre un alone di mistero, come se alludessero a qualche fatto oscuro e proibito: Un *gap*? Che cosa sarà un *gap*? [...].

– Io lo so, – dice Lupo Rosso, – io sono uno del *sim*.

Un'altra parola misteriosa: *sim!* *gap!* Chissà quante parole così ci saranno: a Pin piacerebbe saperle tutte.

Le parole assumono, quindi, all'interno del racconto una posizione centrale, ponendo su due piani paralleli coloro i quali conoscono il valore dei termini e coloro i quali li ignorano, pur vivendo all'interno dello stesso contesto. Lo iato prodotto nel romanzo dall'utilizzo dei diversi modi di comunicare si collega, inoltre, a una separazione di due livelli narrativi: il primo sorretto da elementi etici – si pensi al conflitto interiore che alcune azioni producono quando sono adempiute senza il fine che l'ideologia conferisce loro (furto della pistola operato da Pin) – e il secondo – come si è tentato di spiegare – di ordine linguistico. L'intera storia è dominata da uno stato emotivo d'insicurezza che attanaglia il protagonista, generato dalla paura, superato nell'immagine finale: «E continuano a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano».

Si ricompongono, pertanto, due universi lontani e pure così vicini nella loro dimensione umana. A una lettura più attenta risulta, però, evidente che l'angoscia più grande del protagonista è da ricercare nel terrore di rimanere isolato. Si potrebbe obiettare che una tale costruzione narrativa riflette, in linea generale, l'ideologia del gruppo, tipica del momento resistenziale, invece è speculare di una visione più generale dell'esistenza che percorre l'intera scrittura calviniana. Si consideri – a tal proposito – la visita che effettua Palomar allo zoo, raccontata nel *Gorilla albino*, in cui leggiamo:

A Palomar sembra di capire perfettamente il gorilla, il suo bisogno d'una cosa da tener stretta mentre tutto sfugge, una cosa in cui

placare l'angoscia dell'isolamento, della diversità, della condanna a essere sempre considerato un fenomeno vivente, [...]. Per "Copito de Nieve" invece il contatto col pneumatico sembra essere qualcosa d'affettivo, di possessivo e in qualche modo simbolico. Di lì gli si può aprire uno spiraglio verso quella che per l'uomo è la ricerca d'una via d'uscita allo sgomento di vivere: l'investire se stesso nelle cose, il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli³⁸.

I simboli, i segni, quantunque arricchiti di nuove valenze, non sono forse rapportabili alle sigle che Pin ode pronunciare nella lingua usata dai grandi? Pin come il gorilla viene circondato, infatti, di attenzioni, per quanto risulti molto spesso isolato dal suo contesto sociale; così che la pistola, simbolicamente, acquista un valore di raccordo e di unione con il mondo circostante, nella stessa maniera in cui il gorilla usa il copertone per vincere l'angoscia dell'isolamento. È possibile notare, pertanto, come le prime esperienze narrative trovino una naturale colleganza con le rappresentazioni dell'ultima produzione calviniana, tanto da poterle considerare una *summa* delle esperienze precedenti. Vive, quindi, un filo sotterraneo che mantiene unita l'intera opera di Calvino, richiami di ogni ordine e grado sono disseminati in tutti i suoi romanzi. A uno smontaggio dei testi è possibile individuare, infatti, non solo riprese tematiche, ma anche e soprattutto rinnovate tecniche scritte nelle quali si addensano elementi già conosciuti, pure se impreziositi nel tempo di nuove e più ampie valenze. Né, a proposito delle *Città*, va dimenticata la rubrica settimanale che l'autore teneva su «Il Contemporaneo», dal titolo *I viaggi di Gulliver*, dove pubblicava racconti legati all'attualità, con immagini e rappresentazioni molto vicine a quelle delle città raccontate³⁹.

In conclusione, fin dalle sue prime rappresentazioni, mi pare ragionevole ritenere la scrittura calviniana come un sistema in cui

³⁸ CALVINO, *Palomar, Il gorilla albino*, in *Romanzi e racconti*, II, cit., n, p. 943.

³⁹ Cfr., a tal proposito, F. SERRA, *Calvino*, Salerno, Roma 2006, pp. 320-321.

si vanno armonizzando le variabili dei variegati modelli narrativi, unitamente a un linguaggio che, nella sintassi raffinata ma essenziale, riesce a far convivere contenuti appartenenti a poli disomogenei. Un organigramma caratterizzato, quindi, da una tessitura di elementi compositi che trova una sua genuina compattezza in quella rete fittissima di collegamenti tematici e di scelte formali che si svilupperanno lungo tutto l'arco della sua esperienza narrativa. In definitiva, già all'origine dell'universo linguistico di Calvino, dove anche la costruzione fonematica risulta di frequente assoggettata o quanto meno funzionale al tema trattato, si determina quell'amalgama che renderà unico il suo modo di raccontare, all'interno del quale non sarà possibile scindere o isolare la radice di una specifica ramificazione. Le categorie dello spazio e del tempo nella narrativa di Calvino si rivelano inoltre mutevoli; in esse viene spesso ribaltato l'inedere cronologico, per cui il lettore si ritrova talvolta spostato in una dimensione atemporale. Tale procedimento rende di fatto illusorio ogni tentativo di classificare la scrittura all'interno di componenti storico-culturali specifiche; bisognerebbe evitare, pertanto, congetture orientate a tracciare una linea di demarcazione netta tra i diversi momenti di elaborazione delle opere calviniane. Seguendo i percorsi interni della sua scrittura, sia sul piano linguistico-formale sia attraverso un tracciato di tipo contenutistico, si finirebbe – come si è già accennato in precedenza – in un procedimento circolare da cui solo illusoriamente si potrebbe pensare di ripartire per una direzione diversa da quella già esplorata. E l'originale gioco narrativo di Calvino sarà così ancora una volta perfettamente riuscito.

3. *Il nuovo processo narrativo*: Se una notte d'inverno un viaggiatore... – Palomar

Nel giugno del 1979, nella collana «Supercoralli» di Einaudi, viene pubblicato *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, più volte da lui definito un «iper-romanzo». Per avere un quadro chiaro della

genesi dell'opera, bisogna leggere *La squadratura* – una sorta di prefazione al volume *Idem*, Einaudi, Torino, 1975, dedicata alle opere del pittore contemporaneo Giulio Paolini –, in cui Calvino effettua un confronto tra le scelte di uno scrittore (il riferimento è scopertamente rivolto a se stesso) e quelle del pittore concettuale al quale è rivolto lo scritto. Calvino paragona la squadratura della tela, con la quale l'artista dà l'avvio al suo processo inventivo, all'*incipit* di un romanzo, primo elemento che segnala al lettore l'entrata in un mondo di finzione, concludendo con la figura dello scrittore che, partendo dalla *Squadratura* paoliniana, immagina «gli incipit di innumerevoli volumi» (p. XIV)⁴⁰.

Il titolo del romanzo, oggetto di numerosi ripensamenti, evolverà poi ancora una volta verso la dimensione del viaggio; in esso si concretizzerà il tentativo di rappresentare un mondo precario, che si piega su sé stesso, mediante una formula narrativa ancora una volta calcolata per rappresentare l'instabilità della sua epoca, lontana quindi dalle tradizionali forme della narrazione. Il romanzo si presenta come un vero e proprio atto di devozione verso la lettura, anche nella scelta del doppio protagonista femminile e maschile, non trascurando la funzione del leggere nemmeno da un punto materialistico. Calvino, infatti, così risponde a una recensione, di Angelo Guglielmi, *Domande per Italo Calvino*, in «Alfabeta», vol. I, 6, 1979, pp. 12-13:

[...]. È su questa destinazione al “lettore medio che tu appunti il tuo affondo più categorico, quando chiedi: “Non è che con Ludmilla Calvino, se pure inconsapevolmente, conduce un'opera di seduzione (di adulazione) verso il lettore medio, che poi il vero lettore (e acquirente) del suo libro, prestandogli alcune delle straordinarie qualità della insuperabile Ludmilla)”.

Di questo discorso la cosa che non mi va giù è il se pure inconsapevolmente. Come: inconsapevolmente? Se ho messo Lettore e

⁴⁰ Per la ricostruzione dell'opera, cfr. la *Nota*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1381-1401.

Lettrice al centro del libro, sapevo quel che facevo. Né mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d'autore) che il lettore è acquirente, che il libro è un oggetto che si vende sul mercato. Chi crede di poter prescindere dall'economicità dell'esistenza e da tutto ciò che essa comporta, non ha mai avuto il mio rispetto⁴¹.

L'autore continua chiarendo che l'oggetto della lettura al centro del suo libro non è «il letterario» ma «il romanzesco»; un procedimento scrittoria proprio della narrativa popolare, anche se variamente adottato dalla letteratura colta, che in primo luogo cerca di tenere desta l'attenzione del lettore sullo sviluppo dell'intreccio. Dieci diversi *incipit*, che interrompono lo sviluppo dell'intreccio solo in modo apparente, caratterizzano la storia. Lo stesso Calvino tiene a precisare che le sue interruzioni non precludono a un «non finito», ma a «un finito interrotto». Le aperture dei diversi racconti aprono e chiudono difatti un percorso che il lettore può anche continuare ad esplorare in ciò che non viene detto o celato o rinviato a traslati metaforici. Un accavallarsi, quindi, di sospensioni narrative o meglio ancora di continue spezzature – in genere traumatiche per il lettore del romanzesco – sono qui istituzionalizzate, diventano l'asse portante del volume. Una forma speculare a quella che, in definitiva, è la realtà: «viviamo in un mondo di storie che cominciano e non finiscono», scrive Calvino⁴².

In questo libro, come già accaduto per *Le città invisibili*, troviamo una cornice che, però, non si predispose al dialogo, così come avveniva tra Polo e Kublai Kan, ma diventa contenuto attivo del libro stesso. In essa si descrive l'avventura del lettore che non riesce a leggere il libro; di qui le continue interruzioni che porteranno chi legge a incrociare i dieci inizi di romanzi diversi, passando da un *incipit* a un altro ogni qualvolta sta per addentrarsi con interesse

⁴¹ CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, in «Alfabeta», I, 8, dicembre 1979, pp. 4-5.

⁴² *Ibidem*.

nella vicenda narrativa. Nel viaggio tra case editrici, scrittori, librai, il lettore sarà poi accompagnato da una lettrice che sposterà alla fine del romanzo⁴³.

Il romanzo propone, negli *incipit*, dominati dall'io narrante, e nella cornice una scrittura in seconda persona, nella quale si tracciano le regole di comportamento che il lettore dovrà seguire per leggere il libro. Le diverse interruzioni delle storie diventano inoltre metafora delle continue scelte che l'uomo si trova a compiere nella sua vita, rappresentando, in definitiva, l'autobiografia in negativo dell'autore: tutto ciò che avrebbe potuto scrivere e invece è stato scartato.

L'intera materia narrativa, inoltre, non introduce più, compresi i diversi *incipit*, alla catalogazione tematica, come avveniva nelle *Città*, ma ogni inizio di romanzo tenta di fornire una classificazione dei diversi generi romanzeschi, proponendo sempre un aspetto diverso della stessa formula narrativa adottata. La molteplicità degli sviluppi tende infine all'unità del tema; così come aveva sperimentato Raymond Queneau in *Exercices de style*, adoperando il medesimo breve episodio per novantanove stesure, ognuna diverse dall'altra. Lo schema narrativo di base è descritto così da Calvino: «io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei indicare così: un personaggio maschile che narra in prima persona si trova ad assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere

⁴³ Sulla struttura della cornice, in CALVINO, *Romanzi e Racconti, Nota*, II, cit., p. 1397, si legge: «A fianco dell'intervento su «Alfabeta», [...], si può collocare un altro scritto, nel quale Calvino analizza invece la cornice del libro: *Comment j'ai écrit un de mes livres*, apparso sulla rivista «Actesemiotiques-Documents», VI, 51, 1984. [...] Calvino offre al lettore, nei modi di una scrittura «oulipo-greimassienne», un anomalo trattatello di semiotica letteraria. Manifestazione «de l'hybris calvinienne», è un trattato da leggere – come ha detto Algirdas Julien Greimas nell'*Avisau lecteur* premesso al testo – «au delà évaluations du sérieux et du frivole, avec sérénité et un soupçon de sourire» («Nuova Corrente», XXXIV, [1987], 99, p. 10).

dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo⁴⁴».

