

«Il Giorno Domenica», 27, p. 3). Identico il sottotitolo: «Racconto di Italo Calvino».

Tre piccoli ritocchi (oltre al mutamento di «bè» in «be'», e alla cancellazione di una virgola) subì il testo passando in *Ti con zero*; nessun'altra correzione fu apportata nel 1970, quando *Il guidatore notturno* fu incluso, col titolo *L'avventura di un automobilista*, nel volume *Gli amori difficili*; un'ulteriore piccola modifica venne invece introdotta nel 1984, quando apparvero presso Garzanti le *Cosmicomiche vecchie e nuove*.

p. 336

per i sorpassi nelle due direzioni. Per guidare

per i sorpassi nelle due direzioni. A guidare (G, TZ¹ e TZ² 141)

p. 338

ogni auto [...] provoca in me una fitta di gelosia

ogni auto [...] mi provoca una fitta di gelosia (G)

p. 339

anche lei ogni volta che vedrà i fari di un'auto in corsa

anche lei a tutti i fari di auto in corsa (G)

p. 339

non possiamo comunicarlo né riceverne comunicazione finché

non possiamo comunicarlo né riceverne comunicazioni finché (G)

IL CONTE DI MONTECRISTO

La stesura venne iniziata ai Ronchi il 29 agosto 1967, conclusa a Torino l'11 settembre.

C.M.

LE CITTÀ INVISIBILI

Le città invisibili appaiono nel 1972 (finito di stampare: 3 novembre) nella collana di Einaudi «Supercoralli». La sopracoperta riproduce un dipinto di René Magritte, *Il castello dei Pirenei*, che con levità aristesca posa un turrato maniero in cima a una roccia sospesa (o fluttuante) a mezz'aria, sul mare. L'edizione tascabile, che segue a cinque anni di distanza («Nuovi Coralli» n. 182), proporrà invece come illustrazione di copertina uno slancio immaginativo razionalmente più sorvegliato, il *Progetto di edificio* di Claude-Nicolas Ledoux (1785). Comune alle due figure, pur così diverse, la conciliazione di opposti principî nel segno di un'ideale integrazione tra uomo e natura: un'irta, ruvida massa minerale che si libra tra elementi fluidi, l'impeccabile geometria d'una casa a forma di sfera placidamente sita tra campi, alberi e cavalli.

Lungi dall'inquieto sperimentalismo della produzione cosmicomico – del resto già tralignato nella caparbietà analitica dei «racconti deduttivi» – il nuovo libro presenta caratteri di accentuata compiutezza formale, volti a bilanciare l'estrema libertà delle invenzioni e delle immagini. Le città descritte sono 55, suddivise in 9 capitoli, cui s'aggiungono le «microcornici» in corsivo dei dialoghi tra Marco Polo e Kublai Kan (adombrate nell'indice da una serie di punti, e deputate forse, sul piano aritmetico, a evocare con la topica somma di 64 l'idea latente d'una scacchiera). Ogni capitolo comprende 5 città, salvo il capitolo iniziale e quello conclusivo, che ne contano dieci ciascuno. Tale divario è dovuto alle esigenze di un secondo ordinamento, che s'intreccia con la scansione in capitoli. Le città sono infatti catalogate sotto 11 rubriche, che si avvicendano secondo un criterio di alternanza scalare. Poiché le rubriche contemplanò al proprio interno una numerazione progressiva, ogni città viene ad esser individuata da tre parametri: l'inserimento in un capitolo, l'ascrizione ad una rubrica, un numero d'ordine da 1 a 5. Ora, ognuno dei capitoli centrali (II-VIII) consta di 5 città, appartenenti a 5 rubriche diverse, i cui numeri d'ordine decrescono da 5 a 1, in maniera tale che la prima

città esaurisca una rubrica e l'ultima ne inauguri una nuova. Al primo capitolo tocca il compito di innescare tale meccanismo, portando la prima rubrica a livello di 4, la seconda a livello di 3 e così via, giusta il modulo di progressione recursiva comune anche nelle canzoni popolari. Specularmente, il cap. IX completa tutte le serie, portando anche l'ultima rubrica a livello di 5; in entrambi i casi, dieci è il risultato della sommatoria $4 + 3 + 2 + 1$.

Questo schema, che d'acchito può sembrare artificioso, risulta molto più semplice se espresso visivamente. Negli appunti di Calvino la disposizione delle città è raffigurata da una griglia obliqua, leggibile in tre sensi. L'ordine normale (da sinistra a destra e dall'alto in basso) corrisponde alla successione dei capitoli (il cap. I comprende il triangolo superiore, il cap. IX quello inferiore, i capp. II-VIII una riga ciascuno). La serie delle colonne verticali corrisponde alla successione delle rubriche; le linee diagonali riproducono l'ordine numerico.

```

1
2 1
3 2 1
4 3 2 1
5 4 3 2 1
  5 4 3 2 1
    5 4 3 2 1
      5 4 3 2 1
        5 4 3 2 1
          5 4 3
            5 4
              5

```

Tale diagramma corrisponde esattamente alla tabella costruita da Claudio Milanini (cfr. *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990, pp. 130-31). Beninteso, ciò non toglie nulla alla validità degli schemi escogitati da altri esegeti, ciascuno dotato di autonoma capacità interpretativa: particolarmente suggestivo resta ad esempio l'accostamento proposto da Pier Vincenzo Mengaldo con lo schema metrico della sestina (cfr. *L'arco e le pietre* [1973], in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1980²).

Calvino ha dichiarato in varie occasioni che *Le città invisibili* sono un libro nato un po' alla volta nel corso degli anni, gradualmente, con intervalli anche lunghi fra un brano e l'altro. Così si legge ad esempio nel testo dattiloscritto di una presentazione, più tardi utilizzata per una conferenza tenuta alla Columbia University (cfr. «Columbia. A Magazine of Poetry & Prose», 8, 1983, pp. 37-42): «Per qualche tempo mi veniva da immaginare solo città tristi e per qualche tempo solo città contente; c'è stato un periodo in cui paragonavo le città al cielo stellato, ai segni dello zodiaco, e in un altro periodo invece mi veniva sempre da parlare della spazzatura che dilaga fuori dalle città ogni giorno. Era diventato un po' come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni: tutto finiva per trasformarsi in immagini di città: i libri che leggevo, le esposizioni d'arte che visitavo, le discussioni con gli amici. Ma tutte queste pagine insieme non facevano ancora un libro. Un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto), è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità d'aprirsi una strada per venire fuori».

A definire tale spazio concorrono vari elementi. Il più vistoso è naturalmente la *contrainte* combinatoria già descritta, che impegnò non poco lo scrittore, specialmente da un certo momento in poi. Lo conferma un'auto-intervista, presumibilmente inedita ma conforme ad altre dichiarazioni (si veda ad esempio la risposta a Claudio Varese apparsa in «Studi novecenteschi», II, 4, marzo 1973), da cui tra l'altro si inferisce che al rigore della struttura formale non era estraneo il desiderio di compensare la relativa interscambiabilità delle rubriche. «Fin da principio avevo messo in testa a ogni pagina il titolo d'una serie: *Le città e la memoria*, *Le città e il desiderio*, *Le città e i segni*; una quarta serie l'avevo chiamata *Le città e la forma*, titolo che poi si rivelò troppo generico e finì per essere spartito tra altre categorie. Per un certo tempo, andando avanti a scrivere città, ero incerto se moltiplicare le serie, o restringerle a pochissime (le prime due erano fondamentali), o farle sparire tutte. Tanti pezzi non sapevo come classificarli e allora cercavo delle definizioni nuove. Potevo fare un gruppo delle città un po' astratte, aeree, che finii per chiamare *Le città sottili*. Alcune potevo definirle *Le città duplici*, ma poi mi venne meglio distribuirle in altri gruppi. Altre serie, per esempio *Le città e gli scambi* e *Le città e gli occhi* [...] non le avevo previste: sono saltate

fuori all'ultimo, redistribuendo pezzi che avevo classificato altrimenti, soprattutto come "memoria" e "desiderio"» (dagli appunti manoscritti risulta in effetti che *Le città e gli occhi* è l'ultima categoria a trovar posto nell'indice definitivo, soppiantando «Le città e i giorni»).

Un diverso, meno estrinseco criterio per orientarsi nel labirinto delle *Città invisibili* è suggerito dal risvolto (che rimane immutato nelle varie edizioni): «Come le compilazioni geografiche medioevali, anche queste notizie sul mondo che un Gran Kan melanconico riceve da un Marco Polo visionario tendono ad assumere la fissità suggestiva d'un catalogo d'emblemi. Ma anche qui, da un capitolo all'altro, - poemetto in prosa o apologo o onirigramma - si può tracciare una rotta, rintracciare il senso d'un percorso, d'un viaggio. Forse dell'unico viaggio ancora possibile: quello che si svolge all'interno del rapporto tra i luoghi e i loro abitanti, dentro i desideri e le angosce che ci portano a vivere le città, a farne il nostro elemento, a soffrirle». Altrove Calvino è più esplicito. Ad esempio, nella già citata presentazione (e quindi nel discorso alla Columbia University): «Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e *Le città invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili. Oggi si parla con eguale insistenza della distruzione dell'ambiente naturale quanto della fragilità dei grandi sistemi tecnologici che può produrre guasti a catena, paralizzando metropoli intere. La crisi della città troppo grande è l'altra faccia della crisi della natura. L'immagine della "megalopoli", la città continua, uniforme, che va coprendo il mondo, domina anche il mio libro [...] Ma libri che profetizzano catastrofi e apocalissi ce ne sono già tanti; scriverne un altro sarebbe stato pleonastico, e non rientra nel mio temperamento, oltretutto. Quello che sta a cuore al mio Marco Polo è scoprire le ragioni segrete che hanno portato gli uomini a vivere nelle città, ragioni che potranno valere al di là di tutte le crisi. Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi. Il mio libro s'apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici».

Oltre il dilagare del negativo, oltre la paventata distruzione dell'idea stessa di città si profila dunque l'orizzonte, o quanto meno l'ipotesi, di una nuova possibile utopia (com'è stato notato, anche nella repubblica di Tommaso Moro le città sono cinquantacinque). L'evocazione e il superamento dei fantasmi della futurologia apocalittica sono affidati principalmente alle ultime due serie, scritte (sottolinea l'autore) «*apposta*, cioè con un'intenzione precisa, quando avevo già cominciato a capire la forma e il senso da dare al libro». In un intervento che accompagna un'anticipazione in rivista («L'Espresso», 5 novembre 1972) Calvino sembra insinuare l'idea di un legame con il finale della *Giornata d'uno scrutatore*, la sua opera più accorata e palpitante (e in questo senso la più lontana dalle *Città invisibili*): «L'ultima parola, dopo "Le città continue", spetta alle "Città nascoste". Una città infelice può contenere, magari solo per un istante, una città felice; le città future sono già contenute nelle presenti come insetti nella crisalide».

Ma naturalmente sarebbe scorretto accreditare interpretazioni troppo univoche. Innanzi tutto perché, al di là dell'itinerario (del resto largamente implicito) verso il recupero dell'utopia, la zona più luminosa del libro, ispirata a un ideale di leggerezza quasi diafana, si trova piuttosto nei capitoli di mezzo; ed è emblematico da questo punto di vista che al centro esatto dello schema sia «una casella semivuota» (Milanini), la città di Bauci, l'unica «invisibile» anche in senso letterale. «Le immagini più felici di città che vengono fuori sono rarefatte, filiformi, come se la nostra immaginazione ottimistica oggi non potesse essere che astratta [...] C'è stato un momento in cui dopo aver conosciuto lo scultore Fausto Melotti, uno dei primi astrattisti italiani, che solo nella vecchiaia è stato scoperto e valutato secondo il suo merito, mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture: città su trampoli, città a ragnatela» («L'Espresso», cit.). Secondariamente, perché il nucleo generativo del libro non consiste nelle descrizioni delle città, bensì nei dialoghi tra Marco Polo e Kublai: i quali, per parte loro, non fanno altro che proporre conclusioni, congetture, chiavi di lettura divergenti e complementari, sovrapponendo alla serie delle immagini un reticolo di verità parziali e alternative, che rinvia un incessantemente a interpretazioni e interrogazioni ulteriori.

Fra le carte di Calvino è rimasto parecchio materiale relativo alle *Città invisibili*: schemi, elenchi di nomi, appunti preparatori di vario genere, pagine manoscritte con stesure provvisorie. L'au-

tografo più antico, steso su fogli formato quaderno («Non è detto che il Gran Kan credesse alle descrizioni che Marco Polo gli faceva delle città visitate»), reca in prima pagina la data «23.7.70». Un diverso incipit («Da tempo il Gran Kan aveva preso a considerare l'estensione delle sue conquiste...») reca l'indicazione «26.7.70». Probabilmente è dunque all'estate del 1970 che risalgono, se non la concezione prima dell'opera, le prime stesure della cornice. Soltanto indiretto sarà invece il legame con una pur suggestiva descrizione di Venezia (4 fitte cartelle dattiloscritte), apparsa con molti tagli sul «Gazzettino» del 4 aprile 1968 (*Archetipo e utopia della città acquatica*, p. 4).

A un'opera ispirata al *Milione* Calvino s'era però dedicato parecchi anni addietro, per la precisione nel 1960, quando il produttore Franco Cristaldi gli propose di scrivere un trattamento cinematografico sulle avventure di Marco Polo (la lettera-contratto è datata 6 luglio). Calvino accettò, e dopo aver discusso il progetto con Suso Cecchi D'Amico scrisse un centinaio di pagine. Alla fase della sceneggiatura non si arrivò mai, vuoi per divergenze di vedute (il regista Luigi Vanzi aveva pensato a un'impostazione diversa), vuoi per la scarsa corrispondenza del testo calviniano alle richieste della produzione, come fa pensare la testimonianza di Mario Monicelli (cfr. *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari 1986, pp. 71-73). Fatto sì che il progetto non ebbe seguito.

Il *Marco Polo* del 1960, di cui è conservato in fotocopia il dattiloscritto (105 cartelle) non ha molto in comune con le *Città invisibili*. Il protagonista è un tipico eroe giovane, parente stretto dei personaggi dei *Nostri antenati*: impulsivo, esuberante, smanioso di novità e di avventure, a volte un po' svanito (c'è in lui qualcosa anche di Gurdulù), ma capace di tradurre in esperienza la sua nativa curiosità. «Sei giovane, hai l'aria sventata, ma sei più saggio dei tuoi anni e delle tue fantasie», gli dice a un certo punto il Gran Khan (p. 54). Qualche spunto verrà poi ripreso e rielaborato, come il motivo della pantomima di Marco, ancora ignaro delle lingue orientali. Il vero punto di sutura con *Le città invisibili* è però la figura dell'imperatore, del resto già eminente nel *Milione* originario di Rustichello. Basti un rapido esempio: «Le cose della terra sono meravigliose... - dice Kublai, pensieroso, - ma quando un uomo è giunto al punto di poter dire: io le possiedo tutte, non c'è nessun genere di pietra preziosa o ricamo di seta o fiera in gabbia che io non possieda, allora è il momento che vorresti che

tutte queste cose messe insieme formassero un disegno, un ordine, una musica, - sta passando la mano su di un arazzo, - rifletterebbero un disegno del cielo, un ordine, una musica delle sfere celesti» (p. 53).

Entro questa cornice di riflessività disincantata prenderanno forma *Le città invisibili*. Decisiva sarà naturalmente la reinvenzione del personaggio di Marco, commesso a riscuotere l'atrabiliare malcontento dell'imperatore con le opposte risorse di un'evocatività icastica ai limiti dell'allucinazione e di un'affilata, geometrica razionalità. Per quanto riguarda invece la componente figurativa del libro (le città vere e proprie), andrà tenuta presente, per analogia e antitesi, la contigua esperienza cosmicomica. Storie riassunte in immagini, implicate, materiate nelle cose (un po' come nei fotogrammi bloccati di *Ti con zero*); realtà sospese, ambigue istantanee di destini colti in bilico fra un tenace passato e un mal decifrabile futuro (di contro alle multiformi fasi aurorali e alle reiterate catastrofi narrate da Qfwfq). Come dirà Calvino in una conversazione con Michele Neri («Panorama mese», IV, 1, gennaio 1985), *Le città invisibili* sono, fra l'altro, un tentativo di esprimere «la sensazione del tempo rimasto cristallizzato negli oggetti, contenuto nelle cose che ci circondano [...] Le città non sono altro che la forma del tempo».