L'indeterminatezza, caratteristica dell'intera opera calviniana, rende l'approccio critico naturalmente insicuro. La labirintica struttura della sua narrazione si presenta – infatti – come un continuo gioco speculare⁴⁵ in cui il procedere non avviene mai in maniera spedita, decisa. Ogni volta che ci si addentra in un involontario processo di cristallizzazione o di catalogazione si è presi da un sentimento di sconforto. Il punto di approdo apre nuove voragini, nuovi percorsi, in un groviglio infinito la cui meta: l'uomo, non è mai raggiungibile a causa della sua lenta ma incessabile trasmutazione. Resta chiara – di fronte a tale complessa impostazione strutturale, dove gli elementi, intesi nella loro fisicità e intellettualità, si frantumano, disperdendosi nei mille rivoli della scrittura – la difficoltà a ricreare il tutto, perché l'unità non è più ricomponibile nelle sue varie componenti. L'opera di ridefinizione finisce – difatti – per dissolversi di fronte alle infinite connessioni, congiunzioni e disgiunzioni di cui le pagine dei racconti di Calvino sono costellate.

Lo stesso tentativo d'individuazione dei protagonisti risulta particolarmente complicato. Il personaggio calviniano, infatti, non si forma attraverso un processo cumulativo della narrazione né assume un significato preciso in opposizione o in relazione agli altri personaggi; alla fine del racconto esso si dissolve, diventa evanescente di fronte alle combinazioni ragionate, che vanno assumendo contorni sempre più nitidi, certi. In generale, pertanto, il racconto

⁴⁴ *Ibidem*. Si consideri, inoltre, la lettera a Cesare Garboli del 2 dicembre 1967: «Io cerco sempre d'aprire il discorso a ogni racconto come ricominciando da zero, ignorando il resto che ho scritto e scriverò», in *Lettere*, cit., p. 967.

⁴⁵ Cfr. CALVINO, *Se una notte...*, cit., p. 161: «Speculare, riflettere: ogni attività del pensiero mi rimanda agli specchi. Secondo Plotino l'anima è uno specchio che crea le cose materiali riflettendo le idee della ragione superiore. Sarà forse per questo che io per pensare ho bisogno di specchi: non so concentrarmi se non in presenza d'immagini riflesse, come se la mia anima avesse bisogno d'un modello da imitare, ogni volta che vuol mettere in atto la sua virtù speculativa».

di Calvino si presenta spesso non nella struttura di un sistema mono semiologico, com'è tipico del romanzo, ma in quella di un complesso impianto polisemiologico, proprio del fumetto o del film. Un algoritmo⁴⁶ in cui tutta la disposizione lessicale racchiude un insieme di comportamenti orientati verso un obiettivo preciso. Un velato dolore si cela, inoltre, tra le righe dei vari testi⁴⁷, causato dall'impossibilità di modificare un sistema di vita sociale, il rapporto tra gli uomini e le cose che lo scrittore trasferisce nel sogno della letteratura, in cui tutto può mutare. La ricostruzione degli eventi su un piano inventato smorza così i toni sofferiti, rivestendo il mondo di un sorriso compatito, ironico, dove la speranza regna sovrana ed è in grado di dare un nuovo volto al reale, lasciando spazio a un futuro fulgido, ma sempre più lontano.

Il processo di rovesciamento del romanzo tradizionale prosegue in *Se una notte...* per poi trovare una nuova attestazione in *Palomar. Se una notte...*, infatti, eleva a protagonista della storia il lettore, al quale la voce narrante si rivolge in maniera diretta: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo [...]. Rilassati. Raccogliti⁴⁸». Nel *diario di Silas Flannery* si evidenzia – inoltre – la crisi dello scrittore professionista che non riesce più ad avere un'identità, né una collocazione precisa nelle mutate condizioni sociali, governate – sempre di più – dal disordine e dalla superficialità. «Da quanti anni non riesco ad abbandonarmi a un libro scritto da altri, senza nessun rapporto con ciò che devo scrivere io? Mi volto e vedo la scrivania che m'attende, la macchina col foglio sul rullo, il capitolo da incominciare. Da quando sono di-

⁴⁶ Termine usato da J. GREIMAS, *Dusens*, Seuil, Paris 1970, p. 181; cfr. anche HAMON, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, cit., p. 161.

⁴⁷ «Un momento religioso» definisce G. PAMPALONI, *Il lavoro dello scrittore*, in *Italo Calvino*, «Atti del Convegno Internazionale» (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987) a cura di G. Falaschi, Garzanti, Milano 1988, p. 25, con un'espressione carica di suggestione, il senso di malinconia e di solitudine presente, talvolta, nelle opere di Calvino.

⁴⁸ CALVINO, *Se una notte...*, cit. p. 3.

ventato un forzato dello scrivere, il piacere della lettura è finito per me⁴⁹». Il tecnicismo esasperato o meglio ancora le programmazioni elettroniche, usate anche nel campo letterario e discusse nei dialoghi con Ludmilla e Lotaria, finiscono per acuire uno stato di insoddisfazione che fa nascere nello scrittore il desiderio di comporre un romanzo lontano dalla tradizione. L'idea è di contenere nella scrittura, in parte come avviene nel calcolatore, la quasi totalità delle cose, nonostante la coscienza dell'impossibilità a contenere tutto nel linguaggio, considerato che il romanzo non riesce ad essere rappresentativo dei molteplici aspetti del reale.

Nasce quindi il problema di ciò che resta fuori, il non scritto, il non scrivibile. «Se penso che devo scrivere un libro, tutti i problemi del come questo libro deve essere e del come non deve essere mi bloccano e m'impediscono d'andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito: so che qualsiasi cosa io scriva sarà integrata, contraddetta, bilanciata, amplificata, sepolta dalle centinaia di volumi che mi restano da scrivere⁵⁰». In *Se una notte...* si coglie un'esigenza di narrazione multipla, testimoniata dai vari *incipit* che si presentano come l'inizio di altrettanti romanzi, che si raccorda (come rilevò Cesare Segre) all'esperienza di Flann O' Brien, esperita nel romanzo *Una pinta d'inchiostro* (traduzione di Rodolfo J. Wilcock). In esso, infatti, s'individua un percorso narrativo con tre inizi diversi, trovando un denominatore comune con l'opera di Calvino nell'elevazione dell'autore a protagonista della narrazione. Il linguaggio di *Se una notte...* presenta un continuo ondeggiare di linee, geometrie, rapporti di forze convergenti e parallele unite al bisogno di riprodurre sulla pagina ciò che resta fuori da ogni razionalità, sebbene le parole non riescano a raffigurare per intero, soverchiate – come sono – dalla complessità dell'esperienza. Il problema permane – quindi – tra il

⁴⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 181.

mondo esistente all'interno del testo e ciò che resta fuori⁵¹. L'autore tenta – pertanto –, all'interno dell'esperienza letteraria, di spostare i temi dal particolare verso l'universale, cercando di travalicare i confini della sfera personale, identificabile nella psicologia, nel talento, nella formazione culturale, nel gusto di uno scrittore. Lo stile, infatti, rende ascrivibile un determinato prodotto a un soggetto preciso; rende evidenti i margini entro cui il narratore dà corpo al desiderio di trasmettere «lo scrivibile che attende di essere scritto, il narrabile che nessuno racconta⁵²». Per quanto concerne Calvino, la verifica procederà nella conciliazione del vissuto individuale con quello collettivo, non tralasciando il vaglio dei comportamenti umani che potrebbero incidere sulla vita dell'intero universo.

Per attuare questo nuovo processo letterario bisognerà proiettarsi in un'esperienza multipla, tale da riuscire a trasformare in un complesso di segni non una sola, ma cento, mille esperienze di vita. L'autore quindi dovrà moltiplicare la sua immagine all'infinito, rifrangere se stesso in specchi multidirezionali che ingrandiscano la sua figura fino ad assorbirla tutta. «Di specchio in specchio – ecco quel che m'avviene di sognare – la totalità delle cose, l'universo intero, la sapienza divina potrebbero concentrare i loro raggi luminosi in un unico specchio. O forse la conoscenza del tutto è seppellita nell'anima e un sistema di specchi che moltiplicano la mia immagine all'infinito e ne restituisce l'essenza in un'unica immagine, mi rivelerebbe l'anima del tutto che si nasconde nella mia⁵³». Il problema si pone anche nella possibilità di vivere, nella scrittura, un carattere bidimensionale così come capitava nei secoli

⁵¹ In *Se una notte...*, cit., p. 175 sgg., Calvino riprende le teorie esposte nella relazione *I Livelli della realtà in letteratura*, tenuta al Convegno Internazionale su *Livelli della realtà*, Firenze, 9-13 settembre 1978; poi in parte ristampata sul «Corriere della Sera», 12 settembre 1978, con il titolo *Credere alle Sirene*, successivamente in CALVINO, *Una pietra sopra* [1980, pp. 310-23], *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 381-398.

⁵² CALVINO, *Se una notte...*, cit., p. 171.

⁵³ *Ibidem*, p. 166.

addietro all'amanuense. «Il copista viveva contemporaneamente in due dimensioni temporali, quella della lettura e quella della scrittura; poteva scrivere senza l'angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna; leggere senza l'angoscia che il proprio atto non si concreti in alcun oggetto materiale⁵⁴».

L'esigenza di Calvino giace nel bisogno profondo di rappresentare un'esperienza universale, senza incorrere nel pericolo che questo tentativo finisca per portare l'autore a una spersonalizzazione tale da non poter più trasmettere considerazioni, pulsioni di una realtà viva, ma solo rappresentazioni piatte, immortali, silenziose. Calvino però di fronte allo sdoppiamento o alla moltiplicazione del soggetto dello scrivere non traccia delle linee precise, anche se la scorporazione dell'individuo, che proietta fuori del romanzo un'immagine di sé, è considerata condizione basilare per la stesura di un'opera letteraria. La scomposizione e l'individuazione nella scrittura dell'io autore-personaggio o in tanti personaggi è da ricercarsi nella rappresentazione dei vari livelli di realtà che l'opera letteraria, attraverso il linguaggio, realizza, perché «la letteratura non conosce la realtà ma solo livelli⁵⁵». Il tentativo attuato in *Se una notte...*, in definitiva, si può raccogliere nello sforzo dell'autore di proiettarsi fuori da un mondo individuale, per poter intendere gli aspetti di un'oggettività pluridimensionale.

Il testo difatti si costituisce in una struttura sferica, dove il discorso non riesce mai a chiudersi su una compiutezza di pensiero definita, inamovibile, ma si sposta continuamente verso nuove proiezioni, con un'eccezionale fluidità di immagini e di linguaggio,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 178.

⁵⁵ Cfr., CALVINO, *I Livelli della realtà in letteratura*, Relazione tenuta al Convegno Internazionale *Livelli della realtà*, cit.: «Se esista la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la *realtà dei livelli* e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto», in CALVINO, *Una pietra sopra* [1980, p. 323], *Saggi 1945 - 1985*, I, cit., p. 398.

tanto che alla fine del romanzo lo si potrebbe riscrivere seguendo mille altre direzioni⁵⁶. Il dinamismo interno riveste il racconto di una peculiare modernità che non si esaurisce in una specifica catalogazione temporale, ma è proiettata verso un futuro non facilmente identificabile. La vicenda si articola – infatti – in una dimensione in cui il tempo risulta illeggibile e impossibile da identificare. Un asse diacronico che richiama, in alcuni passaggi, la biforcazione verso possibili e diversi futuri delineata da Borges nel *Giardino dei sentieri che si biforcano* (1941), in cui l'autore individua una delle fondamentali contraddizioni del romanzo nella complessa propagazione del tempo. Nell'opera di Ts'ui Pen, infatti, lo scrittore argentino rimarca come ogni epilogo si riveli un punto di partenza per altre biforcazioni⁵⁷. Il tempo è presentato come un labirinto infinito, dando vita a un'opera illeggibile in maniera progressiva, così com'era d'uopo nella nostra tradizione letteraria occidentale; cambiano anche i ruoli dell'autore e del lettore, sempre più indistinti e intercambiabili.

Nel romanzo di Calvino l'unico rapporto circoscrivibile vive con il passato, presentato «come un verme solitario sempre più lungo

⁵⁶ Cfr. R. FEDI, *Perché leggere (così) Calvino?*, «Filologia e critica», anno XVII, fase. II, maggio-agosto 1992, pp. 280-91: «Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979): dimostrazione paradossale non della impossibilità del romanzo, ma anzi della sua perenne rinascenza e inevitabilità».

⁵⁷ La figura di Borges risulta determinante nella formazione culturale di Calvino, in particolare con la sua idea del romanzo come una scacchiera, un labirinto di simboli. Né va trascurata, ovviamente, l'adesione al gruppo di ricerca semiotica di Parigi e l'amicizia con Quenau in particolare, autore, come si è detto, degli *Exercices de style* in cui si sperimentano novantanove possibili modi di raccontare la stessa storia, al quale, si ricorda, il nostro autore dedica – tra l'altro – l'introduzione agli scritti *Bâtons, chiffres et lettres*, Gullimard, Paris 1973, tradotti in italiano nell'edizione Einaudi, Torino 1981. Nella traduzione del romanzo *Les fleurs bleues* di Queneau (Einaudi 1967), Calvino sottolinea una grande verità tanto per la psicanalisi quanto per la letteratura, lasciando nella forma originale la frase pronunciata dal personaggio Cidrolin: «Räver et révéler, c'est à peuprès le màmemot» («Sta' attento con le storie inventate. Rivelano cosa c'è sotto. Tal quale come i sogni»).

che mi porto dentro arrotolato e non perde gli anelli per tanto che mi sforzi a svuotarmi le trippe in tutti i gabinetti all'inglese o alla turca o nei buglioli delle prigioni o nei vasi degli ospedali o nelle fosse degli accampamenti, o semplicemente nei cespugli, [...]. Il passato non te lo puoi cambiare come non puoi cambiarti il nome»⁵⁸.

Se una notte ... si prospetta – inoltre – come un testo aperto⁵⁹; il linguaggio, infatti, non è rivolto a un lettore modello o a una categoria privilegiata. In linea generale, d'altronde, tutte le opere di Calvino risultano fruibili da lettori vari e compositi. Le trame e gli intrecci del romanzo coinvolgono, infatti, qualsiasi tipo di lettore o di lettura che per il suo mutismo Calvino differenzia da quella sonora; una diversità che richiama alla mente le puntualizzazioni di Barthes sulle caratteristiche della scrittura ad alta voce⁶⁰, da cui sembrano prendere piede le considerazioni sulla traduzione orale del professore Uzzi-Tuzzi: «ritornando su ogni periodo per ravvivarne le spettature sintattiche, manipolando le frasi finché non si sgualcivano completamente, spiegazzandole, cincischiandole, fermandosi su ogni vocabolo per illustrarne gli usi idiomatici e

⁵⁸ CALVINO, *Se una notte...*, cit., p. 106.

⁵⁹ «Si ha un testo aperto quando l'autore [...] decide (ecco dove la tipologia dei testi rischia di diventare un *continuum* di sfumature) sino a che punto deve controllare la cooperazione del lettore, e dove essa va suscitata, dove va diretta, dove deve trasformarsi in libera avventura interpretativa. Dirà /un fiore/, e per quanto sappia (e voglia) che dalla parola si levi il profumo di tutti i fiori assenti, saprà per certo che non si leverà il bouquet di un liquore ben stagionato, allargherà e contrarrà il gioco della semiosi illimitata come vuole», in U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1985, p. 58.

⁶⁰ Cfr. R. BARTHES, *Il piacere del testo*, cit., pp. 65-66: «La scrittura ad alta voce, invece, non è espressiva; lascia l'espressione al feno-testo, al codice regolare della comunicazione; per parte sua appartiene al geno-testo, alla significanza; è portata non dalle inflessioni drammatiche, le intonazioni maligne, gli accenti compiacenti, ma dalla *grana* della voce, che è un misto erotico di timbro e di linguaggio, e può quindi essere anch'essa, al pari della dizione, la materia di un'arte: [...], è il linguaggio tappezzato di pelle un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, [...]: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio».

le connotazioni, accompagnandosi con gesti avvolgenti come per invitare ad accontentarsi d'equivalenti approssimativi, derivazioni etimologiche, citazioni di classici»⁶¹. Ricordano però anche lo stupore provato da Sant'Agostino, quando in visita a Sant'Ambrogio si rese conto che quest'ultimo leggeva solo con gli occhi senza emettere alcun suono, scoprendo così un nuovo modo di leggere fino ad allora insospettato⁶². L'evento è raccontato nel libro delle *Confessioni* (VI, 3)⁶³ e nasce dal fatto che nei primi secoli cristiani la lettura era strettamente concepita ai fini della proclamazione, giacché il leggere ad alta voce facilitava la comprensione pure a chi leggeva. Che Ambrogio potesse scorrere le pagine con gli occhi soltanto, segnala, inoltre, ad Agostino una capacità singolare di lettura e di familiarità con le *Scritture*.

I vari livelli formali del testo risultano ben armonizzati e tenuti insieme da una scrittura che si rivela fondamentale anche nell'attenzione dell'autore nei confronti degli elementi minimi del sistema alfabetico. La soluzione grafica del maiuscolo, ad esempio, adottata nelle prime pagine di *Se una notte...*, per indicare le diversità dei generi (Libri Che Non Hai Letto; Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, ecc., p. 5) dislocati nelle vetrine della libreria, riesce a rendere visibile il disordine-ordine esistente nell'esposizione libraria, organizzata per comparti. Anticipa, inoltre, l'intricata disposizione narrativa, indicando con una traccia visiva, il cammino da percorrere per superare le vecchie strutture romanzesche e arrivare alla «cittadella delle Novità». Il processo scrittoria si organizza infine intorno a un parlato dialogico in cui prevale l'articolazione delle forme interrogative con rari innesti interiettivi.

⁶¹ CALVINO, *Se una notte...*, cit., p. 67.

⁶² L'episodio fu citato da Calvino in una conferenza tenuta a Buenos Aires alla Fiera del Libro, poi pubblicato in «Nuovi quaderni italiani», 10, Istituto di italiano di cultura, Buenos Aires 1984, pp. 11-21.

⁶³ Cfr. AGOSTINO, *Le confessioni*, ed. con testo a fronte a cura di Maria Betetini, traduzione di Carlo Carena, Einaudi, Torino 2000, p. 169.

Risulta interessante notare la funzione sintattica delle interferenze dialogiche nel narrato, in quanto tutto il procedimento del racconto assume in alcune fasi la connotazione del parlato-recitato, tipico – come si è discusso in precedenza – del costume teatrale. In un tale contesto, ogni battuta risponde all'esigenza di disporre la materia del racconto lungo una concatenazione di significati che sembrano incamminarsi verso naturali soluzioni logiche, per poi improvvisamente deviare verso altre significazioni, originando bipartizioni continue, rendendo così impossibile l'approdo alla meta definitiva, a causa delle ricorrenti, quanto probabili e sempre possibili nuove conclusioni a cui sembra aprirsi la storia. Il tono della narrazione risulta disteso, specchio di una fine riflessione; l'intreccio fonico, poi, realizzato attraverso l'alternanza delle voci, strutturato su linee piane e sequenzialmente nitide, contribuisce alla formazione di atmosfere ricercate, originando un movimento fluttuante nel testo.

Le continue segmentazioni – operate dal dialogato e scandite dall'interpunzione sempre precisa e funzionale alla creazione di scansioni ritmiche appropriate al tono discorsivo –, unite alle pause create dalla forma interrogativa e dall'incedere illocutorio degli atti linguistici (si realizza difatti un crescendo di negazioni, in contrapposizione ad altre affermazioni), creano un clima di continue attese, con intervalli e accelerazioni improvvise, ben intonate con le modulazioni foniche prodotte dalle interrogazioni o interiezioni. I costrutti variati sono eretti, anche se con fini innovativi, su basi sintattiche e linguistiche forti e consolidate. La stessa proiezione in una dimensione socio-ambientale ancora di là da venire si struttura intorno a una tradizione certa e durevole, pure se sgretolata nei suoi punti più veri. «Trasportiamoci col pensiero di qui a tremila anni. Chissà quali libri della nostra epoca si saranno salvati [...]; ci saranno autori di cui sarà sempre famoso il nome ma di cui non resterà nessuna opera, come è successo a Socrate; o forse tutti i libri superstiti saranno attribuiti a un unico autore misterioso, come Omero⁶⁴».

⁶⁴ CALVINO, *Se una notte...*, cit., p. 101.

Le opzioni sintattiche adottate da Calvino nel romanzo, permettono, inoltre, la convivenza, all'interno dello stesso universo linguistico, di nomi, di cose e di un frasario a noi vicino, unitamente a soluzioni e figurazioni futuribili, intervallate da terminologie in chiaro aggancio con la tradizione. Ci s'imbatte, ad esempio, in denominazioni tipo: «La *Repubblica Popolare Cimbrica*, in cui il passaggio allo stato germanico è costruito sullo stato cimmerico»⁶⁵, oppure, si adottano rinvii verbali per indicare soprabiti ormai in disuso⁶⁶, già rievocati in alcuni racconti giovanili e ben ritratti negli scritti di Leopardi fino a D'Annunzio e Pirandello. S'incontrano, inoltre, sostantivi cari a Pascoli e allo stesso D'Annunzio (i *soliti carriaggi militari*, p. 84), a riprova dell'attenzione mostrata dall'autore verso l'uso linguistico della nostra tradizione letteraria.

Si noti, infine, come gli studiati inserti lessicali contribuiscano in maniera precisa alla definizione degli stati d'animo individuali e dei contesti collettivi. L'aggettivo *solito*, ad esempio, ripetuto per ben tre volte nello stesso periodo, notifica l'appiattimento della vita quotidiana, rimarcando l'alienazione psicologica, divenuta ormai insostenibile nella società. Non mancano poi raffigurazioni di stampo neorealistico: «Contadine con sul capo una cesta da cui spuntava un'oca, maiali isterici che scappavano tra le gambe della folla, inseguiti da ragazzi urlanti (la speranza di metter qualcosa in salvo dalle requisizioni militari spingeva le famiglie delle campagne a sparpagliare il più possibile figli e animali, mandandoli alla ventura), soldati a piedi o a cavallo...»⁶⁷, dove forse solo l'aggettivo *isterici* spezza la linearità descrittiva, risultando, nei confronti della scena rappresentata, elemento dirompente, poiché attribuisce al maiale una qualità propria degli umani, a dimostrazione di come

⁶⁵ Gli antichi ritenevano che il popolo dei Cimmerici occupasse un territorio confinante con l'inferno.