M.B.

di misterioso e polisemico che hanno i tarocchi, ma non tipo super-eroi o fanta-mostri tipo Marvel Comics, perché allora si perde la "verosimiglianza" contemporanea, però sì fantascienza tecnologia astronauti, che potrebbe essere una delle storie; un'altra potrebbe essere gangster rivoltelle automobili, un'altra ancora guerra mitragliamenti bombardieri, una sentimentale tipo Tiffany Jones o tipo pubblicità di dentifricio, una di erotismo donne nude magari sadismo, forse anche una con una casa dall'aspetto sinistro tipo "Zio Tibia". Le parole dei fumetti certo disturbano, non graficamente, ma perché già condizionano la storia; l'ideale sarebbe ritagliare da giornali in lingue come il finlandese o lo swahili».

M.B.

SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE

Se una notte d'inverno un viaggiatore viene pubblicato al principio dell'estate 1979 (finito di stampare: 2 giugno) nei «Supercoralli» Einaudi. In sopracoperta la riproduzione di un quadro di Dominique Appia: una piccola stazione è racchiusa in una bottiglia coricata che si adagia su uno sfondo grigio-azzurro nel quale cielo e terra sembrano confondersi. L'immagine riprende le promesse d'avventura suggerite dal titolo del volume, e lo stesso avviene con le poche righe della quarta di copertina («Nel nuovo romanzo di Italo Calvino il mondo d'oggi è al centro di un vortice d'avventure tra la comicità e l'angoscia»). Ma la stazione è un modello, quasi ad avvisare il lettore che l'immersione nel mondo dell'avventura non dovrà essere totale, ma vigile e smaliziata: il libro è anche un gioco di citazioni, il viaggio è un itinerario fra i possibili romanzeschi.

Il viaggiatore è - come non di rado accade in Calvino - un'opera dalla gestazione prolungata: «L'inizio, la situazione, il meccanismo me li sono portati dietro diversi anni, poi ho cominciato a scrivere il libro nel '77 e ho lavorato per più di due anni» («*Signori, vi imbroglio per amor di verità*», intervista a Bernardo Valli, «la Repubblica», 19 giugno 1979).

Per avere conto di quell'inizio, di quel meccanismo, si deve risalire a un breve testo del 1975, dal titolo *La squadratura*, sorta di prefazione al volume *Idem* (Einaudi, Torino 1975), che raccoglieva opere del pittore contemporaneo Giulio Paolini. Nella *Squadratura*, la riflessione sull'opera di Paolini assume la forma di un confronto fra le scelte di uno «scrittore» che è trasparente controfigura di Calvino e quelle, appunto, dell'«amico pittore». Dalla grande «calma interiore» (p. vii) di quest'ultimo, lo scrittore per il suo nervosismo (un nervosismo che accomuna tutti gli autoritratti dell'ultimo Calvino, a partire da quelli palomariani) si sente lontano. Ma a lui lo avvicinano molte convinzioni affini, se non comuni: ammira i suoi sforzi «per arrivare a un'imperso-

nalità assoluta» (p. x), condivide l'idea che all'artista oggi non resti in fondo altro che praticare «un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa» (p. xii). E, significativamente, la prefazione si conclude con lo scrittore che, a partire dalla *Squadratura* paoliniana, immagina «gli *incipit* di innumerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere» (p. xiv).

Della *Squadratura* esiste anche un'altra versione, più ampia di quella pubblicata (dadarla con sicurezza non è facile, tuttavia è ragionevole supporre non possa essere troppo distanziata da quella edita). In casa Calvino infatti sono conservate 14 cartelle dattiloscritte – numerate in sequenza da 10 a 23 – che riprendono lo schema della rimuginazione-confronto fra l'attività del «pittore» e quella dello «scrittore» (ma, a differenza di quanto avviene nel testo dato alle stampe, l'attenzione si concentra sulle inquietudini e i progetti di quest'ultimo). Sono pagine in cui si riconosce senza fatica la cellula germinale del diario di Silas Flannery, ottavo capitolo della cornice di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e in certa misura centro strutturale del libro (a conferma di quanto ha scritto Cesare Segre: «Apprendo da Calvino che il capitolo VIII è veramente il nucleo generativo del libro: avrebbe dovuto far parte dello scritto *La squadratura* [...] ed esser seguito da abbozzi di romanzo che sarebbero stati appunto abbozzi di *Se una notte...*», *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984, p. 169).

Molti sono infatti gli elementi comuni ai due testi. Nella *Squadratura* scartata sono già a fuoco le principali idee forza del *Viaggiatore*. Innanzi tutto il motivo dell'*incipit* come quintessenza delle potenzialità della letteratura (d'altronde, come aveva scritto nella *Giornata d'uno scrutatore*, forse «quello che conta d'ogni cosa è solo il momento in cui comincia, in cui tutte le energie sono tese, in cui non esiste che il futuro», p. 17): «Quello che per il pittore è la squadratura della tela, per lo scrittore è l'*incipit*, la formula d'apertura che può anche essere anonima, di repertorio, l'alpha di ogni possibile finzione scrittoria, non ancora proprio la finzione ma l'avviso che nella finzione si sta entrando.

«La marchesa uscì alle cinque»? No, l'attacco perfetto deve creare una distanza; era il naturalismo che pretendeva d'introdurre il lettore *in medias res* con un atto brutale e arbitrario. Meglio «Era una notte buia e tempestosa», il viaggio negli spazi interiori del romanticismo. Lo scrittore vorrebbe scrivere un'opera che

fosse solo un *incipit*, la promessa di un tempo di lettura che si stende davanti alla mente, un'attesa che non perda nulla della propria potenzialità realizzandola in un testo ed escludendo tutti gli altri sviluppi in essa impliciti. Ma come sarebbe costruita quest'opera, allora? S'interromperebbe dopo la prima proposizione? Prolungherebbe indefinitamente i preliminari? Incastrerebbe un inizio di narrazione nell'altro, come nelle Mille e una notte, moltiplicando l'imbricazione dei racconti?» (p. 13).

E insieme la centralità del momento della lettura: «Il pittore ha scelto come suo vero tema l'atto del vedere: vedere i quadri. Così lo scrittore potrebbe prendere l'atto del leggere – leggere i libri – come materia fondamentale dello scrivere» (p. 14), poiché: «A ogni lettura il testo è un altro testo, l'inclinazione dello sguardo sulla pagina varia come quella dei raggi luminosi, da sempre la letteratura non è stata altro che questo, la possibilità di leggere ogni pagina ogni volta in modo diverso, anche lo struggimento di quando si cerca di risuscitare in noi l'emozione di una lettura precedente e non si sa ritrovarla, e dallo stesso testo si ricavano emozioni nuove e inattese e non più quelle. Lo scrittore percorre con lo sguardo le costole dei volumi sugli scaffali, socchiude gli occhi, vede la letteratura universale rifrangersi indefinitamente, moltiplicarsi, dilatarsi. La letteratura non gli appare – come al pittore la pittura – un edificio stabile e necessario, ma un campo di vibrazioni, una galassia in espansione perpetua, con zone dove il pulviscolo verbale viene inghiottito dal vuoto e si cancella e zone dove nuova materia scritta si genera e si addensa» (pp. 17-18).

Nel diario di Flannery entrano poi – seppur modificati – altri passaggi provenienti dalla versione non utilizzata della *Squadratura*: dalla riflessione di fronte al poster di Snoopy alla copiatura di *Delitto e castigo*. Gli ultimi fogli infine ospitano un progetto articolato del libro futuro che non si discosta di molto dall'opera effettivamente compiuta: «Scriverà un romanzo fatto solo di inizi di romanzo apocrifi d'autori immaginari, scritto in prima persona: non la prima persona dell'autore ma quella del lettore; un romanzo che non rappresenta altro che la lettura e il desiderio della lettura. Si intitolerà *Incipit*.

Un lettore acquista il romanzo A appena uscito dell'autore Z. (Lo scrittore potrebbe dare a questo autore il suo nome e cognome: sarebbe un prova di modestia, o di pudore della propria modestia). Pregusta la gioia d'immergersi nella lettura. L'inizio del romanzo viene riferito attraverso le emozioni che il lettore prova

a leggerlo. È molto diverso da quanto Z abbia scritto finora, ma il lettore prova un piacere nuovo e non sa staccarsene. Con disappunto scopre che per un errore di confezione del volume, il primo sedicesimo è ripetuto due volte. Sfoglia il volume e si accorge che le stesse pagine dell'inizio sono ripetute tre, quattro, molte volte; non c'è altro che l'inizio; il seguito del romanzo manca.

Torna dal libraio per farsi cambiare la copia. Il libraio ha già ricevuto le lamentele d'altri clienti, l'errore della rilegatoria ha sconvolto tutta la tiratura; e l'inizio che appassiona il lettore non appartiene al romanzo A di Z, ma al romanzo B dello scrittore australiano Y, un'altra novità uscita contemporaneamente dallo stesso editore. Subito il lettore chiede al libraio il romanzo B; ma apprendendo si accorge che l'inizio è diverso: la confusione della rilegatoria evidentemente si è estesa anche a questo libro. Il lettore però, scorrendo questo inizio estraneo, lo trova appassionante. Dai nomi delle persone e dei luoghi si direbbe appartenga a un romanzo finlandese, che chiameremo C. Va a trovare uno specialista di letteratura finnica, perché gli dica chi è l'autore e gli fornisca il seguito. Dai nomi dei personaggi lo studioso capisce subito che si tratta dell'unico romanzo del famoso poeta X: un'opera postuma incompiuta. Gli mostra lo smilzo originale, e gli ne traduce le prime righe: è un romanzo completamente diverso (D) che provoca nel lettore una emozione ancora più forte degli altri due. Vorrebbe che il professore continui a tradurglielo, e resta sconvolto quando il frammento s'interrompe: il seguito non è mai stato scritto.

Il lettore corre alla casa editrice per chiarire il mistero. Vi trova la costernazione per la serie d'incidenti che hanno sconvolto l'ultima produzione della casa. Tutto è cominciato quando alla casa editrice s'era presentato un giovane spacciandosi per traduttore dal finlandese e aveva consegnato una voluminosa versione del romanzo di X. L'opera era già in composizione quando ci si era accorti di alcuni controsensi nel testo. Chiamato il traduttore e messo alle strette, questi aveva confessato di non sapere una parola di finlandese ma d'aver tradotto dal francese un romanzo belga, camuffandolo con nomi finnici. L'editore mostra al lettore la fotocopia delle prime pagine dell'originale in francese, che conserva come prova del reato. Il lettore vede subito che non si tratta né di C né di D ma di un altro romanzo E, e si tuffa nella lettura. Finite quelle poche pagine non può fare a meno di chiedere il seguito. Gli dicono che l'originale è scomparso con tutte le altre

carte attinenti all'affare X, portate con sé dal giovane mistificatore che si è reso irreperibile. Il lettore decide di partire alla sua ricerca. Come lettura per il viaggio vorrebbe riprendere il romanzo B e ne chiede una copia all'editore. Siccome B è il secondo volume d'una trilogia, l'editore preferisce dargli il primo volume F, la cui lettura è indispensabile per seguire gli sviluppi di B.

Il lettore parte sulle tracce del misterioso traduttore. In aereo comincia a leggere F che lo introduce in un mondo completamente diverso. Gli rincresce interrompere la lettura all'atterraggio dell'aereo. È arrivato in un paese governato da un regime poliziesco: il libro F gli viene sequestrato come opera d'autore proibito. Ma una giovane donna lo sta aspettando all'aeroporto. "Non ti preoccupare, io ne ho una copia". E gli mostra un libro. Il lettore riconosce la copertina. "Ma questo non è F: è A". "Qui i libri possono circolare solo con copertine finte. Vieni con me e non fare domande". Il lettore la segue; gli basta scorrere le prime pagine per capire che non si tratta affatto di F ma di un settimo romanzo G. Insospettito, vorrebbe scappare ma la giovane donna assomiglia a un personaggio femminile che faceva la sua apparizione in B, C, D, E, F, e i cui lineamenti figurano sulla copertina di A: una riproduzione della Flora di Poussin ripetuta in modo che sembri porgere essa stessa la propria immagine... La segue...

Lo scrittore è chiuso da parecchi giorni nel suo studio, le pagine fitte di scrittura sono una montagna che cresce sulla scrivania». (A titolo informativo si segnala che una quindicina di righe di questo testo sono apparse come *Il tempo della lettura* in *Tempo e racconto*, n. 4-5-6 di «il contesto», 1976, p. 3).

Il momento della vera e propria composizione del romanzo non segue immediatamente il progetto delineato a margine della *Squadratra*. «Comincio a scrivere INCIPIT (il romanzo)»: così si apre il 1977 sul taccuino di lavoro di Calvino. Il procedere della scrittura è poi documentato, per quel medesimo anno, da una serie di indicazioni non puntuali, che danno conto comunque dell'avanzare di pari passo di cornice e romanzi inseriti («15/17 agosto 2 cap. cornice INCIPIT»; «5/8 ottobre 3 cap. cornice INCIPIT»; «17/23 ottobre Due INCIPIT»; «24/29 ottobre - 5 novembre nuova stesura 1 INCIPIT»; «23/28 dicembre INCIPIT - cap. VII (già cominciato), VIII, inizio IX»). Nel 1978 il taccuino non reca traccia del lavoro sul *Viaggiatore*: ad attestare la sua prosecuzione sta solo il contributo per un convegno della Fondazione Cini su «il

posto dell'autore nell'opera», nel quale vengono inserite alcune pagine del diario di «un immaginario scrittore di successo che vive in Svizzera» tratte da «un romanzo che sto scrivendo in questo momento» (il convegno si tenne in data 9-11 novembre 1978; il saggio è stato pubblicato, con il titolo *Al di là dell'autore*, nel volume *Creatività, educazione e cultura*, edito nel 1980 a cura dell'Ufficio Attività Culturali dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana). Le date che compaiono sul dattiloscritto di un finale scartato «1 gennaio 1977 - 1 gennaio 1979», e un promemoria del «12.1.1979» relativo ad alcune correzioni apportate su indicazioni di Esther Calvino, confermano sostanzialmente i termini cronologici dichiarati nell'intervista a Valli.

Nel corso della stesura Calvino si pone il problema di trovare un nome definitivo al proprio romanzo. Testimonianza di questa ricerca la dà un foglietto a quadretti, conservato in una cartelletta che porta la dicitura «materiali scartati da *Se una notte*», con un elenco di titoli possibili: «Esordio, Preludio, Qui comincia l'avventura, Chi ben comincia, L'ingresso, Alfa, Tutto sta cominciare (cassato), Chi apre chiuda, L'avvio, Levar l'ancora, Dar vela ai venti, Il bel giorno si vede dal mattino, Ouverture, L'iniziazione, Primordi». Tutte soluzioni che tendono a far cadere l'accento sul meccanismo degli incipit, ma la scelta finale dell'autore sarà un'altra.

La complessità del lavoro di scrittura richiesto da un'opera tanto fitta di vincoli costruttivi emerge con chiarezza dalla serie di schemi preparatori contenuti in quella stessa cartelletta. Solo in parte sono datati, e inoltre è lecito supporre che Calvino ne avesse ideati numerosi altri: l'immagine del divenire del progetto-*Viaggiatore* che se ne trae può dunque essere solo approssimativa.