⁶⁶ CALVINO, *Se una notte...*, cit., «Baveri dei pastrani», p. 77.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 80.

nel testo il piano lessicale s'intersechi via via con quello semantico, contribuendo a creare parabole paradossali e utopistiche.

Né sono trascurati richiami a cose, a gesti, a consuetudini e ad atteggiamenti quotidiani richiamati per rendere più reali astrazioni e 'lucide follie'. Speculare dell'intrico, infine, si rivela l'uso ripetuto di alcune forme verbali: «concentrarsi», «attorcigliarsi», «sciogliersi», «divincoliamo», «annodarsi» e locuzioni varie. Tutto contribuisce a un nuovo modo di leggere la realtà, non più basato sull'interpretazione razionale delle cose, ma influenzato da elementi molteplici e variegati. «Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'alfabeto e non senza interventi delle papille gustative; Anche l'udito ha la sua parte, attento ai tuoi ansiti e ai tuoi trilli. [...] e tutti i segni che stanno sul confine tra te e gli usi e i costumi e la memoria e la preistoria e la moda, tutti i codici, tutti i poveri alfabeti attraverso i quali un essere umano crede in certi momenti di star leggendo un altro essere umano»⁶⁸.

Einaudi stampa, nel novembre del 1983, nella collana «Supercoralli», *Palomar*, l'ultimo libro di Calvino⁶⁹. Garzanti pubblicherà successivamente *Collezione di sabbia* e le *Cosmicomiche vecchie e nuove*, in quest'ultima rientrerà anche il racconto *L'implosione*, inizialmente pensato per il progetto *Palomar* e poi riadattato per le *Cosmicomiche*⁷⁰. Le ambientazioni richiamano, in parte, i luoghi di Castiglione della Pescaia, cittadina situata nel centro della

⁶⁸ *Ibidem*, p. 80.

⁶⁹ *Palomar* è il nome di un famoso osservatorio astronomico californiano; di qui la posizione di osservatore assunta dal protagonista.

⁷⁰ Nel racconto, il personaggio *Qfwfq*, tra le altre cose, in chiave shakespeariana, pone il seguente quesito: «Esplodere o implodere questo è il problema: se sia più nobile intento espandere nello spazio la propria energia senza freno, o stritolarla in una densa concentrazione interiore e conservarla ingoiandola». In CALVINO, *Romanzi e Racconti*, II, cit., p. 1268.

Maremma toscana, dove Calvino trascorrerà l'ultima parte della sua vita⁷¹.

La tecnica della *variatio*, alimentata dalle continue interruzioni che caratterizzava *Se una notte...*, viene ripresa nelle continue formule dubitative che connotano l'incedere della storia di *Palomar*; trasformate nella scrittura in una serie di innumerevoli correzioni, di aggiustamenti, che l'autore adotta per imprimere sulla pagina, attraverso un procedimento scrittorio elegante, essenziale, rapido, la sua visione della realtà. La tristezza, che pervade talvolta l'esperienza della vita, si dipana nella trasparenza delle immagini riprodotte, diluita all'interno di un periodo costruito nella massima chiarezza e nell'economicità espressiva. Il tormento, spesso denunciato da chi scrive, è una costante della produzione calviniana; nelle *Lezioni americane*, infatti, l'autore affermava:

Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose: [...] 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione. [...] Credo che la mia prima spinta venga da una mia ipersensibilità o allergia: mi sembra che il linguaggio venga sempre usato in modo approssimativo, casuale, sbadato, e ne provo un fastidio intollerabile. Non si creda che questa mia reazione corrisponda a un'intolleranza per il prossimo: il fastidio peggiore lo provo sentendo parlare me stesso. Per questo cerco di parlare il meno possibile, e se preferisco scrivere è perché scrivendo posso correggere ogni frase tante volte quanto è necessario per arrivare non dico a essere soddisfatto delle mie parole, ma almeno a eliminare le ragioni d'insoddisfazione di cui posso rendermi conto⁷².

L'obiettivo dell'autore si muove tra due aspetti sostanziali: uno proiettato nello spazio mentale, l'altro all'interno di uno spazio

⁷¹ Dal 1 agosto 1975, fino al 1977, il «Corriere della sera» pubblicò una serie di brani che, opportunamente ridisegnati, daranno poi luogo al personaggio di Palomar.

⁷² I. CALVINO, *Lezioni americane*, in *Saggi*, I, cit., pp. 678-79.

concreto, fatto di oggetti, il cui equivalente verbale si determina nell'insieme di parole, nello sforzo di adeguare lo scritto al non scritto. In *Palomar*, Calvino, procede, tramite un esercizio descrittivo, nell'impostazione di un diario su problematiche conoscitive minimali: «vie per stabilire relazioni col mondo, gratificazioni e frustrazioni nell'uso del silenzio e della parola». ⁷³ Nella formazione di questo libro incontriamo ancora una volta in Borges («il maestro dello scrivere breve») e in Francis Ponge, che egli ritiene un «maestro senza eguali», alcuni dei punti di riferimento utilizzati per predisporre il suo impianto narrativo.

Calvino rimane affascinato dalla perspicacia di costruire testi brevi, con una struttura sintattica capace di rappresentare il linguaggio delle cose, in grado di forgiare parole che dalle cose ritornano al lettore arricchite di tutto l'umano delle quali inevitabilmente sono state rivestite. *Le parti pris des choses* ⁷⁴ sembra essere, tra le opere di molti altri autori, alla base dell'ispirazione di *Palomar*: la descrizione di oggetti quasi banali, riprodotti nel modo più preciso possibile, restituisce quell'originalità che i luoghi comuni dei quali sono ammantati hanno ad essi tolto. Lo sforzo del nostro autore sembra prodursi, infatti, nel tentativo di ricreare un avvicinamento al reale; ripercorrendo le associazioni che le tracce delle cose imprimono nella memoria, grazie all'intreccio generatosi tra l'oggetto sensibile e lo sguardo dell'osservatore. In base all'incisività delle figurazioni, si origina quel particolare memorabile che consente

⁷³ *Ibidem*, p. 692.

⁷⁴ F. A. J. G. PONGE, *Le parti pris des choses* (Il partito preso delle cose, 1942), è la raccolta più nota del poeta francese, fu pubblicata da Einaudi in Italia nel 1979, con testo a fronte, a cura di Jacqueline Risset, autrice anche di una puntuale introduzione. In effetti, secondo quanto affermato nelle *Lezioni americane, Visibilità*, Calvino ritiene la memoria una facoltà minacciata dall'industria culturale: «Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca a trovare rilievo»; in CALVINO, [1993, p. 103] *Saggi*, I, cit., p. 707.

di riportare l'immagine alla memoria. Lo scrittore parte, quindi, da un ricordo che si affaccia alla mente e che si presenta carico di significato, proiettandolo successivamente nel linguaggio scritto. In effetti, Calvino ripropone in parte il pensiero esistenzialista di Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer 1908 – Parigi 1961), con il quale entrò in contatto durante il suo soggiorno a Parigi, riprendendo l'intenzione che il rapporto originario con il mondo si costruisce attraverso il corpo, la cui dimensione fondamentale è data dall'esperienza vissuta della percezione. Il mondo, quindi, è identificabile con ciò che percepiamo e la fenomenologia si configura essenzialmente come descrizione delle modalità di percezione. Questa modalità percettiva e l'intenzione di descrivere le cose dal loro punto di vista sembrano dare luogo al nuovo processo narrativo realizzato in *Palomar*. Di qui si procederà poi nella ricerca della molteplicità, fino ad osservare la realtà in modo basico, così da riuscire a cogliere le relazioni esistenti tra il mondo delle cose e l'esperienza dell'uomo. La letteratura tenderà, in tal modo, a trasformarsi in un campo aperto contrapposto ai sistemi chiusi dell'economia e della comunicazione di massa.

Il binomio etica-scienza che ha accompagnato l'intera esperienza autobiografica dell'autore si ripresenta nella figura del filosofo e scienziato che osserva la natura e i diversi fenomeni che la caratterizzano, similmente raffigurati nelle varieguate forme che assume l'onda del mare. Egli coglie la pluralità di senso che si espande nel «fischio del merlo», nel «prato infinito», fino alle stelle, ai pianeti e in tutte le cose che lo circondano. L'impossibilità della conoscenza globale, data l'innumerabile varietà di elementi che confluiscono all'interno delle cose, e la precarietà che accompagna la vita dell'intero universo determinano la contrapposizione tra finito e infinito, tra la dimensione scientifica e quella etica, tra il senso che esiste nel mondo e ciò che vive al di fuori di esso, risolta nel romanzo mediante la rappresentazione della vita contemplativa del protagonista.

Se una notte d'inverno un viaggiatore potrebbe definirsi una sorta di esperimento conclusivo del romanzo, da cui non è più possibile ripartire per una nuova articolazione del narrare, *Palomar* incarna il superamento di un' *impasse*, per ciò che concerne le elaborazioni teoriche di Calvino sulla struttura del romanzo, un momento successivo⁷⁵, un compendio delle teorie precedenti sviluppatasi in un nuovo modo di architettare il racconto. Esso racchiude, infatti, buona parte delle varie categorie tracciate da Calvino nelle *Lezioni americane* (*Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità*), ma più di ogni cosa rappresenta il tentativo di dare vita a un mutato rapporto con le cose, con il mondo, di porsi dalla parte dei soggetti narrati ed esprimere il loro punto di vista; è l'attuazione, in definitiva, di quel processo di sdoppiamento cui prima si faceva riferimento.

Non c'è una marcata personalizzazione nelle impressioni stampate sulla pagina dei vari racconti, ciò rende i toni soffusi, condizione basilare per la costruzione di immagini colorate, tenui, delicate. Una calma regna nel fondo della scrittura; un velo poetico sorretto da una lucida razionalità delimita, precisa e avvolge le microstorie di *Palomar*; tocchi sul quotidiano o argomentazioni sui grandi temi politico-ideologici sono trattati con la stessa semplicità narrativa, senza tensioni particolari, solo in alcuni tratti ritornano evidenti punte di velata malinconia.

Nelle storie si realizza l'incontro delle cose pensate, immaginate, con quelle reali, vissute. Il punto nodale si condensa nell'emozione che dal mondo interiore si propaga verso l'esterno; l'autore costruisce – attraverso la sua forza espressiva – una realtà impalpabile. Ci introduce in una serie di rappresentazioni composite, ammantate di una vaghezza che le rende sfumate, evanescenti, lo stesso racconto si scioglie nella descrizione, alimentata da un'osservazione quasi

⁷⁵ Anche se è stato composto quasi in contemporanea a *Se una notte...*, *Palomar* propone una soluzione narrativa diversa. Cfr. altresì G. LUCENTE, *Un'intervista con Italo Calvino*, in «Nuova Corrente», cit., p. 379. Si ricorda, inoltre, che qualche racconto fu anticipato in giornali e riviste dell'epoca (*L'occhio e i pianeti*), ad esempio, pubblicato in «Paragone», n. 388, giugno 1982, pp. 1-6).

scientifiche delle cose. L'uso della lingua si articola in una raffinatezza stilistica, i cui sintagmi si correlano in maniera perfetta alle strutture verbali che selezionano, differenziano le varie categorie del finito e dell'infinito, dello spazio e del tempo, creano un movimento interno all'architettura del racconto che nel suo fluire sovrappone, seziona, separa e unisce immagini e realtà, il mondo reale della scrittura con l'oggettività dell'ispirazione artistica⁷⁶, lontano da alcune forme iperboliche dei suoi primi romanzi.

Il signor Palomar vede spuntare un'onda in lontananza, crescere, avvicinarsi, cambiare di forma e di colore, avvolgersi su se stessa, rompersi, svanire, rifluire [...]. Però isolare un'onda separandola dall'onda che immediatamente la segue e pare la spinga e talora la raggiunga e travolge, è molto difficile, così come separarla dall'onda che la precede e che sembra trascinarsela dietro verso la riva, salvo poi magari rivoltarglisi contro come per fermarla⁷⁷.

Si ripresenta nell'opera il rapporto scrittura-riflessione delle *Città invisibili*, in un viaggio questa volta attraverso la geografia interiore dell'autore; un percorso che riporta la meditazione all'impossibilità di cogliere una realtà obiettiva, considerata la pluralità dei significati sedimentata oltre la superficie delle cose. *Nell'universo degli specchi*, ad esempio, l'autore sposta l'attenzione verso il raggiungimento di un'armonia sul pianeta terra con la spirale più lontana del sistema delle galassie. In precedenza, Calvino aveva per lo più sempre diretto lo sguardo all'esterno per dare un'interpretazione chiara e razionale della realtà, ora, invece, ci suggerisce che non si può capire nulla del mondo fenomenico senza un ritorno all'interiorità. Comincia così a rivolgere l'obiettivo del telescopio verso il recupero delle tracce

⁷⁶ Cfr. C. SEGRE, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, p. 155. «[...]»: la letteratura è un inganno che genera realtà più vere del vero; attraverso la letteratura uno scrittore può agire su di noi più profondamente di una persona in carne ed ossa.

⁷⁷ I. CALVINO, *Letture di un'onda*, in *Palomar*, Mondadori, Milano 1990, p. 1.

lasciate dalla sua esperienza di vita, ricavandone le formule e i teoremi, le coordinate, gli intrecci che gli consentiranno di avvicinarsi a una visione più veritiera dell'universo. Ci s'imbatte in una sorta di sublimazione del reale che riunisce in essa la corporeità dell'uomo con la fisicità dell'esistenza, riportando il primo a uno stato di natura con il quale si ricompone il rapporto con l'ambiente:

Il signor Palomar cammina lungo la spiaggia solitaria. Incontra rari bagnanti. Una giovane donna è distesa sull'arena prendendo il sole a seno nudo. Palomar, uomo discreto, volge lo sguardo all'orizzonte marino. [...]; perché il tabù della nudità viene implicitamente confermato; perché le convenzioni rispettate a metà propagano insicurezza e incoerenza nel comportamento anziché, libertà e franchezza. [...]. Fa dietro front. A passi decisi muove ancora verso la donna sdraiata al sole. Ora il suo sguardo, lambendo volubilmente il paesaggio, si soffermerà sul seno con uno speciale riguardo, ma s'affretterà a coinvolgerlo in uno slancio di benevolenza e gratitudine per il tutto, per il sole e il cielo, per i pini ricurvi e le dune e l'arena e gli scogli e le nuvole e le alghe, per il cosmo che ruota intorno a quelle cuspidi aureolate⁷⁸.

Da questo processo di unione sono scorporate le forme, i pregiudizi, quei meccanismi perversi che fanno parte della struttura interna dell'individuo, originati dai condizionamenti sociali, e laddove si amplia la descrizione del paesaggio diminuisce lo spazio occupato dal personaggio. Come si può notare nei due passi dello stesso racconto c'è un cambiamento di ritmo nell'incedere del periodo, allorquando muta lo stato d'animo del personaggio. All'uomo irretito nelle forme fa riscontro, infatti, un periodare frammentato, anche se chiuso da una serie di enunciazioni, nelle cui proposizioni, pur regolate da verbi di movimento, il personaggio rimane statico, rispetto al quale fa da specchiamento la rigidità dell'articolazione sintattica. La liberazione mentale conseguita da *Palomar* si realizza invece in un fluire continuo

⁷⁸ CALVINO, *Il seno nudo*, in *Palomar*, cit., p. 18.

di figurazioni, in una composita eufonia lessicale che va armonizzando le parole e i costrutti in una gradazione di ritmo e di colori che rivestono, a loro volta, le varie locuzioni di una consonanza, un palpito, una musicalità vicina al verso poetico. L'autore riesce a trasferire nel lettore, attraverso l'uso articolato degli aggettivi, lo studio di una frase sempre «coerente con il tutto»⁷⁹, le proprie intime impressioni, in un coinvolgimento totale, assoluto. Non manca infine l'elemento geometrico – presente in quasi tutti i racconti – che dà un ordine razionale, contorni netti e definiti al reale narrato.

Il problema della comunicazione tra l'uomo e la natura, richiama a più riprese e con varie sfaccettature alcuni tempi già affrontati nei romanzi precedenti, fino ad assumere un carattere definito nel racconto *Il fischio del merlo*. In esso viene riproposto in maniera continua il termine *fischio*, alternato alle varianti dei diversi tempi della coniugazione del verbo *fischiare*, fino a rendere in maniera ossessiva in Palomar il bisogno di comprendere il rapporto esistente tra il fischio e il silenzio del merlo e quale dei due elementi fosse più funzionale nel volatile per l'atto di comunicare. Sul piano compositivo risulta interessante l'amalgama operato tra l'elemento sonoro del fischio e la rappresentazione armonica, quasi idillica, in alcune parti, della natura. A differenza dell'irreale sbuffo della locomotiva, di pirandelliana memoria, articolato all'inizio di *Se una notte...*, qui la sonorità del fischio non disturba il quadro d'insieme; altro, infatti, è elemento di molestia: «La macchina taglia-prato procede con tremito assordante alla tonsura».

L'angoscia della difficoltà di comprensione tra gli uomini, già affrontata nelle *Città invisibili*, si allarga in questo nuovo contesto a un discorso più generale coinvolgendo l'intera natura, aprendo spazi nuovi, sino a indurre lo scrittore a chiedersi se il linguaggio sia effettivamente il punto d'arrivo cui tende tutto ciò che esiste.

⁷⁹ L'espressione è dello stesso Calvino, in *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, con una nota di C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1991, p. 629 (lettera del 16 dicembre 1980).

Nello stesso tempo s'interroga sulla funzione che la comunicazione dovrà o potrà avere nel futuro, sicuramente non più basata sulle forme tradizionali, ma aperta a nuovi e a non sperimentati principi comunicativi. La risposta resta a mezz'aria, da decifrare tra le righe, simile a un vestito non ancora ben definito; nella mente dello scrittore tutto sembra, infatti, ancora strutturato in forma embrionale, da sviluppare e da verificare.

La visione di un continuo processo di trasformazione, dove non vi sono presupposti certi, è – come si è già tentato di evidenziare in più parti – una costante dell'opera calviniana, tracce di queste sue continue meditazioni sono, infatti, sparse un po' dovunque nei suoi scritti. Alla lucida, fredda, illuminata, razionalità dell'intellettuale fa riscontro l'umiltà, la curiosità dello scrittore che vorrebbe conoscere, sapere, ma che in ultima analisi riesce solo a immaginare. La consapevolezza, di origine leopardiana, della pochezza dell'uomo nei confronti della natura lo rende inquieto, indifeso, cosciente della sua e della nostra fragilità:

Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato: pensa all'universo. [...]. L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insieme di insieme...⁸⁰.

Finanche la compiutezza della sfera vede la sua circolarità, simbolo di perfezione, minacciata:

«Finalmente una forma emerge dal confuso battere d'ali, avanza, s'addensa: è una forma circolare, come una sfera, una bolla [...]. A un certo punto il signor Palomar s'accorge che il numero degli esseri vorticanti all'interno del globo sta rapidamente aumentando

⁸⁰ È la chiusura del racconto *Il prato infinito*, in *Palomar*, cit., p. 38, che lascia la storia – come già in *Se una notte...* – sospesa e aperta ad ogni possibile conclusione.

[...] sta già osservando una dispersione di volatili sui bordi, anzi, vere e proprie falle che s'aprono e vanno sgonfiando la sfera. Ha fatto appena in tempo ad accorgersene e già la figura s'è dissolta»⁸¹.

Poco prima, d'altronde, la stessa prospettiva geometrica si era rivelata ingannevole: «Ma questa illusione di regolarità è traditrice, perché nulla è più difficile da valutare che la densità di distribuzione dei volatili in volo»⁸².

Trasportando le varie situazioni del narrato su un piano metaforico ognuno potrà leggervi tutto e il contrario di tutto, sempre però in una visione positiva, poiché niente è avvertito come un moto di impotenza o di rassegnazione, ma con spirito sempre pronto a tuffarsi in nuove e magiche avventure. Un volo nello spazio sconfinato, dove lo schiudersi di mondi nei mondi, universi negli universi, non intimorisce l'autore, ma lo rende partecipe di un gioco appassionante e meravigliosamente infinito. È la nuova letteratura, il romanzo da riscrivere nel futuro, dove il nuovo processo tecnologico, il diverso modo di organizzare l'esistenza e il pensiero di essa soppiantano un passato cui disperatamente ci aggrappiamo, ma che si è già dissolto. È l'invito a un dolce e lucido abbandono nel domani che già esiste, ha solo bisogno di essere scoperto e, al tempo stesso, ancora tutto da costruire. Siamo, però, ancora una volta di fronte a una complicazione della struttura narrativa, a causa delle continue diversificazioni e moltiplicazioni racchiuse nelle eterogenee angolazioni prospettiche. La difficoltà dell'opzione conoscitiva tra la superficie delle cose e ciò che resta nascosto diventa, pertanto, il nodo intorno al quale si aggroviglia la catena dei significanti, trovando solo nella dimensione metastorica della letteratura una possibile chiave di lettura della sfuggente e inafferrabile realtà.

Il modello dei modelli risulta la più lucida e la più analitica tra le storie raccontate. In essa troviamo la proiezione verso un futuro, in

⁸¹ CALVINO, *L'invasione degli stormi*, in *Palomar*, p. 67.

⁸² *Ibidem*, p. 66.

cui ci si augura che i rapporti tra gli uomini non siano regolati da meccanismi, modelli politici e organizzazioni sociali già decretate e inquadrate, dove tutto sembri perfetto, perché è questa pseudo-perfezione che ha «creato nel paesaggio umano» mostruosità e disastri devastanti. La soluzione alle problematiche vicende dell'umanità risiede – secondo Calvino – non in una costruzione statica di un modello perfetto, ma in un dinamismo continuo che si adatti alle varie e mutevoli realtà umane: «adesso gli ci voleva una gran varietà di modelli, magari trasformabili l'uno nell'altro secondo un procedimento combinatorio, per trovare quello che calzasse meglio su una realtà che a sua volta era sempre fatta di tante realtà diverse, nel tempo e nello spazio⁸³».

Questa visione dinamica delle cose, una sorta di continuo divenire eracliteo, non si presenta come una conquista ultima di Calvino, ma è l'elemento che attraversa e unisce tutta la sua produzione letteraria, saggistica e di scritti vari. È il punto di avvio e di approdo del suo pensiero, da cui si riparte per una nuova avventura; è la molla che lo spinge a non essere mai appagato; è l'inizio di nuove partenze e nuovi arrivi da cui prendono origine rinnovati cicli narrativi, il bisogno di fissare sulla pagina – per un attimo – brandelli di realtà e renderne visibili, con la forza significativa e rappresentativa della parola, la rapida mutazione, lo spostamento interno, in ultima analisi, figura il movimento del mondo.