Fra gli schemi senza indicazione di data figura un gruppo di tre nei quali il libro si presenta come una sorta di riflessione narrativa sul tempo. In uno, ad esempio, gli incipit sono 12, divisi in tre serie: «Futuro: a) aspettativa di tornare allo stato precedente - stazione b) programmi c) telefono d) troppi futuri; Passato: a) convincersi essere morto - annulla il presente b) non saper scegliere i troppi passati c) fuga angosciosa in un passato non proprio - antiquario d) pienezza della memoria; Presente: a) un presente indistruttibile: Guanajuato b) moltiplicazione del presente (attra-

verso i figli?) c) angoscia del troppo presente d) pienezza del presente» (l'affinità dell'incipit «convincersi essere morto» - che ritorna con una lieve modifica in un'altra di queste schematizzazioni - col titolo dell'ultimo racconto di *Palomar*, sta a dimostrare ancora una volta la mobilità delle idee di racconto da un progetto narrativo a un altro).

Un secondo gruppo di schemi non datati si accosta di più all'assetto definitivo del *Viaggiatore*. Uno è un semplice elenco di qualità-atteggiamenti esistenziali che si succedono, in generale, secondo una logica di antitesi e capovolgimenti: «Indeterminatezza; precisione come stile mentale; precisione come competenza, la sensualità corposa; verbosità; allusione simbolica; affabulazione; introspezione; disagio; tensione euforica; erotismo visto da dentro; erotismo visto da fuori; l'epico; il privato; l'esotico». Un altro è un elenco di generi romanzeschi definiti in base alla nazionalità, a fianco dei quali compaiono in certi casi uno o più nomi di scrittori (qualche esempio: «1) polacco [Gombrowicz]; 2) giapponese; 3) sudamericano (argentino) [Onetti]; 4) nabokoviano; 6) russo del dissenso; 8) austriaco [Roth, Schnitzler, Bernhard!]; 11) inglese [G. Green]; 12) italiano [Landolfi?]»).

Nella serie di schemi con data (risalenti all'ottobre 1977), la definizione della fisionomia degli inizi di romanzo si fa più precisa. All'indicazione dello stile esistenziale caratterizzante e della maniera letteraria di riferimento, si aggiunge quella relativa a una particolare situazione narrativa o personaggio centrale (per esempio: «1) l'indeterminatezza e il desiderio - l'io e la donna; 2) la precisione corposa e sensuale - il senso della perdita; 3) il simbolismo eros-thanatos - tutto ha un significato; 4) tensione euforica, erotismo visto da fuori - esaltazione avventurosa, partenza verso l'altrove [...] 11) precisione mentale, nettezza-trasparenza - utopia»).

E nel contempo prende forma l'intreccio della cornice (già delineato peraltro nella *Squadratura* non pubblicata). È dapprima - schema del 15.10.77 - un elenco di luoghi e personaggi a segnare il percorso («libreria; università; casa editrice [un legame fra Ludmilla e il traduttore]; ?agenzia di viaggio; polizia aereoporto, Ludmilla, i rivoluzionari; carcere, bibliotecario del carcere, Ludmilla agente dell'est, lo spionaggio; la Russia, l'archivio, biblioteca»), in seguito si aggiunge una sommaria indicazione delle tante metamorfosi del libro inseguito dal Lettore. Nello schema del 16.10.77 l'intelaiatura delle *contraintes* che Calvino si sceglie è pressoché completa, diversi tasselli sembrano definitivi; perché il

libro abbia il suo volto finale saranno però necessari parecchi aggiustamenti (a partire dalla riduzione del numero di incipit, qui ancora undici).

Il rapporto di Calvino con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non si interrompe con il completamento dell'opera: al travaglio della scrittura subentra un lavoro autoanalitico dettato da un inquieto bisogno di chiarimento, agli schemi-progetto seguono gli schemi-glossa. Del resto, «sapere bene quello che si è fatto è l'unico modo per sapere bene quello che si vuole fare» (così ad Alfredo Barberis già ai tempi delle *Cosmicomiche*, Calvino spiega il suo *cosmo*, «Il Giorno», 22 dicembre 1965). L'abituale pratica di affiancare alle proprie opere un commento d'autore, trova in questo caso un'applicazione insistita e forse non del tutto serena.

Il primo testo pubblico in cui Calvino parla del libro è l'ampia risposta (apparsa su «Alfabeto», I, 8, dicembre 1979, p. 4-5, col titolo *Se una notte d'inverno un narratore*) a una recensione di Angelo Guglielmi:

«Caro Angelo Guglielmi, "a questo punto farei a Calvino due domande", tu scrivi, ma in realtà sono parecchi gli interrogativi, espliciti o impliciti, che tu poni a proposito del mio *Viaggiatore*, nel tuo articolo su *Alfabeto* n. 6, intitolato appunto *Domande per Italo Calvino*. Cercherò, per quanto posso, di risponderti.

Comincerò dalla parte del tuo articolo che non pone interrogativi, cioè in cui il tuo discorso coincide col mio, per poi individuare i punti in cui i nostri sentieri si biforcano e cominciano ad allontanarsi. Tu descrivi molto fedelmente il mio libro e soprattutto definisci con precisione i dieci tipi di romanzo che vengono successivamente proposti al lettore:

"...In un romanzo la realtà è imprevedibile come la nebbia; in un altro gli oggetti si presentano con caratteri sin troppo corposi e sensuali; in un terzo è vincente l'approccio introspettivo; in un altro agisce una forte tensione esistenziale proiettata verso la storia, la politica e l'azione; in un altro ancora esplose la violenza più brutale; e poi in un altro cresce un sentimento insostenibile di disagio e di angoscia. E poi c'è il romanzo erotico-perverso, quello tellurico-primordiale e infine il romanzo apocalittico".

Mentre la maggior parte dei critici per definire questi dieci incipit ne ha cercato possibili modelli o fonti (e spesso da questi elenchi di autori saltano fuori nomi a cui io non avevo mai pensa-

to, cosa che richiama l'attenzione su un campo finora poco esplorato: come funzionano le associazioni mentali tra testi diversi, per quali vie un testo nella nostra mente viene assimilato o affiancato a un altro) tu segui quello che è stato il mio procedimento, cioè di propormi ogni volta un'impostazione stilistica e di rapporto col mondo (attorno alla quale poi lascio che naturalmente s'addensino echi di memoria di tanti libri letti), impostazione che tu definisci perfettamente in tutti e dieci i casi.

In tutti e dieci i casi? Guardando meglio, m'accorgo che gli esempi che dai sono solo nove. C'è una lacuna, marcata dal punto fermo e dall'"E poi..." che corrisponde al racconto degli specchi (*In una rete di linee che s'intersecano*), cioè a un esempio di narrazione che tende a costruirsi come un'operazione logica o una figura geometrica o una partita a scacchi. Se vogliamo tentare anche noi l'approssimazione dei nomi propri, potremmo rintracciare il padre più illustre di questo modo di raccontare in Poe e il punto d'arrivo più compiuto e attuale in Borges. Tra questi due nomi pur distanti possiamo situare quanti autori tendono a filtrare le emozioni più romanzesche in un clima mentale di rarefatta astrazione, guarnito spesso di qualche preziosismo erudito.

In una rete di linee che s'intersecano è stato da altri critici messo molto in rilievo (forse troppo?) mentre è l'unico che tu dimentichi. Perché? Perché, dico io, se tu l'avessi tenuto presente, avresti dovuto tener conto che tra le forme letterarie che caratterizzano la nostra epoca c'è anche l'opera *chiusa e calcolata* in cui chiusura e calcolo sono scommesse paradossali che non fanno che indicare la verità opposta a quella rassicurante (di completezza e di tenuta) che la propria forma sembra significare, cioè comunicano il senso d'un mondo precario, in bilico, in frantumi.

Ma se tu ammetti questo, dovrei riconoscere che il libro del *Viaggiatore* tutt'intero risponde in qualche misura a questo modello (a cominciare dall'utilizzazione - caratteristica di questo genere - del vecchio *topos* romanzesco d'una cospirazione universale dagli incontrollabili poteri, - in chiave comico-allegorica, almeno da Chesterton in poi - retta da un proteiforme *deus-ex-machina*; il personaggio del Gran Mistificatore che tu mi rimproveri come una trovata troppo semplice è in questo contesto un ingrediente quasi direi d'obbligo), modello in cui la prima regola del gioco è "far tornare i conti" (o meglio, far sembrare che i conti tornino mentre sappiamo che non tornano affatto). Il "far tornare i conti" per te è soltanto una soluzione di comodo, mentre può essere

ben vista come un esercizio acrobatico per sfidare – e indicare – il vuoto sottostante.

Insomma, se tu non avessi saltato (o cancellato) il “romanzo geometrico” dalla lista, una parte delle tue domande e obiezioni sarebbe venuta a cadere, a cominciare da quella sull’“inconcludibilità”. (Ti scandalizzi perché io “concludo” e ti chiedi: “Che si tratti di una disattenzione del Nostro?”. No, ci ho fatto molta attenzione, invece, calcolando tutto in modo che il “lieto fine” più tradizionale – le nozze dell’eroe e dell’eroina – venisse a sigillare la cornice che abbraccia lo sconquasso generale).

Quanto alla discussione sul “non finito” – tema sul quale dici cose molto giuste in un senso letterario generale – vorrei per prima cosa sgombrare il terreno da possibili equivoci. Due punti soprattutto vorrei che fossero più chiari:

1) L’oggetto della lettura che è al centro del mio libro non è tanto “il letterario” quanto “il romanzesco”, cioè una procedura letteraria determinata – propria della narrativa popolare e di consumo ma variamente adottata dalla letteratura colta – che si basa in primo luogo sulla capacità di costringere l’attenzione su un intreccio nella continua attesa di quel che sta per avvenire. Nel romanzo “romanzesco” l’interruzione è un trauma, ma può anche essere istituzionalizzata (l’interruzione delle puntate dei romanzi d’appendice al momento culminante; il taglio dei capitoli; il “facciamo un passo indietro”). L’aver fatto dell’interruzione un motivo strutturale del mio libro ha questo senso preciso e circoscritto e non tocca la problematica del “non finito” in arte e in letteratura che è un’altra cosa. Meglio dire che qui non si tratta del “non finito” ma del “finito interrotto”, del “finito la cui fine è occultata o illeggibile”, sia in senso letterale che in senso metaforico. (Mi pare che da qualche parte dico qualcosa come: “viviamo in un mondo di storie che cominciano e non finiscono”).

2) Sarà proprio vero che i miei *incipit* s’interrompono? Qualche critico (vedi Luce d’Eramo, *Il manifesto*, 16 settembre) e qualche lettore di palato fine sostengono di no: trovano che sono dei racconti compiuti, che dicono tutto quello che dovevano dire e a cui non c’è nulla da aggiungere. Su questo punto io non mi pronuncio. Posso solo dire che in partenza volevo fare dei romanzi interrotti, o meglio: rappresentare la lettura di romanzi che s’interrompono; poi in prevalenza mi sono venuti dei testi che avrei potuto anche pubblicare indipendentemente, come racconti. (Cosa abba-

stanza naturale, dato che sono sempre stato più un autore di racconti che un romanziere).

Il naturale destinatario e fruitore del “romanzesco” è il “lettore medio” che per questo ho voluto fosse il protagonista del *Viaggiatore*. Protagonista doppio, perché si scinde in un Lettore e in una Lettrice. Al primo non ho dato una caratterizzazione né dei gusti precisi: potrebbe essere un lettore occasionale ed eclettico. La seconda è una Lettrice di vocazione, che sa spiegare le sue attese e i suoi rifiuti (formulati in termini il meno intellettualistici possibili, anche se – anzi, proprio perché – il linguaggio intellettuale va stingendo irrimediabilmente sul parlato quotidiano), sublimazione della “lettrice media” ma ben fiera del suo ruolo sociale di lettrici per passione disinteressata. È un ruolo sociale in cui credo, e che è il presupposto del mio lavoro, non solo di questo libro.

È su questa destinazione al “lettore medio” che tu appunti il tuo a-fondo 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 è 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 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 rispetto.

Insomma, se mi dai del seduttore, passi; dell’adulatore, passi; del mercante in fiera, passi anche quello; ma se mi dai dell’inconsapevole, allora mi offendo! Se nel *Viaggiatore* ho voluto rappresentare (e allegorizzare) il coinvolgimento del lettore (del lettore *comune*) in un libro che non è mai quello che lui s’aspetta, non ho fatto che esplicitare quello che è stato il mio intento cosciente e costante in tutti i miei libri precedenti. Qui si aprirebbe un discorso di sociologia della lettura (anzi, di politica della lettura) che ci porterebbe lontano dalla discussione sulla sostanza del libro in questione.

Meglio tornare alle due domande principali intorno alle quali prende corpo la tua discussione: 1) per il superamento dell’io si può puntare sulla moltiplicazione dell’io? 2) tutti gli autori possi-

bili possono essere ridotti a dieci? (Sintetizzo così solo per memoria, ma rispondendoti cerco di tener presente tutta l'argomentazione del tuo testo).

Per il primo punto posso solo dire che l'inseguire la complessità attraverso un catalogo di possibilità linguistiche diverse è un procedimento che caratterizza tutta una fetta della letteratura di questo secolo, a cominciare dal romanzo che racconta una giornata qualsiasi d'un tizio di Dublino in diciotto capitoli ognuno con una diversa impostazione stilistica.

Questi illustri precedenti non escludono che mi piacerebbe raggiungere sempre quello "stato di disponibilità" di cui tu parli, "grazie al quale il rapporto col mondo possa svilupparsi non nei termini del riconoscimento, ma nella forma della ricerca"; però, almeno per la durata di questo libro, "la forma della ricerca" è stata ancora per me quella - in qualche modo canonica - d'una molteplicità che converge su (o s'irradia da) un'unità tematica di fondo. Niente di particolarmente nuovo, in questo senso: già nel 1947 Raymond Queneau pubblicava *Exercices de style* in cui un aneddoto di poche righe è trattato in 99 redazioni differenti.

Io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei indicare così: *un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incumbere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo*. Questo nucleo narrativo di base l'ho dichiarato in fondo al mio libro, sotto forma di storia apocrifia delle *Mille e una notte*, ma mi pare che nessun critico (per quanto molti abbiano sottolineato l'unità tematica del libro) l'abbia rilevata. Se vogliamo, la stessa situazione si può riconoscere nella cornice (in questo caso potremmo dire che la crisi d'identità del protagonista viene dal fatto di non avere identità, d'essere un "tu" cui ognuno può identificare il proprio "io").