Tutto ciò genera nello scrittore quel *pathos* che lo rende irrequieto e continuamente proteso verso la proiezione e l'individuazione del futuro, nel tentativo di cogliere in anticipo gli aspetti salienti e mutanti dell'universo, per scrutarli, renderli visibili agli altri, in modo da non rimanere sorpresi e impreparati quando gli accadimenti si verificheranno; di focalizzarne, inoltre, le negatività e raccordare il presente al passato, affinché il figurato filo della vita dell'umanità non risulti mai troncato. Si cerca infine, attraverso il racconto, un esorcismo al male che l'ignoto ci presenta. Il continuo processo di

⁸³ *Ibidem*, p. 118.

mutazione delle cose viene così trasportato dall'autore nel mondo dell'arte, dove la molteplicità degli elementi e le infinite diversità dell'esistenza consentono la conoscenza delle varie sfaccettature di una realtà che resterà inafferrabile.

L'opera di Calvino si dimostra interamente pervasa da questo continuo divenire della realtà, rispondente a un ordine interno, in cui niente è lasciato al caso, tutto è collegato a trame, tessiture, incastornature sotterranee che bisogna incessantemente tentare di scoprire: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, [...] ci si può spingere a cercare quello che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile⁸⁴». Il reale si presenta allo scrittore come un mosaico che – nel suo quadro d'insieme – appare formato da infinite particelle dissimili tra loro ed è proprio questa difformità del reale ad affascinarlo e ad entusiasmarlo, a spingerlo verso l'avventura narrativa. In un breve racconto, composto all'età di diciannove anni, scriveva:

«Vedi»? rispose. «In questo momento, in questo posto ci poteva essere uno che spalava, invece non c'è. E il bello è questo: che un momento non torna più e se spalavi bene, se no niente, la palata che potevi dare in quel momento non la dai più, e la storia del mondo una così non l'avrà mai».

«Vediamo», dissi, e smisi di spalare. «Cambia?».

«Che cosa cambia?», fece lui.

«Dico la storia del mondo, se cambia», feci io. «Vediamo», dissi, e smisi di spalare.

«Tu non capisci», insisté lui, «cambia anche se spali, cambia di quel tanto che tu fai o non fai, e se fai una cosa non ne fai un'altra e la storia del mondo la perde, quell'altra».

«Certo, uno si sente importante, a pensarci», dissi io.

[...].

«Si spala differente, come?», chiesero gli altri.

«Io voglio dire», rispose Antonio, che una palata la do in un modo, e un'altra, per esempio in un altro modo. E così tutte le palate di uno sono differenti tra loro e differenti da quelle degli altri».

⁸⁴ *Ibidem*, p. 59.

[...]. «Vieni Antonio», dissi, «ti lascio la mia pala. Così un po' spali con la mia: ti sembrerà di fare più differente».

Lui non disse niente ma si vedeva che ne era contento⁸⁵».

Una realtà che si divide in continue antitesi, dove non troviamo situazioni uguali; ognuno, infatti, risulta fondamentale per lo sviluppo e la crescita, in una direzione o in un'altra, del mondo. Disposta attraverso un dialogato paradossale, prende corpo una concezione mutante e mutevole del reale, già presente – come in parte abbiamo tentato di evidenziare – in tutte le opere di Calvino, calata in una costruzione linguistica, organizzata su pochi elementi fondamentali ripetuti e distribuiti in forme oppositive. Nel brano sopracitato possiamo notare che all'azione del vedere – che di per sé implica un volontario sforzo di attenzione, associata alla funzione fisica di un processo di coordinazione mentale – fa riscontro l'arresto del gesto materiale, rappresentato dal verbo «spalare»; così com'è possibile individuare un'opposizione linguistica e semantica nell'espressione «fai o non fai» o ancora «in un modo, e un'altra, per esempio in un altro modo». Risoluzione, quest'ultima, significativa per l'identificazione di sempre nuovi possibili gesti che si riveleranno ogni volta differenti tra loro (non si era parlato di situazioni analoghe, anche se in chiave diversa, a proposito di *Se una notte...?*). Le antinomie si snodano in una serie di incalzanti negazioni (*Tu non capisci; Tu non sai spalare*), contrapposte a tutta una sequenza di dichiarazioni (*Capisci; Tutti spalano uguale; Tu spali differente*) che, di per sé contraddittorie, si annullano a vicenda e si aprono a inconsueti e disparati risolvimenti (*Differenti; differenti sempre una dall'altra*).

Gli stessi temi politici, autobiografici o di riflessione, andrebbero rapportati all'uso specifico della lingua, perché essa si rivela

⁸⁵ CALVINO, *Discorso sull'importanza*, scritto nel 1942 e pubblicato da «Repubblica», 19 settembre 1986, nel primo anniversario della sua scomparsa; poi in CALVINO, *Racconti Giovanili (1943-44)*, *Romanzi e Racconti*, III, cit., con il titolo *Importanza di ognuno*, pp. 786-88.

elemento indispensabile per entrare nell'officina letteraria dello scrittore. Riguardo a ciò, Claudio Milanini, nell'introduzione ai *Romanzi e Racconti* dei «Meridiani», definisce la sezione dei *Racconti giovanili* «un retrobottega d'un grande artigiano», contribuendo a creare un'atmosfera quanto mai suggestiva allorquando ci si accinge a rileggere scritti giudicati dall'autore «a mo' di prove stilisticamente imperfette o strettamente legate a motivi polemici occasionali o, ancora, inferiori ad altre sul medesimo terra⁸⁶».

La scrittura si rivela pertanto in Calvino come un filo sottile, ma resistente, che attraversa e unisce migliaia di pagine, rimarcando una continuità che – scavando tra le righe – si scopre sempre più solida e convincente. La stessa costruzione fonica del parlato – spesso così ricercata dallo scrittore e indispensabile per la rappresentazione visiva delle immagini create, come si è visto in taluni momenti di *Palomar* – è espressa in maniera cosciente già nelle prime narrazioni, insieme con lo stile volutamente essenziale che caratterizza la sua prosa. A tal proposito, vogliamo riproporre alcuni costrutti del già citato racconto *Un dio sul pero*, ma si potrebbero nella stessa maniera rivisitare decine di pagine dei primi racconti, per ritrovare talune peculiarità largamente diffuse, anche se congegnate in maniera diversa, negli scritti calviniani, che a mo' di esempio vogliamo evidenziare.

L'*incipit* del racconto: «Il cane si mise ad abbaiare fitto e forte, giù nel frutteto», immediatamente seguito dalle proposizioni: «Io corsi fuori armato di bastone e di quella rabbia – latente nei padroni d'alberi da frutto – che attende e quasi spera le incursioni dei ladri», si snoda in un'articolazione ripetuta di voci lessicali, all'interno delle quali troviamo l'unione di labiodentali sorde (f), alveolari sonore (r) e dentali sorde (t) con la presenza anche di consonanti intense, nel nostro caso con il raddoppiamento dell'occlusiva t (*forte*; *fitto*; *frutteto*), ripetute subito dopo (*frutto*) e rinforzate anche nel raddoppiamento dell'occlusiva b (*rabbia*), con evidenti assonanze

⁸⁶ Cfr, MILANINI, *Introduzione*, in *Romanzi e Racconti*, III, cit., p. XXIII.

interne (*latente, attende, camicione, penzolone; scalze; balzi*). Senza voler approfondire in questa sede la scelta linguistica operata dallo scrittore, va comunque sottolineata l'importanza che il linguaggio e la combinazione delle parole assumono già nei primi scritti di Calvino, diventando una costante nella sua opera sia quando si orienta verso la definizione di testi 'lirici' sia nella rappresentazione geometrica o 'fantastica' della realtà.

Ritenuti importanti sul piano documentario, più che su quello letterario, i 'fogli' in questione, pur non ben definiti sul piano dello stile e dei contenuti, testimoniano la presenza di taluni concetti dello scrivere già all'origine dell'attività letteraria dell'autore. È proprio grazie alla lettura di questi testi che diventa possibile scoprire la naturale evoluzione storico-artistica della sua intera opera. Resta, pertanto, la convinzione che nella scrittura di Calvino si articoli un percorso circolare, il quale, pur nella diversità di struttura, penetra e permea in maniera unitaria i suoi scritti, sebbene in essi si succedano molteplici temi e variegate raffigurazioni.

In *Palomar* – nel racconto *Come imparare ad essere morto* – sembra sopita una certa frenesia giovanile che lo porta a credere nella capacità dell'individuo di modificare la realtà con la sua sola presenza. Riflessioni razionali e mature sfociano, però, qua e là in moti di stizza contro un cambiamento delle cose che si conoscevano da vivi, ma che le mutazioni, non avvenute in corrispondenza di uno svolgimento logico, hanno reso arbitrarie, irregolari, per cui «uno è sempre tentato di intervenire ad apportare quella correzione che gli pare necessaria, e non può farlo perché è morto»⁸⁷. Ecco allora che la letteratura può presentarsi come la soluzione finanche al problema della morte; trasferire l'uomo fuori da ogni dimensione temporale, in una spazialità infinita, dove la percezione del compiuto scompare annullando persino il passaggio dalla vita alla non vita.

⁸⁷ CALVINO, *Palomar*, cit., p. 117.

Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, – pensa Palomar, – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore⁸⁸.

È la fine di Palomar. È uno sconcertante presagio di morte dello scrittore o come ha affermato Aldo Rossi «una specie di scrittura postuma»⁸⁹, ma è senz'altro anche un punto di arrivo da cui bisogna ripartire per una nuova avventura letteraria, dove il narratore rivive nell'eterno mondo della letteratura. Una lezione che ci invita a procedere verso una lettura pluridimensionale della realtà, così come prosegue il modo di narrare del nostro autore, nella consapevolezza che la letteratura è in grado di rettificare il mondo della comunicazione evidenziandone gli elementi dannosi.

Le ultime composizioni

Come accaduto per *Palomar*, nel 1984 Italo Calvino, rielabora alcuni scritti editi su «Repubblica» e sul «Corriere della sera», insieme a vari inediti, e pubblica *Collezioni di sabbia*, nella collana «Saggi Blu» di Garzanti. Il titolo riproduce la dicotomia che ha sempre accompagnato l'elaborazione teorica di Calvino: l'ordine, la ricerca, l'insieme delle cose rappresentato dalla *Collezione* e la precarietà, l'impossibilità a trattenere le cose, a costruire verità durature, a tracciare linee precise, nette, insite nel termine *sabbia*. È l'atavico conflitto tra la realtà e l'utopia risolto nell'incapacità dell'uomo a realizzare quanto illusoriamente prodotto dalla sua mente. Il libro si divide in quattro parti: 1) *Esposizioni-Esplorazioni*; 2) *Il raggio dello sguardo*; 3) *Resoconti del Fantastico*; 4) *La forma del tempo*.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁸⁹ A. Rossi, *La semiologia*, in *Italo Calvino*, «Atti del Convegno Internazionale», cit., p. 259

Il collezionista di sabbia viaggia per il mondo e dalle rive di un fiume, di un lago, di un deserto raccoglie una manciata d'arena e la conserva in barattoli di vetro. Nonostante l'unità di superficie, l'autore descrive i particolari infinitesimali che rendono ogni tipo di sabbia diversa da un'altra; a iniziare dalla sabbia del lago Balaton in Ungheria a quella del Golfo di Siam, fino ad arrivare a illustrare la sabbia del fiume Gambia. Il *sopra* e il *sotto*, il *fuori* e il *dentro* in continua opposizione determinano la difficoltà a leggere la realtà composta di innumerevoli sfaccettature. Ne è esempio il processo metamorfico generato dallo spazio e dal tempo, si tracciano le mutazioni dei paesaggi con il trascorrere delle ore, ma anche i cambiamenti dovuti all'alternanza delle stagioni, alle variazioni meteorologiche. Si delinea, inoltre, l'interesse per il Giappone, visitato dall'autore verso la fine del 1976 e la prima parte del 1977⁹⁰. Ritorna, infine, il tema della molteplicità che rende inafferrabile ogni cosa, tanto che il viaggio tra i luoghi del mondo si trasforma ancora una volta nell'intricato viaggio all'interno del proprio paesaggio interiore.