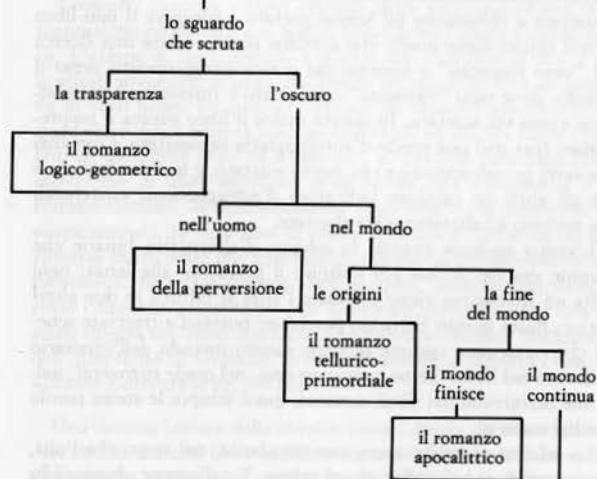
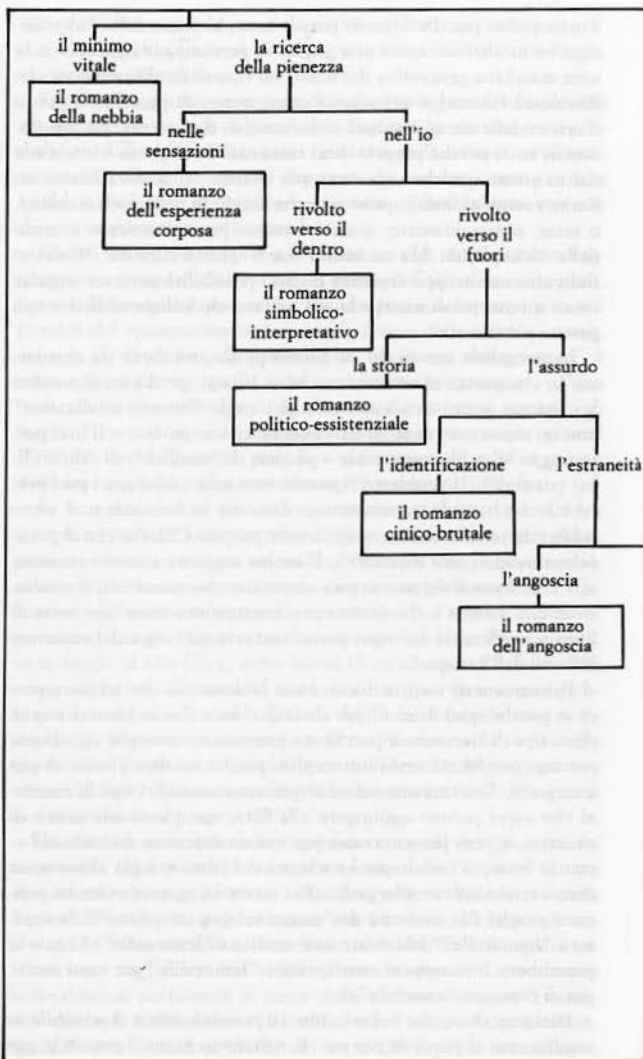
Questa non è che una delle *contraintes* o regole del gioco che mi sono poste. Hai visto che in ogni capitolo della "cornice" il tipo di romanzo che seguirà viene enunciato sempre dalla bocca della Lettrice. Per di più ogni "romanzo" ha un titolo che risponde anche quello a una necessità, dato che tutti i titoli letti di seguito costituiranno anche loro un *incipit*. Essendo questo titolo sempre letteralmente pertinente al tema della narrazione, ogni "romanzo" risulterà dall'incontro del titolo con l'attesa della Lettrice, quale è stata formulata da lei nel corso del capitolo precedente.

Tutto questo per dirti che se guardi bene, al posto della "identificazione in altri io" trovi una griglia di percorsi obbligati che è la vera macchina generativa del libro, sul tipo delle allitterazioni che Raymond Roussel si proponeva come punto di partenza e punto d'arrivo delle sue operazioni romanzesche. Arriviamo così alla domanda n. 2: perché proprio dieci romanzi? La risposta è ovvia e la dai tu stesso qualche capoverso più avanti: "si doveva fissare un limite convenzionale"; potevo anche scegliere di scriverne dodici, o sette, o settantasette; quanto bastava per comunicare il senso della molteplicità. Ma tu subito scarti questa risposta: "Calvino individua con troppa sapienza le dieci possibilità per non scoprire i suoi intenti totalizzanti e la sua sostanziale indisponibilità a una partita più incerta".

Interrogando me stesso su questo punto, mi viene da chiedermi: in che pasticcio mi sono cacciato? Infatti, per l'idea di totalità ho sempre avuto una certa allergia; negli "intententi totalizzanti" non mi riconosco; eppure, carta canta: qui io parlo - o il mio personaggio Silas Flannery parla - proprio di "totalità", di "tutti i libri possibili". Il problema riguarda non solo i *tutti* ma i *possibili*; ed è lì che batte la tua obiezione, dato che la domanda n. 2 viene subito da te riformulata così: "crede proprio Calvino che il *possibile* coincida con l'*esistente*?". E molto suggestivamente ammonisci "che il possibile non si può numerare, che non è mai il risultato di una somma e che piuttosto si caratterizza come una sorta di linea a perdersi in cui ogni punto tuttavia partecipa del carattere infinito dell'insieme".

Per cercare di venirne fuori, forse la domanda che mi devo porre è: perché quei dieci e non altri? È chiaro che se ho scelto quei dieci tipi di romanzo è perché mi pareva avessero più significato per me, perché mi venivano meglio, perché mi divertivano di più a scriverli. Continuamente mi si presentavano altri tipi di romanzi che avrei potuto aggiungere alla lista, ma o non ero sicuro di riuscirci, o non presentavano per me un interesse formale abbastanza forte, o comunque lo schema del libro era già abbastanza carico e non volevo allargarlo. (Per esempio, quante volte ho pensato: perché l'io narrante dev'essere sempre un uomo? E la scrittura "femminile"? Ma esiste una scrittura "femminile"? O non si potrebbero immaginare corrispettivi "femminili" per ogni esempio di romanzo "maschile"?)

Diciamo allora che nel mio libro il *possibile* non è il possibile in assoluto ma il *possibile per me*. E nemmeno tutto il possibile per



me; per esempio, non m'interessava ripercorrere la mia autobiografia letteraria, rifare tipi di narrativa che avevo già fatto; dovevano essere dei possibili al margine di quel che io sono e faccio, raggiungibili con un salto fuori di me che restasse nei limiti di un salto possibile.

Questa definizione limitativa del mio lavoro (che ho messo avanti per smentire gli "intenti totalizzanti" che mi attribuisce) finirebbe col darne un'immagine impoverita, se non tenesse conto d'una spinta in senso contrario che mi ha sempre accompagnato: cioè mi chiedevo sempre se il lavoro che io stavo facendo poteva avere un senso non solo per me ma anche per gli altri. Soprattutto nelle ultime fasi, quando il libro era praticamente compiuto e le sue molte giunture obbligate impedivano ulteriori spostamenti, mi è presa la smania di verificare se potevo giustificare concettualmente il suo intreccio, il suo percorso, il suo ordine. Ho tentato vari riassunti e schemi, per mio esclusivo chiarimento personale, ma non riuscivo mai a farli quadrare al cento per cento.

A quel punto ho fatto leggere il manoscritto al più sapiente dei miei amici per vedere se riusciva a spiegarmelo. Mi disse che secondo lui il libro procedeva per successive cancellazioni, fino alla cancellazione del mondo nel "romanzo apocalittico". Questa idea e, contemporaneamente, la rilettura del racconto di Borges *L'avvicinamento a Almotasim* mi hanno portato a rileggere il mio libro (ormai finito) come quella che avrebbe potuto essere una ricerca del "vero romanzo" e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni "romanzo" cominciato e interrotto corrispondeva a una via scartata. In questa ottica il libro veniva a rappresentare (per me) una specie d'autobiografia in negativo: i romanzi che avrei potuto scrivere e che avevo scartato, e insieme (per me e per gli altri) un catalogo indicativo d'atteggiamenti esistenziali che portano ad altrettante vie sbarrate.

L'amico sapiente ricordò lo schema d'alternative binarie che Platone usa nel *Sofista* per definire il pescatore alla lenza: ogni volta un'alternativa viene esclusa e l'altra si biforca in due alternative. Bastò questo richiamo perché mi buttassi a tracciare schemi che rendessero ragione secondo questo metodo dell'itinerario delineato nel libro. Te ne comunico uno, nel quale ritroverai, nelle mie definizioni dei dieci romanzi, quasi sempre le stesse parole che hai usato tu.

Lo schema potrebbe avere una circolarità, nel senso che l'ultimo segmento si può collegare col primo. Totalizzante, dunque? In

questo senso, certo, mi piacerebbe che lo fosse. E che nei delusivi confini così tracciati riuscisse a circoscrivere una zona bianca dove situare l'atteggiamento "disconoscitivo" verso il mondo che tu proponi come il solo non mistificatorio, quando dichiari che "il mondo non può essere testimoniato (o predicato) ma solo disconosciuto, sganciato da ogni sorta di tutela, individuale o collettiva, e restituito alla sua irreducibilità"». (Per lo schema che corredeva l'intervento calviniano si veda alle pp. 1394-1395.)

A fianco dell'intervento su «Alfabet», dedicato a illustrare il principio costruttivo della serie di inizi di romanzo, 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 «Actes sémiotiques – Documents», VI, 51, 1984. Qui, il ragionamento sul testo si svolge essenzialmente attraverso le procedure di rappresentazione grafica. 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'*Avis au lecteur* premesso al testo – «au delà des évaluations du sérieux et du frivole, avec sérénité et un soupçon de sourire» («Nuova Corrente», XXXIV [1987], 99, p. 10).

Comment descrive i dieci capitoli della cornice con una strumentazione economica e al tempo stesso barocamente virtuosistica. L'azione di ogni capitolo è ridotta allo scheletro di uno o più quadrati semiotici, ai quali si affianca un ugual numero di quartine di versi liberi. Le quartine servono da chiave esplicativa per il quadrato e quasi sempre sono arricchite da un distico finale «porteur de moralité» (*Avis au lecteur* cit., p. 11), che pare suggerire il significato di quel segmento della storia. Ma l'iteratività e la frammentazione, la moltiplicazione degli attanti, le simmetrie e i rovesciamenti, la fitta rete di azioni e desideri incrociati in una rincorsa senza soste che contraddistinguono la condensazione dei movimenti narrativi operata dagli schemi, lasciano trasparire – sotto l'eleganza geometrica – un'agitazione profonda. (Per una visione diretta del testo che Calvino non voleva venisse tradotto, e dell'intervento di Greimas, si rinvia il lettore al numero citato di «Nuova Corrente», pp. 10-28).

Una diversa lettura della cornice viene offerta da uno «schema concettuale del mio libro (stabilito dopo aver scritto il libro)», datato «aprile 1979», e conservato inedito fra le carte dello scritto-

re. Come altri, tale schema non era destinato alla pubblicazione; ci sembra tuttavia ben rappresentativo dell'estrema serietà con cui Calvino rifletteva – anche a posteriori – sul proprio lavoro:

«1. Il Lettore, a cui la vita appare ormai senza senso né forma, concentra le sue attese nel libro, come unico movimento possibile che abbia una direzione o un disegno.

SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE

2. Il movimento astratto e assoluto non esiste, la sua indeterminatezza lo blocca nella ripetizione come per un guasto meccanico. La Lettrice indica che il movimento della lettura deve partire da una densa determinatezza d'esperienza, essere il ritrovamento di una sostanza corposa e vitale.

FUORI DELL'ABITATO DI MALBORK

3. La pagina bianca nega il pieno-vuoto della corposità sensoriale, mostra l'illusorietà dell'ideologia vitalistica. La Lettrice precisa che la sostanza che lei cerca è una tensione interiore, una trasfigurazione simbolica degli stati d'animo esistenziali. Ma già il prof. U.-T. traduce questa esigenza in uno spiritualismo ineffabile.

SPORGENDOSI DALLA RIVA SCOSCESA

4. Il libro s'interrompe perché l'introversione egocentrica porta al suicidio dell'autore. La tensione esistenziale – dice la Lettrice – deve coinvolgere una comunicazione collettiva, dunque la dimensione storica. Proposizione che viene subito ideologizzata da sua sorella Lotaria e dal prof. Galligani.

SENZA TEMERE IL VENTO E LE VERTIGINI

5. Smembrato in lacerti parziali dalla lettura ideologico-intellettualistica, il libro è distrutto. La Lettrice preferisce cercare la comunicazione collettiva nella letteratura popolare: il narrare come proliferazione spontanea di vicende che coinvolgono emozioni elementari. Questo ideale coincide con la nostalgia d'una ingenuità antintellettualistica che il dott. Cavedagna coltiva per difendersi dagli intellettualismi dell'ambiente; ma esso può prestarsi anche alle manipolazioni di Marana, cultore del puro artificio.

GUARDA IN BASSO DOVE L'OMBRA S'ADDENSA

6. La casa editrice non soddisfa il desiderio del Lettore, perché tutto qui è materiale da riciclare, pezzi di ricambio, ingranaggi. Comunque il libro-manufatto ha una sua nobiltà artigianale, che

non possiede il libro-prodotto che domina nelle lettere di Ermes Marana. Contro di esso la Lettrice rivendica come condizione di verità la presenza dell'angoscia. Ma la macchina delle falsificazioni messa in moto da Marana non si ferma: anche l'inconscio è falsificabile?

IN UNA RETE DI LINEE CHE S'ALLACCIANO

7. La pagina scritta da Flannery (o da Marana?) – materia inerte per le sculture d'Irnerio – neutralizza la carica emotiva. Per difendersi dall'angoscia Ludmilla (anche la sua casa lo prova) contrappone all'inconscio la padronanza dell'intelligenza, il dominio della mente ordinatrice. Al romanzo chiederà allora l'esattezza raffinata della geometria e della metafisica.

IN UNA RETE DI LINEE CHE S'INTERSECANO

8. È l'esistenza stessa del soggetto che Silas Flannery mette in forse nel suo diario. Mentre la misteriosofia da mass-media (gli ufologi) s'impadronisce del libro costruito come un gioco di specchi, la Lettrice capisce che l'ordine mentale deve misurarsi con le zone oscure dell'individuo (erotismo, perversioni) se non vuol restare una cifra.

SUL TAPPETO DI FOGLIE ILLUMINATE DALLA LUNA

9. La meccanica della contraffazione diventata sistema di potere domina ormai il mondo. Il libro viene sequestrato dalla polizia d'un regime autoritario. (Forse perché l'aristocratico egotismo delle sensazioni finisce sempre all'ombra del potere e deve sottostare ai suoi arbitri?) La oscurità che la Lettrice voleva esplorare era la lettura del destino nei suoi termini generali di storia dell'umanità: dunque il ritrovamento del primordiale, delle origini. (Ma attenzione: qui Ludmilla parla per bocca di Lotaria). Ma l'ideologia del primordiale – che tanto governi autoritari quanto eversori fanno propria nel suo regressivo aspetto nazionalista-populista – viene stritolata dalla tecnologia strumento definitivo del potere.

INTORNO A UNA FOSSA VUOTA

10. Il libro in un mondo-prigione sopravvive come saggio clandestino, corpo del reato, materiale da archivio giudiziario: non si sa quanto manipolato. Il responso sul destino dell'uomo che Ludmilla gli chiede sarà solo quello sulla fine: la fine del mondo. Dopo tante cancellazioni è il mondo stesso che si cancella.

QUALE STORIA LAGGIÙ ATTENDE LA FINE?

11. Dove cercare il libro, allora? Nella moltiplicazione dei libri? Il Lettore va in biblioteca. Dalla Lettrice ha imparato che la lettura conta come desiderio sempre da soddisfare. Sarà il raccontomatrice (archetipo, struttura?), *Ur-Zähle* presente in tutti i racconti e mai realizzato, compiuto? O sarà la promessa del racconto contenuta nei titoli (o negli incipit), la promessa complessiva dell'elenco dei titoli che diventa incipit?

12. In entrambi i casi il libro non si conclude. Solo il margine bianco tra vita e libro segna un confine al libro, e alla vita. La Lettrice spegne la luce perché la vita continui fuori dalla lettura e la lettura sia lettura. Il Lettore può allora dire d'aver letto il suo libro: il libro così com'è».

L'analisi del *Viaggiatore* si ripete dunque nei modi di un discorso pubblico con destinatari eterogenei (una fascia di lettori ora competente ma ampia, ora ristretta e iperspecialistica) oppure in chiave di ermeneutica privata, all'insegna di una moltiplicazione del commento che ribadisce la natura fortemente metaletteraria dell'operazione *Se una notte d'inverno*.

In casa Calvino non si è ritrovato il manoscritto del romanzo. La cartella di materiali scartati contiene, oltre a quanto detto, una redazione intermedia di *In una rete di linee che s'intersecano* e altre serie di fogli provenienti da stesure non definitive di incipit o parti della cornice. Fra queste è conservata una versione alternativa dell'undicesimo capitolo: un finale più affollato e didascalico, nel quale il narratore appare preoccupato di tirare le fila del racconto.