Nel 1986, postumo, Garzanti pubblica *Sotto il sole giaguaro*. L'intenzione dello scrittore era di rappresentare i cinque o sei sensi dell'uomo, ma nel libro sono raccolte solo le seguenti storie: *Il nome, il naso*; *Sotto il sole giaguaro*; *Un re in ascolto*. In *Se una sera d'autunno uno scrittore...*, un'intervista a Calvino di Ludovica Ripa di Meana, pubblicata in «L'Europeo», 17 novembre 1980, p. 91, il nostro autore dichiarava: «[...] uno dei libri che sto scrivendo è proprio sui cinque sensi. Se poi sono veramente cinque». L'opera che doveva quindi comprendere i cinque o più sensi rimase incompiuta, mancano, infatti, la vista, il tatto e il genesico, considerato che

⁹⁰ Calvino ne aveva ricavato una sorta di *reportage* pubblicati nella rubrica *Il Signor Palomar va in Giappone* sul «Corriere della sera». Dai costumi di questo paese, Calvino rielabora l'importanza dei gesti osservati nella loro natura antropologica.

nella continuazione dell'intervista egli affermava: «Un pensatore per cui ho grande rispetto, Il Brillat-Savarin, diceva che l'attrazione sessuale costituisce un sesto senso, che chiamava genesico». Come in *Palomar* lo sforzo di comprendere in modo semplice e naturale i diversi aspetti della realtà è destinato a rimanere incompiuto, l'idea di poter avvicinarsi all'essenza delle cose mediante il processo artistico, di poterne individuare i risvolti più reconditi non trova, purtroppo, esiti positivi.

Il racconto *Un re in ascolto*, dedicato al senso dell'udito, è sicuramente una storia di grande interesse, in quanto mette a fuoco, in maniera palese, il rapporto che Calvino aveva con la musica e la poesia. Lo scrittore procede in una fantastica rappresentazione di un re costretto a restare immobile perché condizionato dal ruolo che ricopre. Non può neanche allontanarsi dal trono perché se lo perde di vista qualcun altro potrebbe insediarsi; magari uno che gli somiglia, considerato che un re si distingue perché siede sul trono e per gli accessori che lo caratterizzano: la corona e lo scettro. Al re non è consentito di fare nulla, se non ascoltare. Ecco, quindi, che la sua attività principale sarà quella di tendere l'orecchio per decifrare i rumori o meglio ancora i suoni che lo circondano. In una situazione sempre uguale, il re riesce a sentire anche lo scorrere del tempo; così tutto il palazzo si trasforma in un grande orecchio: «[...] è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e funzioni si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti; tu sei appiattato in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio; il palazzo è l'orecchio del re⁹¹».

Le convenzioni sono la prigione in cui l'uomo si rinchioda; il caos, i rumori che dominano la realtà gli impediscono di vivere la vita nella linearità e nella semplicità, rimane il ricordo di ciò che sentiva o provava.

⁹¹ CALVINO, *Un re in ascolto*, in *Romanzi e Racconti*, III, cit. p. 153.

Ogni tuo tentativo di uscire fuori dalla gabbia è destinato a fallire: è inutile cercare te stesso in un mondo che non t'appartiene, che forse non esiste. Per te c'è solo il palazzo, le grandi volte rimbombanti, i turni delle sentinelle [...]. Questi sono gli unici segni con cui il mondo ti parla, non distoglierne l'attenzione neanche per un istante, appena ti distrai questo spazio che hai costruito attorno a te per contenere e sorvegliare le tue paure si lacera e va in pezzi⁹².

Fin quando, e qui ritorniamo alla metafora del re, una voce di donna lo scuoterà; l'immagine riproduce similmente la «voce di donna» che «grida uh!», già ascoltata a Diomira nelle *Città invisibili*⁹³. La voce diventa, pertanto, strumento di conoscenza, perché il suo timbro, la sua peculiarità la rende unica; specchio, quindi, della singolarità dell'essere umano attraverso cui è possibile scorgere le emozioni, i sentimenti, i pensieri, i comportamenti che ne determinano il tono, il timbro, il colore. In definitiva, si ripropone il concetto che dietro una verità ce n'è sempre un'altra più vera. Ancora una volta si delineano i tratti essenziali della poetica calviniana; nell'occasione, infatti, il protagonista non è solo l'orecchio, ma la funzione che svolge.

L'ascolto dei suoni rende chiaro, inoltre, l'interesse che il nostro autore nutriva per la musica, concretatisi nella collaborazione con il compositore Luciano Berio, quando sulla stesura di un suo libretto, nel 1982, e poi al Maggio Musicale Fiorentino nel 1986, andò in scena al Teatro alla Scala di Milano, *La Vera Storia*, opera composta tra il 1977 e il 1980. Liberamente ispirata al *Trovatore* di Verdi⁹⁴, la composizione esprime una sorta di indifferenza nei

⁹² *Ibidem*, p. 169.

⁹³ CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 70, poi in CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e Racconti*, II, cit., p. 362.

⁹⁴ Tra i personaggi incontriamo, infatti, molti riecheggiamenti verdiani: Leonora, soprano; Manrico, con il nome di Luca, tenore; il Conte di Luna, chiamato Ivo, baritono; la zingara Azucena, col nome di Ada, mezzo-soprano. Il personaggio di una cantastorie sarà rappresentata dalla cantante Milva, voce della memoria. Il condannato a morte, basso, e un prete, tenore. L'azione muove

confronti dei personaggi, mentre molta attenzione viene posta nei confronti delle funzioni narrative che essi esplicitano⁹⁵. La narrazione della prima parte si sviluppa come un racconto popolare, in musica i personaggi sono identificabili dalla loro caratteristica vocale. L'altezza dei suoni, nelle diverse misure, sono trattati come dei personaggi, così da poterli fissare nelle regole del libretto. L'idea di Calvino è quella di rendere le figure mobili, affidate al caso, precarie nella situazione che rappresentano e che per una qualsiasi ragione potrebbero uscire di scena.

Nella seconda parte, infatti, scompaiono e l'autore del libretto con loro; le scene si ripeteranno in una successione ribaltata, mescolata, con variazioni continue, alla stessa stregua delle combinazioni di *Se una notte un viaggiatore* o come accade nel *Sentiero dei nidi di ragno*. Si potrà notare, anche in questo caso, che non è tanto il personaggio ma la voce, quindi il suono, a determinare gli sviluppi della storia. La citazione serve per ricordare che la composizione di *Un re in ascolto*, seppure completata nel 1984⁹⁶, cominciò a balenare nella mente dello scrittore nel periodo della collaborazione con Berio, che vide Calvino autore del libretto dell'opera omonima, eseguita per la prima volta il 7 agosto 1984 al Festival musicale di Salisburgo. L'idea del racconto gli venne da uno scritto di Roland

dal Coro, simbolo della folla, assembrata sulla piazza inizialmente vuota. Si celebra un sacrificio, chiedendo e ottenendo il sangue del condannato. La folla è sempre presente svolgendo una funzione anche di minaccia. L'opera si conclude con il protagonista che se ne va ripetendo: «un ricordo al futuro»; espressione da cui prenderà il titolo il libro di Berio pubblicato nel 2006. In esso sono raccolte le sei conferenze che Luciano Berio tenne nell'anno accademico 1993-94 alla Harvard University come titolare della cattedra poetica "Charles Eliot Norton".

⁹⁵ Cfr. L. BERIO, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino 2006, p. 87.

⁹⁶ Esther Calvino, nella dichiarazione resa a Enrico Filippini, in *Calvino mio marito*, «La Repubblica», 14 giugno 1986, dichiara: «[...] quello sull'udito era ancora – nel 1983 – incompiuto, benché fosse ormai ben delineato nella mente dell'autore». Vd. anche CALVINO, *Nota*, in *Romanzi e Racconti*, III, cit. p. 1214.

Barthes: *La voce "Ascolto"* pubblicata nell'Enciclopedia Einaudi⁹⁷. Nel libretto di Berio, Calvino rielabora il contenuto del saggio di Barthes presentando il "re" come un grande direttore d'orchestra⁹⁸.

La scrittura del libretto mette in risalto un altro importante aspetto della scrittura di Calvino: la musicalità, che a tratti si è già tentato di rendere evidente. I quindici brevi quadri dell'opera si strutturano nell'incedere discorsivo in un misto di versi tradizionali: endecasillabi, talvolta alternati a quinari, senari, a settenari, con qualche novenario, o liberamente combinati tra loro. Il testo inizia con il Coro che recita un senario (*Nella festa tutto*), seguito subito da un novenario (*Il coro la banda il mercato*), per continuare con rimbalzi di altri settenari, senari, endecasillabi⁹⁹. Il metro tradizionale, variamente combinato, viene esplorato nelle sue diverse forme, anche nel semplice incedere lyricamente prosastico. Interessanti anche i richiami rimici *ciglia-artiglia-conchiglia-poltiglia* (*II tempo*, Leonora), a sostegno dell'immagine del tempo ridotto in «pezzi, frantumato, logoro», che richiama alla memoria il tempo «delle origini»; non estraneo alle invenzioni di Qfwfq quando dichiara di essere stato un mollusco e che ha vissuto per intera la storia dell'universo. La combinazione *tiranni-affanni-inganni* (*Ballata IV*), inserita nel discorso della cantastorie, mostra poi il collegamento alla visione sofferta della vita, sempre dimidiata tra innumerevoli e contrapposte situazioni che rendono talvolta paradossale e grottesco lo scorrere della vita umana. Si segnala infine l'associazione delle rime identiche *cantare e viaggio* (*Ballata V*): la prima a richiamo di quanta importanza dia il "re" nel suo racconto al canto, inteso come espressione di unicità e come tale capace di comunicare con infinite altre unicità; la seconda a emblema dell'esplorazione messa

⁹⁷ La voce *Ascolto* fu compilata da Barthes, in collaborazione con Roland Havas, per l'Enciclopedia Einaudi, Torino, 1977, vol. 1, pp. 982-991; poi in R. BARTHES *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2001, p. 237-251.

⁹⁸ Il racconto vide la luce per la prima volta, in forma ridotta, in «la Repubblica», 12-13 agosto 1984.

⁹⁹ CALVINO, *La vera storia*, in *Romanzi e Racconti*, III, cit. pp. 690-706.

in campo dalla letteratura odepórica di Calvino. Solo alcuni esempi per sottolineare ancora una volta la grande attenzione dell'autore per la scrittura letteraria, sperimentata in tutte le sue varie forme e strutture.

Il tentativo e lo scopo finale del nostro lavoro vuole essere, pertanto, quello di recuperare l'importanza di alcuni aspetti del messaggio calviniano e offrirli in una riflessione sul valore della comunicazione letteraria, protesa ad aprire sguardi nuovi sulla funzione e sulle finalità dell'opera narrativa.

Si potrebbe concludere, pertanto, con le parole di Bàrberi Squarotti: «ma non resta, alla fine, altro che la letteratura: non se ne esce in alcun modo»¹⁰⁰. È lo spostamento nella proiezione storica del tempo che bisognerà attuare, affinché si realizzi una nuova dimensione dell'esistenza immaginata nella scrittura; in essa la scomposizione di ogni percezione dell'oggettività può diventare infinita. È il nuovo processo narrativo che occorre sostenere per rapportarsi all'uomo del futuro. In lui, difatti, rivivrà solo la memoria storica e ognuno di noi – nella frantumazione del tempo – diventerà immortale.

Il gioco ricomincia. Nuovi intrecci, nuovi viluppi narrativi, nuovi miti stanno nascendo.

¹⁰⁰ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Dal Castello a Palomar: il destino della letteratura*, in *Italo Calvino*, «Atti del Convegno Internazionale», cit., p. 343.

Indice dei nomi*

- Adorno, Theodor Wiesengrund, 81
Ageno, Franca, 16 n
Agostino (santo), 105
Ahern, John, 24 n
Alibante, di Toledo, 46-47 n
Almansi, Guido, 67 n
Alvaro, Corrado, 81-82
Ambrogio (santo), 105
Antonio (personaggio), 119-120
Ariosto, Ludovico, 46
Asimov, Isaac, 50
- Babele (torre), 42
Balaton (lago), 124
Baranelli, Luca, 9 n, 29-30n
Bárberi Squarotti, Giorgio, 129
Barenghi, Mario, 14 n, 23 n, 30 n,
46 n, 56 n
Barthes, Roland, 69 n, 85, 104, 128
- Bauci (città), 83
Baudelaire, Charles, 68
Bembo, Bonifacio, 58
Bénabou, Marcel, 56 n
Benedetti, Carla, 36 n
Benjamin, Walter, 68, 82 n
Berardinelli, Alfonso, 36 n
Berio, Luciano, 126-128
Berni, Francesco, 46
Bersabea (città), 76
Bertoni, Federico, 28 n
Bertrandino, Aglilulfo Emo (per-
sonaggio), 48-49 n
Bettetini, Maria, 105 n
Boccaccio, Giovanni, 21
Boiardo, Matteo Maria, 46
Borges, Jorge Luis, 103, 110
Bosch, Jeronimus, 13
Boselli, Mario, 76 n

* Non trovano posto nell'indice gli editori del Novecento o contemporanei, mentre sono riportati i nomi degli editori dei secoli antichi.

INDICE DEI NOMI

- Bourbaki, Nicolas, 56-57 n
 Bradamante (personaggio), 49
 Brecht, Bertold, 39
 Brillat-Savarin, Anthelme, 125
 Brudbury, Ray, 50
 Butor, Michel, 79
- Calamandrei, Pietro, 45
 Calvino, Esther, 127 n
 Calvino, Italo, 7-10, 13-20, 22-28
 n, 30 n,-45, 48-53, 55-61, 63-
 67, 69-72, 74, 76-91, 93-115n,
 117 n-129
 Calvo, Andrea, 46 n
 Camus, Alberto, 39
 Cardarelli, Vincenzo, 81
 Carena, Carlo, 105 n
 Carlomagno (personaggio), 49
 Carocci, Alberto, 24 n
 Cartan, Henri, 57 n
 Cavilla Tonio (pseudonimo di Italo
 Calvino), 20
 Cecchi D'Amico, Giovanna, 64
 Chevalley, Claude, 57 n
 Cidrolin (personaggio), 103 n
 Cocchiara, Giuseppe, 19 n
 Codelli, Lorenzo, 64 n
 Conrad, Joseph, 81
 Conver, Nicolas, 58
 Cordà (personaggio), 26
 Corti, Maria, 34
 Cottogno (ospedale), 43
 Cristaldi, Franco, 64
 Croce, Benedetto, 9, 72 n
- Crusoe, Robinson, 21
 Curzio (personaggio), 47
- D'Annunzio, Gabriele, 107
 Dantès, Edmond, 53-54, 60
 De Carlo, Andrea, 37 n
 De Robertis, Giuseppe, 35 n, 90
 Delsarte, Jean, 57 n
 Di Paolo, Paolo, 36 n
 Dieudonné, Jean, 57 n
 Diomira (città), 126
 Dorotea (città), 86
 Dumas, Alexandre, 53-54
- Eco, Umberto, 104 n
 Eliot Norton, Charles, 127 n
 Enoch, Maurizio, 13 n
 Ersilia (città), 76, 83
- Fabbri, Paolo, 57
 Falaschi, Giovanni, 99 n
 Falcetto, Bruno, 14 n, 30 n, 46 n
 Faulkner, William, 39
 Faria, abate (personaggio), 53, 60
 Fedi, Roberto, 103 n
 Fedora (città), 80
 Filippini, Enrico, 127
 Fiorentino, Pier Angelo, 54
 Fofi, Goffredo, 22 n
 Forti, Marco, 23 n
 Fortini, Franco, 9 n, 32 n
 Fruttero, Carlo, 9 n, 50, 115 n
 Gambia (fiume), 124
 Garboli, Cesare, 98 n

INDICE DEI NOMI

- Ginzburg, Natalia, 8
 Giovanna (personaggio), 29
 Giunta, Claudio, 36 n
 Giunta Lucantonio (editore), 46 n
 Grimaud Baptiste Paul, 58 n
 Gramsci, Antonio, 17
 Greimas, Algirdas Julien, 97 n,
 99 n
 Guglielmi, Angelo, 95
- Hamon, Philippe, 78 n, 99 n
 Havas, Roland, 128
 Haym, Nicola, Francesco, 47 n
 Hemingway, Ernest, 33, 39, 79 n
 Horkeimer, Max, 81
 Hugo, Victor, 13
- Landow, George Paul, 65 n
 Lavagetto, Mario, 19 n, 73 n
 Le Lionnais, François, 55
 Leiber, Fritz, 50
 Leonetti, Francesco, 29 n
 Leopardi, Giacomo, 79 n, 107
 Levi, Primo, 82
 Lia (personaggio), 45
 Lotaria (personaggio), 38, 100
 Lucente, L. Gregory, 67 n, 112 n
 Lucentini, Franco, 50
 Ludmilla (personaggio), 76, 95,
 100
 Lupo Rosso (personaggio), 92
- Malraux, André, 81
 Maquet, Augusto, 54
- Marcovaldo (personaggio), 17
 Marteau, Paul, 58 n
 Martens, Thierry, 64 n
 Marzolla Bernardini Piero, 79 n
 Mathews, Harry, 55
 Medardo (personaggio), 46-48
 Melville Herman, 81
 Merleau-Ponty, Maurice, 111
 Metz, Christian, 85
 Mila Massimo, 8
 Milanini, Claudio, 14 n, 30 n, 46
 n, 67 n, 73 n, 121
 Milva (Maria Ilva Biolcati), 126 n
 Monicelli, Mario, 64
 Moravia, Alberto, 24 n, 81
 More, Thomas, 64 n
 Morlotti, Ennio, 11
- Nanin (personaggio), 29-30
 Nino (personaggio), 29-30
- O' Brienn, Flann, 100
 Omero, 106
 Orlando (personaggio del *Morgan-*
te), 16
 Ormea, Amerigo (personaggio),
 25, 43
 Ottavia (città), 83
 Ovidio, Nasone Publio, 79
- Palomar (personaggio), 41, 78 n,
 92, 109 n-110, 113-116, 123
 Pampaloni, Guido, 99 n
 Paolini, Giulio, 95

INDICE DEI NOMI

- Pasolini, Pier Paolo, 29 n
 Patrizi, Giorgio, 25 n
 Pautasso, Sergio, 23 n
 Pavese, Cesare, 8
 Pedullà, Walter, 48
 Perec, Georges, 85-86
 Pescio Bottino, Germana, 9 n
 Picon, Garfield, 85
 Pietro (personaggio), 30
 Pin (personaggio), 11, 13, 91-93
 Piovasco, Arminio (personaggio),
 21
 Piovasco, Cosimo (personaggio),
 21, 48-49, 61
 Pirandello, Luigi, 107
 Pitrè, Giuseppe, 19 n
 Plotino, 98 n
 Poe, Edgar Allan, 68
 Polo, Marco, 63-64, 66-67, 76-77,
 96
 Ponge, Francis, 110 n
 Pulci, Luigi, 16 n

 Queneau, Raymond, 55, 74, 85-86,
 89, 97, 103 n
 Qfwfq (personaggio), 51, 108 n,
 128
 Quijano Alonso (don Chisciotte),
 46
 Quinto (personaggio), 27-28

 Raboni, Giovanni, 35 n
 Rago, Michele, 27
 Rambaldo (personaggio), 49 n

 Ricci, Franco Maria, 55 n
 Ripa di Meana, Ludovica, 124
 Risset, Jacqueline, 110 n
 Robbe-Grillet, Alain, 79 n
 Roubaud, Jacques, 85
 Rossi, Aldo, 123
 Roversi, Roberto, 29 n

 Salinari, Carlo, 17, 35, 48 n
 Samek Ludovici, Sergio, 55
 Sant'Agostino, 105
 Sant'Ambrogio, 105
 Sartre, Jean Paul, 24 n
 Segre, Cesare, 21 n, 69 n, 100,
 113n
 Serra, Francesca, 93 n
 Silvestri, Giovanni (tipografo), 47n
 Socrate, 106
 Solmi, Renato, 68 n
 Starobinski, Jean, 14 n, 65 n

 Teodora, suora (personaggio), 49 n
 Teresa suora (personaggio), 49
 Tesio, Giovanni, 9 n, 35 n, 115 n
 Toso, Francesco (tipografo), 11
 Tofano, Sergio, 16
 Ts'ui, Pen, 105

 Ulisse, 81
 Uzzi-Tuzzi (personaggio), 104

 Valery, Paul, 68
 Valiburno (conte di Medina), 47 n
 Varese, Claudio, 67, 80 n

INDICE DEI NOMI

- Verdi, Giuseppe, 126
Versari, Margherita, 28 n
Vespucci, Amerigo, 64 n
Visconti, Maria Filippo, 58
Vittorini, Elio, 45, 81

Zenobia (città), 83
- Kim (personaggio), 12
Kublai Kan, imperatore (personaggio), 63, 76, 80, 96

Weil, André, 57 n
Wilcock, Juan Rodolfo, 100

Ultimi volumi pubblicati nella stessa collana:

25. *La letteratura riflessa. Citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, a cura di Laura Canavacciuolo
26. GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*, introduzione e cura di Moreno Savoretti
27. ANTONIA MARCHIANÒ, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*
28. «*Non sono venuto a portare la pace ma la spada*». *Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata*, a cura di Maura Locantore
29. GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, D'Annunzio, Saba e Montale*
30. *Atti del Convegno Internazionale Alberto Moravia e La ciociara Letteratura. Storia. Cinema III*
31. SALVATORE QUASIMODO, *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, a cura di Carlangelo Mauro, prefazione di Giuseppe Rando, interventi di Elena Candela, Alessandro Quasimodo, Sergio Mastroeni
32. *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, prefazione di Giulio Ferroni, introduzione di Gian Mario Anselmi
33. NELLO IALONGO, *Un anno speciale. Il cinquantesimo anniversario di Sabaudia*
34. FABIO PIERANGELI, *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nievo e i "mostri" del Circeo*

35. ALBERTO GRANESE, *«Per guisa d'orizzonte che rischiari». Florilegio degli scritti*, a cura di Angelo Fàvaro e Carlo Santoli, con un saggio di Rosa Giulio
36. *«Diverso è lo scrivere». Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, a cura di Rosalba Galvagno, introduzione di Antonio Di Grado
37. DARIO TOMASELLO, *Il futurismo letterario. Storia e geografia dell'avanguardia italiana*
38. *Alberto Moravia e La ciociara Letteratura. Storia. Cinema IV*, a cura di ANGELO FÀVARO
39. *Il racconoto modernista in Italia. Teoria e prassi*, a cura di MARA SANTI e TIZIANO TORACCA, introduzione di RAFFAELE DONNARUMMA
40. *Un cuore ascoltante per vedere la voce. Saggi letterari di Michele Bianco*, a cura di CARLO SANTOLI, introduzione di ANELLA PUGLIA