Nel magazzino della biblioteca («sotto un'alta cupola di vetro, in una raggera di scaffalature che s'elevano come edifici a molti piani, percorsi da scalette di ferro o da balconi che fiancheggiano ogni palco», p. 249) le figure principali del libro compagno, l'una dopo l'altra, davanti al Lettore. Uzzi-Tuzii e Gallegani gli illustrano diffusamente presupposti ideali e scelte strategiche del gioco di opposte sette librerie nel quale è venuto a trovarsi. Flannery e Cavedagna appaiono invece proprio in conclusione con il ruolo puramente funzionale del quinto, sesto e settimo lettore della versione definitiva (presentazione della storia di Harun ar-Rashid, equivoco della serie di titoli di romanzo scambiati per un ulteriore incipit, enunciazione dei due finali canonici delle narrazioni antiche). Prima di loro però il Lettore incontra finalmente *Ermes Ma-*

rana (solo una voce «smorzata, lenta, un po' triste» e «un'ombra che corre» – pp. 253-254 del dattiloscritto – intravista dal basso). Il falsario argomenta le sue convinzioni e ribadisce la propria scelta della «mistificazione per la mistificazione» in un breve discorso dal tono sconfortato, lontano dai registri che l'autore gli aveva prestato sin lì: «Senti, anch'io cerco delle spiegazioni per quello che succede, ma posso solo costruire dei modelli ipotetici, finché tengono. C'è una sfera di materia scritta che involge il mondo, da alcuni millenni. È il mondo stesso che la secerne per il bisogno di sopporre che esistano altri mondi possibili, altri modi d'essere, altre storie, che abbiano un principio e una fine, una forma, un senso, uno stile, a differenza delle storie frantumate e informi che brulicano sulla crosta terrestre. La sfera scritta cerca d'imprimere la sua forma e la sua logica sulla faccia del mondo vivente; non ci riesce; ma il mondo vivente a poco a poco si convince che la sfera scritta sia il suo specchio, e quest'illusione lo fa vivere più che mai nella menzogna, nelle pretese infondate e nell'incapacità di mutarsi. Ecco allora che la materia scritta, per non prestarsi più a questo gioco, precipita sul mondo inzuppandolo del suo buio inchiostro, saldandogli addosso una corazza di squame e di scaglie, assorbendo la sua sostanza deforme e mendace fino a che ogni cosa non è assimilata al modo d'essere della finzione. Il mondo scritto dissolvendosi nel mondo qual è, identificandosi ad esso, forma il mondo apocrifio in cui ci muoviamo.

– E non c'è via d'uscita?

– Se ogni mondo scritto presuppone un mondo non scritto contrapposto e distinto, dal mondo apocrifio dovrà distaccarsi un mondo trasparente e preciso e ben sfaccettato come un cristallo, un cristallo vivente.

– Cominci a vederlo formarsi?

– Io no. Non il minimo accenno.

– Ma spero di vederlo?

– Non tocca a me sperare. Io sono coinvolto nel processo. Forse tutti noi viviamo di vita apocrifia, e resteremo da questa parte per sempre» (pp. 254-255).

PALOMAR

«La prima idea era stata di fare due personaggi: il signor Palomar e il signor Mohole. Il nome del primo viene da Mount Palomar, il famoso osservatorio astronomico californiano. Il nome del secondo è quello d'un progetto di trivellazione della crosta terrestre che se venisse realizzato porterebbe a profondità mai raggiunte nelle viscere della terra. I due personaggi avrebbero dovuto tendere, Palomar verso l'alto, il fuori, i multiformi aspetti dell'universo, Mohole verso il basso, l'oscuro, gli abissi interiori. Mi proponevo di scrivere dei dialoghi basati sul contrasto tra i due personaggi, uno che vede i fatti minimi della vita quotidiana in una prospettiva cosmica, l'altro che si preoccupa solo di scoprire cosa c'è sotto e dice solo verità sgradevoli.

Provai a scrivere un dialogo sui sequestri di persona: era l'epoca in cui questa peste cominciava a diventare nel nostro paese l'industria più redditizia. Il signor Mohole sosteneva che solo le persone antipatiche a tutti, per le quali era evidente che nessuno avrebbe mai pagato un riscatto, potevano sentirsi al sicuro; dunque la malevolenza reciproca era l'unico fondamento possibile per la società, mentre l'affetto e la compassione diventavano il sostegno del crimine, che proprio su questi sentimenti faceva leva. Arrivato a questo punto rilessi quel che avevo scritto, appallottolai il foglio e lo gettai, come faccio ogni volta che ho il sospetto di star scrivendo qualcosa di cui prima o poi potrei pentirmi. Ma come avrei fatto a scrivere i dialoghi di Mohole, se avevo degli scrupoli di questo genere? Preferii accantonare il progetto per lasciarlo maturare.

Mi misi a scrivere dei pezzetti con il solo signor Palomar, personaggio in cerca d'un'armonia in mezzo a un mondo tutto dilaniamenti e stridori. Li pubblicavo sulla terza pagina del "Corriere della Sera" a cui allora collaboravo, e pensavo che a un certo punto avrei fatto comparire il signor Mohole, ma questo sarebbe avvenuto solo dopo aver delineato compiutamente il personaggio di Palomar, per un contrappunto che prima o poi si sarebbe imposto

come necessario. Invece niente. Andavo avanti con Palomar, cioè con un tipo d'esperienze e di riflessioni che mi veniva naturale d'attribuire a quel personaggio, mentre il signor Mohole restava nel limbo delle intenzioni. Ossia, pensieri e ragionamenti "in chiave Mohole" che mi passavano ogni tanto per il capo non riuscivano mai a varcare quella soglia che conduce alla necessità di dar loro una forma scritta.

Nei vari progetti di libro che ogni tanto abbozzavo per dare un seguito alla serie Palomar, prevedevo sempre una sezione "Dialoghi col signor Mohole", di cui non avevo che il titolo. Mi sono portato dietro questi progetti per anni, seguendo a credere che il culmine del libro sarebbe stato l'apparizione di questo personaggio antitetico, sul quale non avevo scritto ancora una riga.

Solo alla fine ho capito che di Mohole non c'era nessun bisogno perché Palomar era *anche* Mohole: la parte di sé oscura e disincantata che questo personaggio generalmente ben disposto si portava dentro non aveva alcun bisogno di essere esteriorizzata in un personaggio a sé. A quel momento mi sono reso conto che il libro era finito: infatti il volume *Palomar* che uscirà in questi giorni edito da Einaudi non reca traccia di questa storia che vi ho raccontato.

Mi si potrà chiedere perché invece di parlare del libro che ho scritto, parlo di quello che non ho scritto e che con questo non ha niente a che fare. Ma forse uno non può parlare del proprio libro (che non dovrebbe richiedere altre parole da parte dell'autore) se non "in negativo", cioè parlando dei progetti di libri che sono stati scartati per giungere a questo.

Palomar viene fuori adesso come un libro quanto mai sottile come numero di pagine, ma nel suo farsi è stato tentato di trasformarsi volta a volta in enciclopedia, in "discorso sul metodo", in romanzo. Invece, anziché espandersi, ha finito per diventare sempre più asciutto e concentrato. In partenza, disponevo dei pezzi d'una rubrica "L'osservatorio del signor Palomar" che avevo tenuto saltuariamente sul "Corriere" tra il 1975 e il 1977, ma solo un piccolo numero di questi erano adatti a entrare nel libro, cioè quelli basati su un certo tipo d'attenzione a campi d'osservazione limitati - una giraffa allo zoo, un'onda che batte sulla spiaggia, la vetrina d'un negozio - che diventa racconto attraverso un'ossessione di completezza descrittiva.

È questa e non altra l'"esperienza Palomar", riconoscibile anche in alcuni altri pezzi originariamente in prima persona che

avevo pubblicato su "Repubblica" negli anni seguenti, quando mi capitava l'occasione di descrivere per esempio gli stormi d'uccelli migratori a Roma in novembre o i pianeti visti dal telescopio. È da parecchio tempo che cerco di rivalutare un esercizio letterario caduto in disuso e considerato inutile: la descrizione. Quando vedo qualcosa che mi mette voglia di descriverla, cerco di stendere delle note "dal vero" che il più delle volte rimangono dimenticate in agende e block-notes.

Per comporre *Palomar* sono andato a cercare questi appunti; per esempio ho ritrovato una descrizione di due tartarughe che s'accoppiano, che è passata nel libro tale e quale. Questa descrizione è quasi identica a quella che il giovane poeta mio conterraneo Giuseppe Conte ha fatto in una sua poesia; a rileggerla nel bel volume ora uscito nella BUR *L'oceano e il ragazzo*, mi rendo conto che posso passare per un plagiatario, dato che la sua poesia era stata pubblicata prima. Ma per me questa è la prova dell'oggettività della descrizione, la cui forza s'impone alle diverse espressioni letterarie.

Avevo anche messo a punto molte pagine d'esperienze di viaggio su civiltà antiche e lontane: le ho scartate quasi tutte perché il libro d'impressioni di viaggio dello scrittore italiano è un genere di cui tutti abbiamo sazieta. E poi quel tanto di nozioni culturali che è indispensabile fornire per ogni cosa che si descrive in testi del genere, stonava in un libro come questo impostato su un rapporto diretto con ciò che si vede.

Comunque, il problema di far fronte a campi del sapere che non padroneggio che in misura limitata era il più difficile da risolvere perché *Palomar* non dovrebbe mai ostentare né competenze che non ha né incompetenze che non sono mai interessanti in sé. Se ho risolto questo problema si vedrà nella sezione che è il cuore del libro, *Palomar fa la spesa*; questa parte, dedicata ai negozi alimentari di Parigi, corrisponde a uno dei temi a cui tengo di più e che potrei definire "le basi materiali dell'esistenza".

Perché da quando ho cominciato a mettere insieme questi testi mi era venuto di definire certi temi che vedevo affiorare ripetutamente, per esempio "ordine e disordine nella natura", "necessità, possibilità, infinito", "silenzio e parola". Quest'ultimo era il più importante perché il personaggio *Palomar* aveva come suoi primi connotati da una parte il carattere taciturno e dall'altra l'applicazione a una "lettura del mondo" nei suoi aspetti non linguistici. Ogni tanto tracciavo delle griglie in cui ogni casella corrisponde-

va all'incrocio di due temi; e in ogni casella avrei dovuto mettere il titolo d'un pezzo già scritto o ancora da scrivere. Ma questa progettazione che partiva da concetti teorici non poteva funzionare perché il libro accettava di far propri solo testi che avevano dietro di sé un'occasione che mi s'era presentata senza che l'avessi cercata.

Non solo per questo la gestazione di questo piccolo libro è stata lunga, ma anche perché speravo sempre di riuscire a fare sì che il modo d'osservazione del signor *Palomar* si estendesse al mondo umano, a se stesso, per approdare infine a qualche conclusione generale. Più andavo avanti più questo compito mi appariva difficile. I silenzi del signor *Palomar*, che all'inizio del libro si traducono in un fitto scorrere di frasi, avvicinandosi alla fine diventano più rimuginanti e ansiosi. Rileggendo il tutto, m'accorgo che la storia di *Palomar* si può riassumere in due frasi: "Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato".

Questa presentazione, a quanto ci risulta inedita - 4 pagine dattiloscritte, conservate a casa *Calvino* in una cartelletta che reca la data 1983 - offre la più dettagliata ricostruzione della genesi di *Palomar* che l'autore abbia mai tentato, e, in questo senso, il più prezioso autocommento disponibile. Su vari punti toccati dal testo dovremo tornare in seguito. Per ora ci limitiamo a segnalare che la definitiva rinuncia alla figura antagonista di *Mohole* precede di pochissimo l'apparizione del volume. Il taccuino di lavoro dello scrittore registra infatti tra il 22 e il 26 agosto 1983 la composizione (o la revisione) di ben tre pezzi rubricati come «*Palomar: Il signor Mohole*»; due sono inediti (*Contro l'universo e la sosia*), mentre il terzo, *L'implosione* (latamente ispirato all'articolo *I buchi neri*), verrà riadattato ad estremo avatar di *Qfwfq* e inserito l'anno successivo in *Cosmiche vecchie e nuove*. Di *Mohole* non resterà invece traccia, se non in una sorta di sintesi paronomastica dei poli altezza/profondità, occasionalmente attribuita al protagonista: «Il nome *Palomar* mi piaceva per il simbolo e anche per il suono. C'è il problema di come pronunciarlo: gli americani dicono *Palomar*, ma essendo un termine di origine spagnola mi sembra più giusto dire *Palomà*. Significa colombaia, e questo con il libro non c'entra. A me, la prima associazione di parole che fa venire in mente è il palombaro: il personaggio è come

un palombaro che s'immerga nella superficie» (intervista a Lietta Tornabuoni, «La Stampa», 25 novembre 1983).

Ultimo volume calviniano a uscire per i tipi di Einaudi, *Palomar* vede la luce alla fine del 1983 (finito di stampare: 19 novembre) nella collana «Supercoralli». La sovracoperta riproduce un'incisione di Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*. Non è la prima volta che la scelta dello scrittore cade su un'immagine bipartita in cui si fronteggiano un uomo vestito e una donna nuda; ma a differenza del disegno di Picasso posto a illustrazione della trilogia cavalleresca la donna finge qui di dormire, e l'uomo, armato di penna e mirino, la osserva attraverso un tramezzo a graticola, cioè una cornice suddivisa da una rete di fili, conforme alla quadrettatura del foglio (uno dei sistemi di approssimazione prospettica ideati dai teorici rinascimentali). Nel settembre successivo appare un'edizione destinata a un diverso circuito librario (Euroclub, Milano 1984), con diversa copertina. Identico invece il risvolto; ne citiamo il testo dal dattiloscritto conservato fra le carte di Calvino, mettendo fra parentesi quadre i passi espunti dalla versione a stampa.

«Chi è il signor Palomar che questo libro insegue lungo gli itinerari delle sue giornate? Il nome richiama alla mente un potente telescopio, ma l'attenzione di questo personaggio pare si posi solo sulle cose che gli capitano sotto gli occhi nella vita quotidiana, scrutate nei minimi dettagli con un ossessivo scrupolo di precisione. / Le esperienze di Palomar consistono nel concentrarsi ogni volta su un fenomeno isolato, come se non esistesse altra cosa al mondo e non ci fosse né un prima né un poi. [Per ogni oggetto, Palomar vorrebbe limitarsi a registrare nei suoi pensieri le sensazioni immediate, le associazioni mentali, le prime domande e riflessioni che gli saltano in testa.] Senza questa messa a fuoco preliminare nessuna forma di conoscenza gli sembra possibile, ma l'operazione all'atto pratico risulta ogni volta meno semplice di quel che si poteva credere. [Mettere in ordine nella mente sensazioni e immagini e parole e significati che si presentano tutti insieme vuol dire stabilire nessi, conseguenze, proporzioni, alternative.] L'oggettività e l'immobilità dell'osservazione si tramutano in racconto, peripezia, coinvolgimento della prima persona. Più Palomar circoscrive il campo dell'esperienza, più esso si moltiplica al proprio interno aprendo prospettive vertiginose, come se in ogni punto fosse contenuto l'infinito. / [“Leggere” il mondo non

scritto, il mondo che sfugge alla presa del linguaggio, vuol dire far parlare il silenzio, obbligare il silenzio a parlare di se stesso.] Uomo taciturno, forse perché ha vissuto troppo a lungo in un'atmosfera inquinata dal cattivo uso della parola, Palomar intercetta segnali fuori d'ogni codice, intreccia dialoghi muti, tenta di costruirsi una morale che gli consenta di restare zitto il più a lungo possibile. Ma potrà mai sfuggire all'universo del linguaggio che pervade tutto il dentro e tutto il fuori di se stesso? Forse è per rintracciare il filo del discorso che scorre là dove le parole tacciono, che egli tende l'orecchio al silenzio degli spazi infiniti o al fischio degli uccelli, e cerca di decifrare l'alfabeto delle onde marine o delle erbe d'un prato».

La data ufficiale di nascita del signor Palomar è il 1° agosto 1975, quando il «Corriere della sera» pubblica i primi brani di una serie che giungerà a contarne complessivamente una trentina. Riportiamo di seguito l'elenco dei «Palomar» apparsi sul quotidiano milanese, dai quali si può ricostruire la provvisoria fisionomia di un personaggio poi lungamente rimeditato, e rimodellato per forza di esclusioni, non meno che di arricchimenti o aggiunte. L'asterisco contrassegna i brani non raccolti nel volume dell'83.

*La corsa delle giraffe, Del mordersi la lingua, *Le brave persone*, 1° agosto 1975;

*Il fischio del merlo, Del prendersela coi giovani, *I Lotojagi* (occhietto: «L'osservatorio del signor Palomar»), 10 agosto 1975; *Letture di un'onda, *La seconda natura* (occhietto: «Osservatorio del signor Palomar»), 24 agosto 1975;

**I buchi neri* («Osservatorio del signor Palomar»), 7 settembre 1975;

**L'uomo di fronte a disegni segreti, La pantofola spaiata* («Osservatorio del signor Palomar»), 18 settembre 1975;

**Gli dei degli oggetti, *Ricordare il futuro*, 14 ottobre 1975;

Un maremoto nel Pacifico* («Osservatorio del signor Palomar»), 29 ottobre 1975 [Non ditemi che è inutile, *Al centro della ruota* sono titoli interni di un brano sostanzialmente unitario];

*Un chilo e mezzo di grasso d'oca, *Ultime notizie sul tempo, *Collezionista d'universi* («Taccuino del signor Palomar»), 23 gennaio 1976 [gli ultimi due brani sono strettamente connessi, come due momenti d'una stessa riflessione];

- **Nei boschi degli Indiani* («Taccuino del signor Palomar»), 18 aprile 1976 [titoli interni: **Case viventi*, **Coloni puritani*]; *Gli dei indios che parlano dalla pietra* [poi *Serpenti e teschi*], **La foresta genealogica* («Appunti dal taccuino messicano del signor Palomar»), 16 luglio 1976 [*Serpenti e teschi* viene raccolto più tardi in *Il signor Palomar in Messico*, «La battana», Fiume, marzo 1978, a. XV, n. 46, pp. 93-99];
- **La forma dell'albero*, **Il tempo e i rami* («Taccuino del signor Palomar»), 18 giugno 1976 [raccolti poi in *Il signor Palomar in Messico*, «La battana», cit.];
- **Due donne, due volti del Giappone* («Italo Calvino racconta un viaggio del signor Palomar da Tokyo a Kyoto»), 5 dicembre 1976 [titoli interni: **Lieve gobba*, **L'imperatore*; raccolto poi in *Il signor Palomar in Giappone*, «L'Approdo» n. 79-80, dicembre 1977, dove figura con il titolo **La vecchia signora in chimono viola*];
- **L'amara ricchezza delle ville di Kyoto* («Italo Calvino racconta le impressioni del signor Palomar in Giappone»), 19 dicembre 1976 [poi in «L'Approdo», cit., con il titolo **Lo spazio di un'altra storia*];
- **I gentili miracoli del Giappone* («Impressioni di viaggio del signor Palomar»), 2 gennaio 1977 [titolo generale comprendente **La spada e le foglie*, **I bigliardini della solitudine*, **Il novantanovesimo albero*, poi in «L'Approdo», cit.];
- L'ansia annullata nei giardini giapponesi*, 16 gennaio 1977 [dalla prima parte verrà desunta *L'aiola di sabbia*; restano esclusi i paragrafi **La Luna in tasca* e **Una pietra, un sasso*, poi in «L'Approdo», cit., con il titolo **La luna corre dietro alla luna*];
- **L'uovo enciclopedico*, **L'origine degli elefanti* («Osservatorio del signor Palomar»), 30 luglio 1977;
- **Quel grande cinico Groucho Marx*, **La donna fantasma* («L'osservatorio del signor Palomar»), 28 agosto 1977.

Inoltre, sul «Corriere» del 2 agosto 1977 (p. 1) appare *Un uomo e un seno nudo all'orizzonte*, prima versione de *Il seno nudo* (platealmente redazionale l'occhiello: «Si diffonde, anche se fioccano le denunce, la moda del monokini»), che però non rientra nella serie di Palomar.

Parecchi dei testi esclusi dal volume dell'83, adeguatamente rielaborati e dove necessario volti alla prima persona, trovano una diversa destinazione. Il pezzo su Groucho Marx, acquisita

piena autonomia saggistica, entra in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (Einaudi 1980) con il titolo *Il sigaro di Groucho. I Lotosagi e Ricordare il futuro* verranno riutilizzati nel saggio *Le Odissee nell'Odissea*, parzialmente anticipato su «Repubblica» (21 ottobre 1981) e quindi edito nel volume *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*, a cura di Ferruccio Masini e Giulio Schiavoni, Sellerio, Palermo 1983 (ora è compreso nella raccolta postuma *Perché leggere i classici*, Mondadori 1991). I brani giapponesi e messicani, già ripresi (come s'è visto) sull'«Approdo» e sulla «Battana», confluiranno in *Collezione di sabbia* (Garzanti 1984).

Il percorso opposto – dalla prima persona alla terza, da una saggistica tendenzialmente impersonale a un'invenzione velatamente autobiografica – viene seguito invece da quattro brani apparsi sul quotidiano «la Repubblica» fra il 1980 e il 1982, attribuiti a Palomar solo in fase di rielaborazione:

Visita a un gorilla albino [*Il gorilla albino*], 16 maggio 1980;

L'invasione degli storni, 3 dicembre 1981;

Giove con la sciarpa [*L'occhio e i pianeti*], 15 aprile 1982 [e quindi, con il titolo definitivo, in «Paragone» n. 388, giugno 1982, pp. 3-6];

La pancia del gecko, 12 agosto 1982 [preceduto da **La diplomazia e la mimica* e seguito da **Classicità del Diavolo*; il titolo complessivo, riferito al primo pezzo, è *Il sorriso negato*].

Il personaggio di Palomar ritorna nel 1983, dopo cinque anni di assenza, in due brani pubblicati su «Repubblica» (occhiello: «I racconti dell'estate»): *Nuotare nella spada* [*La spada del sole*], 29 luglio, e *Per non sprecare le stelle* [*La contemplazione delle stelle*], 25 agosto. Non si tratta però di prime stesure, quanto di anticipazioni di un volume ormai prossimo alla stampa.

Allo stato attuale degli spogli risulta dunque che, dei 27 brani che compongono il volume *Palomar*, dieci derivano da pezzi apparsi sul «Corriere» fra il '75 e il '77, sei (con la distinzione che s'è vista) da articoli di «Repubblica», e undici sono nuovi, con la parziale eccezione di *Il mondo guarda il mondo*, apparso in francese sul periodico del Centre national d'art e de culture Georges Pompidou («Cnac Magazine», Juillet-Août 1982) nella traduzione di Jacques Roubaud.

Molto più difficile è ricostruire la storia interna dell'opera. Palomar si trova infatti al centro di una trama di rapporti intertestuali, che non si esaurisce nelle molteplici trasposizioni da un libro (e quindi da un registro stilistico, da un modello di lettura) all'altro, ma investe quasi tutta l'attività di Calvino a partire dalla metà degli anni Settanta, disegnando il fondale su cui prendono forma sia il suo ultimo capolavoro, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sia i progetti narrativi ulteriori, rimasti incompiuti. In linea generalissima, si può dire che l'«esperienza Palomar» affondi le proprie radici in un bisogno di recupero dell'esperienza e della soggettività, comunemente intese, dopo gli slanci immaginativi, le proiezioni emblematiche, i giochi matematici e combinatori del decennio precedente (cioè del periodo che va dalle *Cosmomiche* al *Castello* del '73). Ma a differenza di scritti più scopertamente personali, quali *Autobiografia di uno spettatore* e *Ricordo di una battaglia* del '74 o *La poubelle agrée* del '77 (poi raccolti nel volume postumo *La strada di San Giovanni*), Palomar nasce nel segno di una tensione, o se si preferisce di un compromesso, tra autobiografismo e astrazione: quindi il «libro» – la cernita dei brani già scritti, l'ideazione e la stesura dei nuovi, nel quadro d'una raccolta che avesse carattere di organicità – richiedeva innanzi tutto l'individuazione di un punto di equilibrio fra queste opposte istanze.

Alla fine Calvino punterà su un criterio fortemente selettivo, il nesso osservazione-riflessione, a partire da quell'impegno all'esattezza descrittiva che in verità costituiva fin dagli inizi un tratto specifico del personaggio. Può essere utile a questo proposito ricordare un passo di *Un maremoto nel Pacifico*, che ribatte alle accuse di svalutazione della storia umana formulate da Enzo Forcella sul «Mondo» del 16 ottobre 1975 (ovvia l'esclusione del pezzo da *Palomar*, stante l'insolito piglio asseverativo e polemico, appena sfumato nel finale): «La concentrazione su un campo d'osservazione limitato e preciso, l'applicarsi a definire con esattezza la complessità del più semplice fatto che avviene sotto i nostri occhi, non potrebbero essere un esercizio consigliabile per mettere alla prova attitudini (di focalizzazione dell'attenzione, di analisi meticolosa) necessarie in molti altri campi, e innanzi tutto nell'attività politica e sociale? L'imporsi un siffatto stile mentale, cominciando da operazioni che appaiono insignificanti, non potrebbe essere il primo passo necessario per combattere la genericità del pensare, del sentire e dell'esprimersi, vizi tanto diffusi quanto

socialmente perniciosi? Un modo di guardare le onde, in quanto tale giudicabile solo in confronto con altri modi di guardare le onde, non potrebbe condurci anche a un confronto tra modi diversi di porsi di fronte al mondo, con quanto essi implicano di maggiore rilevanza pubblica e storica? / Avvertiamo che il finale delle frasi abbiamo dovuto ricostruirlo intuitivamente da quegli sbuffi in cui si perdono le parole del signor Palomar appena sembra che stiano per elevarsi di tono».

La scelta, tuttavia, non era senza alternative. Fra le carte conservate nella dimora romana dello scrittore sono documentati progetti sensibilmente diversi, impostati non sulla restrizione, bensì sull'allargamento e sulla moltiplicazione delle prospettive. Ad esempio, uno schema datato 3 maggio 1982 prevede un totale di 125 brani (i più ancora da scrivere), distribuiti in una griglia di 5x5x5, con ben 25 titoli di partizioni interne, definiti dall'incrocio di cinque rubriche in orizzontale (*Il mondo, L'uomo, Il cosmo, L'eros, Gli altri*), e cinque in verticale (*Osservazioni, Viaggi, Riflessioni, Immaginazioni, Dialoghi*). In una certa fase, dunque, *Palomar* tende a nutrire ambizioni totalizzanti. Gli indici provvisori si annettono quasi tutti i brani già apparsi sul «Corriere» con *Palomar* protagonista, i resoconti di viaggio inediti poi confluiti in *Collezione di sabbia* (è dell'agosto '83, secondo il taccuino di lavoro di Calvino, la riscrittura «in chiave Palomar» degli appunti iraniani *La pianura in fiamme, Le statue e i nomadi, Il mibrad*), articoli di diverso tenore (ad esempio *Del prendere posizione*), racconti sparsi, pubblicati in varie sedi, come *La pompa di benzina o Il richiamo dell'acqua (La doccia)*. Per tacere dei dialoghi: con Mohole, naturalmente, poi con una tartaruga, con Monsieur Teste, con i guerrieri di Riace, con Wittgenstein, Kant, Leibniz, Spinoza; con Galileo (autore carissimo a Calvino, e menzionato in svariati interventi); con un piede (ricordo che le «interviste impossibili» con Montezuma e l'uomo di Neanderthal risalgono al 1975); con Mercurio e Vulcano (e qui è difficile non pensare alla seconda delle Norton Lectures, dedicata alla rapidità: cfr. *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, pp. 50-53).

Nella travagliata gestazione di *Palomar*, una soluzione intermedia tra questo massimo di dilatazione enciclopedica e la sobria scelta finale è rappresentato da uno schema dattiloscritto non datato (ma probabilmente tardo), che comprende 39 testi (più 3 introduttivi, poi dislocati al posto della sottosezione *Palomar e le cose*): 27 nella prima parte (*La forma del mondo*), 9 nella seconda

(*Le parole e il silenzio*) e 3 nella terza (*La forma della mente*); parallelamente, i livelli gerarchici di suddivisione del testo decrescono progressivamente da quattro a due. L'indice definitivo si atterra invece a un rigoroso schema ternario ($3 \times 3 \times 3 = 27$). A cadere sono la maggior parte dei «viaggi», i dialoghi (*Dialogo con una tartaruga*, *Dialogo con un piede*, *Dialogo con il tuono*), i 3 pezzi con Mohole, due brani isolati, il secondo dei quali inedito (*Gli dèi negli oggetti*, *Dietro il retrovisore*); l'antinomia tra forma del mondo e forma della mente scompare, per lasciare il posto all'ardua gradazione tra aspetti descrittivi, narrativi e speculativi illustrata nell'avvertenza all'indice (cfr. qui a p. 872). Il risultato è, sì, un'opera di sapore autobiografico («Questo è il libro più autobiografico che abbia mai scritto, un'autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza», intervista a Lietta Tornabuoni, cit.); ma si tratta di un autobiografismo *sui generis*, concepito e perseguito secondo un principio di pregnanza selettiva, che poco o nulla dipende dalla banale fedeltà dei singoli brani ad occasioni biografiche.

Il lavoro di scelta e ordinamento dei testi, come ben s'intende, faceva tutt'uno con il problema della caratterizzazione del protagonista. Nella fase iniziale (fino al 1977) Palomar, già pensato come proiezione o *alter ego* dello scrittore – una sorta di «scrutatore» più sistematico, più distaccato e solitario, meno giovane e meno vitale, ma percorso in compenso da una vena di svagatezza marcovaldesca – inclina talvolta a diventare una sorta di mero *nom de plume*, intervenendo (come s'è visto) anche in discussioni culturali e letterarie. Acquisirà una fisionomia più definita – ancorché ridotta a pochi tratti essenziali – soltanto quando Calvino intraprende la composizione del volume (presumibilmente, non prima di aver dato alle stampe *Una pietra sopra*): «Da principio pensavo al signor Teste di Valéry, che però è puramente mentale, mentre Palomar riflette soltanto sotto lo stimolo di esperienze concrete. Ho pensato al signor Keuner, protagonista di storie brevi di Brecht. Mettendo insieme il libro leggevo Musil, *L'uomo senza qualità*. Lì c'è un impianto romanzesco, il protagonista è certo molto più ricco: ma come modello di personaggio che si realizza sul piano filosofico, mentale, anche l'uomo senza qualità Ulrich ha avuto un'influenza. Ho molto esitato, chiedendomi se doversi dare anche al signor Palomar più spessore, spessore di romanzo. Invece l'ho sempre più scarnificato. È semplicemente il soggetto di un tipo di esperienza che esclude il più possibile il

commento culturale così come gli aspetti psicologici: tranne un certo nervosismo e malumore continuo del personaggio» (intervista cit.).

Fra le carte di Calvino è conservato parecchio materiale relativo a *Palomar*: stesure dattiloscritte, spesso con correzioni a mano; brani scartati (ad esempio tutti i pezzi con Mohole, a partire da quello sui sequestri di persona, datato 1975); varianti, appunti preparatori, anche strumentalissimi (ad esempio, foglietti con descrizioni di formaggi o schemi di tagli di carne bovina), indici provvisori (dal 4 dicembre 1981 in poi, con una nutrita serie di tentativi datati novembre '82), nonché le bozze complete del volume.

LETTURA DI UN'ONDA

Publicato sul «Corriere della sera» del 24 agosto 1975. Il taccuino di lavoro di Calvino – da cui ricaviamo tutte le date di composizione o revisione dei testi – registra la «riscrittura di *Letture di un'onda* per il volume *Palomar*» in data 28-31 luglio 1982. Le varianti tra la prima stesura e l'edizione '83 sono numerose (spostamenti, sostituzioni, integrazioni); il taglio del brano relativo al pittore giapponese Hokusai risponde a un principio applicato con rigore nella rielaborazione del libro, l'eliminazione di ogni riferimento culturale. Sono conservate due stesure dattiloscritte, una delle quali con correzioni a mano e la postilla «prima versione».

pp. 875-76

Il mare è appena increspato [...] / La gobba dell'onda venendo avanti s'alza in un punto più che altrove ed è lì che comincia a rimboccarsi di bianco

Il mare è appena increspato e piccole onde battono sulla riva. L'acqua su questa spiaggia è ancora miracolosamente limpida.

Il signor Palomar si mette a guardare un'onda nel momento in cui s'alza e si rompe, aspetta che un'altra la segua, fa scorrere lo sguardo lungo la sua cresta, cerca di rendersi conto di quante onde più piccole si distinguono nell'avanzare d'ogni ondata per caratteristiche diverse di forma tempo forza direzione.

Una volta che ha cominciato questo tipo d'osservazione gli è difficile smettere. Non che egli resti assorto nella contemplazio-

ne; al contrario: vorrebbe portare a termine l'operazione che si è proposto e poi andarsene al più presto; tutto quello che lui vuole è poter dire d'aver veramente visto un'onda, nel momento in cui batte su quel punto della spiaggia, cioè aver visto com'è fatta in tutte le sue componenti simultanee.

Il pittore giapponese Hokusai impiegò molti anni della sua vita per riuscire a disegnare un'onda. Al signor Palomar dovrebbe bastare molto meno, perché non si propone di dipingerla o disegnarla e nemmeno di darne un equivalente verbale, cosa ancor più difficile. Per descrivere un'onda in maniera analitica, cioè per tradurre in parole ogni suo movimento, bisognerebbe inventare un nuovo vocabolario e forse anche una nuova grammatica e una nuova sintassi; oppure ricorrere a un sistema di notazioni sul tipo delle partiture musicali; o a formule algebriche con derivate e integrali. Il signor Palomar non aspira a tanto: lui si contenterebbe di leggere l'onda.

La gobba dell'onda venendo avanti s'alza in un punto più che negli altri ed è lì che si rimbocca di bianco

p. 876

la schiuma ha il tempo d'avvolgersi su stessa e scomparire di nuovo come inghiottita e nello stesso momento tornare a invadere tutto

la schiuma ha il tempo di essere inghiottita e di tornare a invadere tutto

p. 876

come un tappeto bianco che risale la sponda per accogliere l'onda che arriva. Però, quando ci s'aspetta

come un tappeto che risale la riva per accogliere l'onda che arriva. Ma quando ci s'aspetta

p. 876

*anche questo rapidamente scompare
anche questo rapidamente sparisce*

p. 876

*il suo confine ondulato. / Nello stesso tempo
il suo confine ondulato.*

Ma nello stesso tempo

pp. 877-878

nel solito dilagare di schiuma. / Il signor Palomar ora cerca [...] riducendola al meccanismo più semplice. / Ma ogni tentativo di definire questo modello deve fare i conti con un'onda lunga

nel solito dilagare di schiuma.

Tutto questo sarebbe molto semplice se intanto non si dovesse fare i conti con un'onda lunga

p. 878

una delle tante dinastie d'onde oblique, sbattuta a riva con loro. / Appuntare l'attenzione [...] Adesso in questo incrociarsi di creste

una delle tante dinastie d'onde oblique, che la portano a riva.

Sta il fatto che da questo incrociarsi di creste

p. 879

dalla riva e va verso il largo. / Forse il vero risultato [...] / Basterebbe non perdere la pazienza, cosa che non tarda ad avvenire. Il signor Palomar s'allontana lungo la spiaggia

dalla riva e va verso il largo.

Il signor Palomar è convinto che se delimita uno spazio diciamo di dieci metri di riva per dieci metri di mare può completare un inventario di tutti i movimenti d'onde che vi si ripetono con varia frequenza entro un dato intervallo di tempo. Questo esercizio egli pensa che gli serva per allontanare la nevralgia, l'infarto e l'ulcera gastrica. E più ancora pensa che sia la chiave per padroneggiare con un'operazione semplicissima la complessità dell'universo.

Basterebbe non perdere la pazienza come gli succede dopo pochi minuti. S'allontana lungo la spiaggia

IL SENO NUDO

La prima stesura, *Un uomo e un seno nudo all'orizzonte*, viene pubblicata sulla prima pagina del «Corriere della sera» il 2 agosto 1977. Le varianti sono modeste, fatta salva l'identificazione del protagonista (originariamente anonimo) con Palomar, cosa che comporta una fitta serie di ritocchi: *Il signor Palomar cammina lungo una spiaggia solitaria* < Un uomo cammina lungo una spiaggia solitaria; *Palomar, uomo discreto* < L'uomo, persona civile e discreta (p. 880), etc.; *conclude amaramente Palomar* < conclude amaramente quel signore.

pp. 881-882

Però questo sorvolare dello sguardo [...] nella penombra in cui l'hanno tenuto secoli di pudibonderia sessuomaniaca e di concupiscenza come peccato...

Però questo ritrarsi dello sguardo, questo mettere il seno tra parentesi, non potrebbe in fin dei conti essere interpretato come una ripulsa, una svalutazione, un cacciarlo via di lì, dalla luce del sole, relegandolo nella penombra in cui lo hanno tenuto secoli di pudibonderia sessuomaniaca e di concupiscenza come peccato?

p. 882

come sfuggisse alle insistenze moleste d'un satiro

come sfuggisse alle insistenze moleste d'un satiro da strapazzo

LA SPADA DEL SOLE

Anticipato su «Repubblica» del 29 luglio 1983 («I racconti dell'estate») con il titolo *Nuotare nella spada*, in una stesura praticamente definitiva.

GLI AMORI DELLE TARTARUGHE

Scritto fra il 7 e l'8 dicembre 1982.

IL FISCHIO DEL MERLO

Pubblicato sul «Corriere della sera» il 10 agosto 1975. Nel tacquino l'autore indica in data 8 agosto 1982 «aggiunta al *Fischio del merlo* (75) x Pal». Si tratta delle riflessioni sul senso dei discorsi dei merli e del dialogo con la signora Palomar: in sostanza, l'intera seconda metà del testo. Scompare invece un riferimento autobiografico retrospettivo, l'allusione ai genitori (e il taglio provoca, nella redazione definitiva, un sospetto di genericità).

p. 891

uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma in cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni, nessuno dei quali s'eleva sugli altri per intensità o frequenza, e tutti s'intessono in un ordito omogeneo, tenuto insieme

uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma che per un equilibrio che si stabilisce tra i vari suoni, nessuno dei

quali s'eleva sugli altri per intensità o frequenza, s'intesse in un ordito omogeneo, tenuto insieme

p. 892

riacquistare e ritrasmettere: nessun libro può insegnare quello che solo si può apprendere nella fanciullezza [...] l'inseguimento continuo d'una precisione insicura

riacquistare e ritrasmettere: come quello che gli sarebbe stato facile raccogliere da un ultimo depositario, se avesse prestato più attento orecchio nella fanciullezza al canto e al volo degli uccelli e alla voce di suo padre che puntualmente glie li nominava ogni volta. Al culto della precisione nomenclatoria e classificatoria, praticata dai genitori forse con troppa insistenza didascalica, il figlio aveva preferito l'inseguimento continuo d'una precisione insicura

pp. 893-895

se è un dialogo, ogni battuta arriva dopo una lunga riflessione. / Ma è un dialogo, oppure [...] Dopo aver ascoltato attentamente il fischio del merlo, egli prova a ripeterlo, più fedelmente che può. Segue un silenzio perplesso, come se il suo messaggio

se è un dialogo, ogni battuta arriva dopo una lunga riflessione, oppure del tutto immotivata, oppure tutto il dialogo consiste nella lunghezza delle pause.

Comunque, il signor Palomar ne trae una sensazione di calma. S'accorge che la presenza del merlo gli dà pensieri rassicuranti: calma una sua angoscia della distanza tra il comportamento umano e il resto dell'universo. Il fischio uguale del merlo e dell'uomo fa da ponte tra natura e cultura. Perché il linguaggio è il punto d'arrivo cui tende l'intera evoluzione biologica? O perché tutto ciò che esiste, fin dal principio dei tempi, è il linguaggio? Qui l'angoscia lo riprende.

Il signor Palomar ripete lui il fischio del merlo. Segue un silenzio perplesso, come se il suo messaggio

IL PRATO INFINITO

Scritto in data 8-9 dicembre 1982.

LUNA DI POMERIGGIO

Scritto alla fine di dicembre del 1982.

L'OCCHIO E I PIANETI

Scritto il 7-8 aprile 1982 - «pezzo sui pianeti (x R e x Palomar)» - esce su «Repubblica» il 15 aprile 1982 con il titolo *Giove con la sciarpa*, e quindi, in una versione praticamente definitiva, su «Paragone» n. 388, giugno 1982, pp. 3-6. A casa Calvino è conservata una stesura dattiloscritta.

Le varianti più cospicue riguardano l'inizio, l'inserito sulla documentazione di Palomar (qui in fondo a p. 906), l'aggiunta dell'ultimo capoverso, evidenziato da stacco grafico (qui a p. 908). Il resto è pressoché identico, salvo la conversione dei pronomi dalla prima alla terza persona. Il testo del presente «Meridiano» emenda un refuso apparso in rivista («Paragone», n. cit., p. 4) e poi rimasto nell'edizione in volume: *un fatto che rallegra la vita e il pensiero* (p. 905), anziché «un fatto che rallegra la vita e il pensiero» (p. 40 dell'edizione Einaudi).

p. 904

Il signor Palomar, avendo appreso [...] Marte, pur essendo vicino al grande specchio lunare inondato di luce bianca, si fa avanti

I pianeti hanno fatto notizia sui giornali di recente, per una ragione fasulla - l'«allineamento» rispetto al sole - che agli astronomi risulta priva di senso e a un semplice spettatore come me, che spera sempre di poter vedere qualcosa che non ha mai visto, non dà nulla di quanto poteva sperare.

Comunque sia, a sentir parlare di pianeti, ho pensato che da un pezzo non m'era capitato di guardare il cielo, e mi sono affrettato a farlo, dopo aver consultato la rivista *Astronomia*, benemerito bimestrale edito a Como, che dà per ogni mese le mappe celesti e gli orari di visibilità dei pianeti. Risulta che, allineamento o meno, il 1982 per guardare i pianeti è proprio un'ottima annata, e aprile uno dei mesi migliori, perché i tre pianeti esterni visibili a occhio nudo (anche da un miope e astigmatico come me), Marte, Giove e Saturno, si possono vedere durante tutta la notte per tutto il mese.

In queste notti di luna piena, col cielo che non diventa mai nero, Marte, pur essendo vicino al grande specchio lunare inondato di luce, si fa avanti

p. 904

un po' più in alto verso oriente. / Per approfittare [...] fa già una bella differenza. / Per esempio, Marte al telescopio si rivela un pianeta più perplesso

un po' più in alto verso oriente.

Al telescopio (il piccolo telescopio da 15 cm. di Monte Mario, che la cortesia del professor Buonvino ha messo a disposizione del mio sguardo) Marte è un pianeta più perplesso

p. 906

Forse la prima regola

Forse la regola

p. 907

la percezione precisa dei contorni, dei colori, delle ombre, ma anche lasciare che l'immaginazione [...] incongrua? Aveva visto il pianeta ondeggiare coi satelliti in fila come bollicine

la percezione precisa dei contorni, dei colori, delle macchie, ma anche fa sì che la mia immaginazione rinunci a sfoggiare i drappaggi d'un sapere libresco e ritrovi la prima similitudine che m'era venuta in mente e che avevo scacciata perché incongrua: il pianeta che ondeggiava coi satelliti in fila come bollicine

LA CONTEMPLAZIONE DELLE STELLE

Scritto fra il 12 e il 23 agosto 1982 («Pal e le stelle»), viene pubblicato in versione pressoché definitiva su «Repubblica» il 25 agosto 1983 con il titolo *Per non sprecare le stelle*. Passi confrontabili si registrano in un altro articolo, *Vana attesa d'una cometa* - scritto il 16 agosto 1982 e edito pochi giorni dopo su «Repubblica» insieme a *Appunti su un incendio* (titolo complessivo: *Stelle e fiamme*, 22-23 agosto 1982). Trascriviamo alcune righe, in cui tornano il motivo dei chiarori emergenti dal buio (si veda qui a p. 912: «*Se i corpi luminosi sono carichi d'incertezza...*») e la descrizione di una determinata posizione del cielo (p. 910: «*Arturo cala a picco sul profilo della collina...*»).

«A guardare le stelle fissamente dopo un poco non si è più sicuri di quel che si vede: nel cielo d'estate le stelle sono innumerevoli e più si aguzza la vista più se ne scoprono, come stessero affiorando dalle profondità buie. Ma il buio poi non si può giurare che sia buio, perché la luminosità diffusa s'estende anche ai lembi dei cieli spopolati, dove forse puoi snidare sciami di meteoriti, scorgere il baluginio d'astri lontani, districare rami sperduti della galassia.

Vedo grani luminosi che compaiono, danzano, spariscono: nella mia pupilla o nel firmamento? Cos'era quel bagliore che ho visto volare come una freccia? Forse una macchiolina come se ne vedono tenendo gli occhi chiusi (il cielo buio è come il fondo delle mie palpebre, popolato di fosfeni); forse un riflesso dei miei occhiali; ma forse invece ho avuto in sorte d'intercettare la cometa, appena percepibile a occhio nudo, sono stato uno dei pochissimi (forse l'unico) a godere di quel poco che essa era pronta a concedere a un occhio nudo (ma miope e occhialuto), un puntino di luce (ora mi sembra di ricordare) azzurrina. Guardo l'ora: domani dai giornali saprò se l'ho visto o non l'ho visto. (Non l'ho visto).

Dovunque guardi, con l'angolo dell'occhio mi pare d'esser raggiunto da bagliori che annunciano qualcosa. Cosa splende sulla sinistra? È sempre Arturo, che sembra coli a picco sugli alberi, trascinandosi dietro le altre stelle del triangolo di Boote: ma tutto resta immobile. A ovest in alto brilla Vega. Altair cala sul mare. Deneb dardeggia fredda dallo zenit. La cometa intanto chissà dove risale la sua orbita lontano dal mio sguardo, lontano dai modelli con cui cerco d'immaginarla, palla di ghiaccio e luce, iceberg-medusa dallo strascico fluttuante. Non la vedrò, temo, ma è già certo il suo influsso su di me, se mi regala questo cielo notturno che altrimenti non mi sarei fermato a contemplare».

DAL TERRAZZO

Scritto fra il 21 e il 26 novembre 1982.

LA PANCIA DEL GECO

Scritto il 6 agosto 1982, appare su «Repubblica» il 12 dello stesso mese insieme con altri due pezzi, sotto il titolo complessivo *Il sorriso negato*. Una nuova versione prende forma tra l'11 e il 12 dicembre 1982. Se si eccettuano l'usuale passaggio dalla prima persona alla terza e l'inserimento nel secondo capoverso del paradossale confronto tra il gecko e la televisione, le varianti consistono soprattutto in ampliamenti descrittivi.

pp. 921-923

ma di pancia. Nella stanza di soggiorno di casa Palomar [...] il moscerino dentro la gola del rettile

ma di pancia: c'è una finestra-vetrina illuminata; il gecko ogni sera rampa sul vetro esterno tra i rami pendenti di plumbago e sta lì fermo ad aspettare i moscerini attratti dalla luce; dall'interno della stanza contemplo la sua sagoma biancastra sullo sfondo buio, la estensione del suo corpo che solo i muri conoscono e che ora si palesa appiattita sul vetro.

La cosa più straordinaria sono le zampe, vere e proprie mani che premute contro il vetro vi aderiscono con le loro minuscole ventose: le cinque dita s'allargano a raggera come petali di fiori; insieme delicate e forti, paiono contenere un'intelligenza potenziale quale la somiglianza con le mani umane sembra promettere loro, se solo potessero liberarsi dal compito di star lì appiccicate. E le zampe ripiegate sembrano, più che ginocchi, gomiti tesi a sollevare il corpo. Tozza e torpida è invece la coda, munita anch'essa di ventose, che non abbia altro talento o ambizione al di fuori di quella funzione adesiva sussidiaria: nulla a che vedere con l'agilità calligrafica della coda delle lucertole.

Del capo vedo la gola capace e vibrante, gli occhi sporgenti e senza palpebra. Gli passa vicino un moscerino; la lingua scatta e inghiotte, fulminea e duttile e prensile, priva di forma e capace di prendere tutte le forme; non potrò mai dire se l'ho visto o non l'ho visto. Vedo il moscerino ora dentro la gola del rettile

p. 923

Se ogni materia fosse trasparente, il suolo [...] non come un aleggiare di veli impalpabili ma come un inferno

Se tutto fosse trasparente nel mondo e dentro gli esseri viventi, tutto apparirebbe non come un aleggiare di spiriti impalpabili ma come un inferno

p. 923

La segmentazione ad anelli di zampe e coda, la picchiettatura di minute piastre granulose sul capo e sul ventre danno al gecko

Le zampe e la coda segmentate ad anelli, il capo e il ventre picchiettati di minute piastre granulose, danno al gecko

p. 923

l'opposto della morale che in gioventù il signor Palomar aveva voluto far sua: cercare sempre di fare qualcosa un po' al di là dei propri mezzi? / Ecco che gli capita a tiro

l'opposto della morale che abbiamo voluto fare nostra: cercare

sempre di fare qualcosa un po' al di là dei nostri mezzi? Ora gli capita a tiro

pp. 923-924

Scoppia? No, la farfalla è là nella gola: palpita, malconcia ma ancora se stessa, non toccata dall'offesa di denti masticatori, ecco che supera le angustie della strozza, è un'ombra che inizia il viaggio

Scoppia? No, ecco che l'ombra della farfalla, malconcia ma ancora se stessa, non toccata dall'offesa di denti masticatori, supera le angustie della strozza, inizia un viaggio

p. 924

Se ne andrà? Era questo il culmine [...] voleva misurarsi? No, resta. Forse s'è addormentato

Se ne andrà? No, resta; forse s'è addormentato

p. 924

Neanche il signor Palomar sa staccarsi [...] contemplazione dei mas-sacri. La farfalla

Anch'io non so staccarmi di lì, resto a fissarlo. Cosa aspetto? Certo, meglio il gecko della televisione. La farfalla

L'INVASIONE DEGLI STORNI

Publicato su «Repubblica» il 3 dicembre 1981. Anche in questo caso, come nel precedente, la redazione avviene in due tempi: 30 novembre 1981 (*L'invasione degli uccelli*) e «fine dicembre» 1982, in parallelo alla revisione del *Gorilla albino*. È conservata una stesura dattiloscritta.

Le varianti assumono il carattere di una rielaborazione complessiva, di cui è difficile rendere pienamente conto senza trascrivere per intero la versione apparsa sul quotidiano. Innanzi tutto si registra l'usuale conversione dalla prima persona alla terza, qui complicata da un largo ricorso (specialmente all'inizio) al *si* impersonale. Qualche esempio: p. 925: *Il terrazzo del signor Palomar è un buon posto d'osservazione* < Il posto d'osservazione migliore è un qualche terrazzo un po' alto; *Di questi uccelli, egli sa solo quel che ha sentito dire in giro: sono storni che si raccolgono* < Sono storni - mi dicono - che si raccolgono; *Dove vadano [...] o una parata, il signor Palomar non è riuscito ancora a capirlo* < Non so

dove vadano [...] o una grande parata; *Stando così le cose, il signor Palomar ha deciso di limitarsi a guardare, a fissare nei minimi dettagli [...] ciò che vede* < Posso solo annotare quello che vedo, e che non è facile da descrivere; *egli guarda* < si vede; *S'accorge* < ci si accorge; p. 926: *gli era sembrata* < ci sembrava; *invece il signor Palomar sente come un senso d'apprensione* < ma m'accorgo che ora mi sento preso da un senso d'apprensione; *All'interno dello stormo già il signor Palomar distingue una prospettiva* < Al suo interno si crea una prospettiva; *se li vede* < li vedo; *continua a scoprirne* < continuo a scoprirne, e così via.

Sempre all'inizio, l'allusione all'inconsistenza delle ipotesi scientifiche sul comportamento degli uccelli (p. 925: *Le spiegazioni che si danno sono tutte un po' dubbiose...*) testimonia di un'indagine al riguardo svolta tra la stesura originaria e quella definitiva. Un altro passo sembra invece corretto soprattutto per evitare il termine «idillio», da sempre sospetto a Calvino (p. 926: *Rassicurante visione, il passaggio degli uccelli migratori, associato nella nostra memoria ancestrale all'armonico succedersi delle stagioni* < Rassicurante visione d'idillio, il passaggio degli uccelli migratori, nella nostra memoria ancestrale). Varie descrizioni vengono ampliate e arricchite. Del tutto nuovo è il passo sullo scambio telefonico di opinioni con gli amici (pp. 928-929: *Le osservazioni sugli uccelli si susseguono [...] paura di perdere qualche fase decisiva*). Snellito, invece, il finale.

pp. 926-927

minuscoli e puntiformi, per chilometri e chilometri, si direbbe, attribuendo alle distanze [...] Questo avviene per esempio quando il signor Palomar, dopo essersi persuaso

minuscoli e puntiformi, per chilometri e chilometri, ma come se l'intervallo tra l'uno e l'altro non superasse mai una certa distanza. Si tratta però d'intervalli sfalsati, irregolari, per cui nel momento in cui seguo con lo sguardo un singolo pennuto mi sembra che la compattezza dello stormo stia oscurando completamente il cielo, e invece appena cerco di rendermi conto di questa compattezza ecco che tra un uccello e quello che immediatamente lo segue vedo spalancarsi un abisso di vuoto.

Sono preso in un disegno fatto d'elementi in movimento che costituiscono una continuità ben evidente, un oggetto unitario come una nuvola o una colonna di fumo o uno zampillo d'acqua; ma questo oggetto ha la sua essenza nella discontinuità e dissocia-

zione d'ogni elemento, per cui ogni tentativo di riconoscerci una forma o una direzione mi provoca un senso di vertigine. Questo specialmente quando, dopo essermi persuaso

pp. 927-928

Questa sfera costituisce nello spazio uniforme un territorio speciale [...] Ma la coesione del branco

Questa sfera costituisce nello spazio uniforme un territorio limitato in cui gli storni possono continuare a volare in tutte le direzioni pur che non ne alterino i contorni i quali però si dilatano e contraggono come una superficie elastica invisibile.

A un certo punto vedo che c'è un canale da cui sempre nuovi individui stanno entrando a far parte del globo, una corrente velocissima che spinge nel branco nuovi seguaci. È un'altra folata di storni, di forma sferica anch'essa, che converge sulla prima e vi si travasa come la sabbia d'una clessidra. Ma la coesione del branco

p. 929

Ora si direbbe che gli uccelli occupino soltanto quella porzione di cielo che è investita ancora dai raggi del sole al tramonto. Ma guardando meglio ci si rende conto che l'addensarsi e diradarsi dei volatili

Mentre la mia attenzione si concentra su un lembo di cielo, non è detto che gli storni non stiano volando anche più lontano o più avanti. Forse non occupano tutti i punti cardinali, ma certamente quel quarto di cielo che è ancora investito dai raggi del tramonto. Mi rendo conto che l'addensarsi e diradarsi dei volatili

p. 929

una punteggiatura di voli dispersi. / Finché l'ultimo chiarore

una punteggiatura di voli dispersi. Ma tale distribuzione resta quanto mai mutevole e labile, cambia di forma e di consistenza di secondo in secondo, come un filo di fumo.

Finché l'ultimo chiarore

UN CHILO E MEZZO DI GRASSO D'OCA

Publicato sul «Corriere della sera» il 23 gennaio 1976. Tra le scarse varianti, notevole è la rielaborazione di un passo che nella prima versione comportava un forte stacco fra narratore e perso-

naggio (in *Palomar* l'adesione del racconto alla prospettiva del protagonista non ammette invece sbavature).

Alla luce del testo del «Corriere», il presente «Meridiano» emenda un refuso: *persone concentrate in se stesse, a nervi tesi, preoccupate ognuna di ciò che ha e ciò che non ha* (p. 931, righe 33-35), di contro a «persone concentrate in se stesse, a nervi tesi, preoccupate di ciò che ha e ciò che non ha» (p. 71 dell'edizione Einaudi).

p. 930

Aspettando in fila, il signor Palomar contempla i flaconi. Cerca di trovare un posto nei suoi ricordi per il cassoulet, pingue stufato di carni e fagioli, di cui il grasso d'oca è ingrediente essenziale; ma né la memoria del palato né quella culturale gli sono d'aiuto. Eppure il nome, la visione, l'idea lo attraggono

Aspettando in fila, il signor Palomar contempla i flaconi. Cerca di ricordare se il grasso d'oca ha un posto nei suoi ricordi; no, non riesce ad associarlo con nessuna sua esperienza né del palato né della memoria culturale: deve confessare a se stesso di non sapere nulla del grasso d'oca, di quali piatti sia prezioso condimento o ingrediente essenziale. (Serve innanzitutto per il *cassoulet*, pingue stufato di carni e di fagioli, ma il signor Palomar, mangiatore poco analitico, lo ignora). Comunque, il nome, la visione, l'idea lo attraggono

p. 931

due zampe uccellesche come artigli che si protendono da un blasone araldico o da un mobile rinascimentale

due zampe uccellesche rattrappite, astratto fregio araldico, come gli artigli di grifoni che si protendono dalle antiche cassapanche

p. 931

Il motivo conduttore dei dischetti di tartufo

Il motivo conduttore dei dischetti neri

p. 931

inghiottito dalle oscure borse dei clienti

inghiottito dalle loro oscure borse

Fra i materiali relativi a *Palomar*, Calvino ha conservato tre fogli dattiloscritti numerati da 3 a 5, che recano la postilla autografa «pagine scartate da *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*». Li ripor-

tiamo, come esempio di infrazione al delicato equilibrio tra descrizione, immaginazione e riflessione perseguita nel disegno definitivo del volume. In questo caso i processi associativi prevaricano sul senso di un'esperienza limitata e concreta, anticipando l'inquietante figura mangiatrice di *Sotto il Sole giaguaro*. Inoltre, alla mente del protagonista s'affacciano qui quei grandi problemi dell'umanità, che in Palomar non sono affrontati mai, se non in maniera indiretta (notevoli a questo proposito le varianti del *Gorilla albino*).

«[...] attento a ciò che mangia, preoccupato delle sue conseguenze.

La sua partecipazione alla ghiottoneria è soprattutto mentale, visuale, estetica. L'oggetto del suo desiderio non sono tanto i cibi quanto una proiezione fantasmatica dei cibi nell'immaginazione. Tra sé e questi fantasmi di cibi è obbligato a proiettare un fantasma d'appetito, un personaggio di mangiatore ideale, una mangiatrice, (le abitudini della mente lo portano a evocare un'apparizione femminile), una bocca che mangi per lui, attraverso la quale, vedendola masticare, immaginandosela mentre inghiotte, possa rappresentarsi fino in fondo il godimento che i cibi promettono.

Concentrando la sua attenzione sul lardo affumicato cerca di fabbricarsi questo fantasma di mangiatrice perfetta. Come sempre l'immaginazione manipola frammenti di percezione recenti: poco prima, sul Boulevard, sul marciapiede opposto, l'avevano colpito la statura e il portamento d'una donna alta e robusta che non ha fatto in tempo a vedere in viso. I lunghi capelli lisci spiravano forza e gioventù, un'ampia cappa nera la copriva fino ai piedi e l'unico dettaglio che aveva colto di lei era stato una caviglia bianca. Riattivando quella fantasia deduttiva che gli uomini d'altre epoche dovevano impiegare di continuo ma che ai nostri tempi non [ha] quasi mai occasione d'esercitarsi, la caviglia gli era bastata a indovinare proporzioni e armonie di tutta la persona.

Ecco ora vorrebbe che quella sconosciuta con la cappa nera si facesse largo tra i pasticci d'anatra del negozio: lui le cederebbe il suo posto nella fila, si terrebbe dietro a lei per vedere quali leccornie va scegliendo, per ripensare in rapporto a lei tutte le merci dei banchi, tutte le carni in rapporto alle sue carni, ai suoi denti di carnivora, che ora vede aprirsi verso di lui, come d'una dea divoratrice, cui dedicare in offerta votiva i cibi più intonati ai suoi

colori e ai suoi umori, ecco che lui le offrirebbe come una *corbeille* di fiori il bianco flacone di grasso d'oca.

Ma la donna dal mantello nero non è qui, era sparita appena lui l'ha intravista. La cerca con lo sguardo fuori dalle vetrine, tra i passanti che affollano l'Avenue. Il pomeriggio invernale perde rapidamente la poca luce. Per strada, al di là dei vetri appannati, passano ombre intabarrate, coi capelli sugli occhi; non levano lo sguardo alle delizie in mostra, come immuni da curiosità e desiderio. La gioventù disdegna i nutrimenti terrestri, inseguendo chissà quali più astratti appetiti: il signor Palomar vorrebbe ben trasmettere loro l'illuminazione che l'ha colto in quel negozio di pizzicagnolo, avvertirli che quello e solo quello è il tempio della natura e della civiltà, dove si tramandano le umili e raffinate tecniche del vivere umano. Ma tra lui e il mondo esterno sta una distesa di vassoi lussureggianti d'insalate: si sente lontano da tutti, dalle ombre sfuggenti dei passanti accidiosi e distratti, come dalla schiera dei protervi golosi che lo incalza a spintoni.

C'è un'altra folla, dietro a loro, che spinge, lo sa bene: la coda interminabile degli affamati, dei sottoalimentati, degli esclusi, che s'accalca sul pianeta. Il signor Palomar cerca d'allontanare quel pensiero con un battere di ciglio: è inutile che si metta a pensare, adesso, a quanto la penuria in cui vive una parte dell'umanità condiziona la sopravvivenza d'una gastronomia prelibata a favore d'un'altra e più ristretta parte. Tutto ciò che le civiltà hanno prodotto e producono in ogni campo non nasce forse con questo marchio? Del resto, anche se lui se ne facesse un problema di coscienza, non aggiungerebbe nulla al già detto, non avvicinebbe d'un millimetro la soluzione del problema. Questa visione d'abbondanza che ho sotto gli occhi, - s'affretta a pensare il signor Palomar, - è il fine ultimo per cui i popoli e le classi guerreggiano, concepiscono teorie, sistemi di governo, palingenesi.

Un passo ormai lo separa dal banco delle galantine. Cerca rapidamente d'elaborare una filosofia della storia basata sul succedersi di civiltà gastronomiche, prima che tutto si dissolva davanti ai suoi occhi. Basta un nulla e la sostanziosa concretezza di questi beni rivela una fragilità di fondo, una labilità intrinseca che li potrebbe dall'oggi al domani far sparire dal mercato e dalla memoria, e con loro far sparire tutto ciò che implicano per chi li produce e chi li acquista. Basterebbe l'intervallo d'una generazione a cancellare tutto per sempre.

Forse già i giochi sono fatti: questa gente che si dà gomitate

per appropriarsi d'una libbra di *pâté* sa bene che le mani abbrancano il vuoto, ma vuole coi propri gesti mantenere in vita qualcosa che non c'è più. Forse è tempo che l'ostilità verso di loro del signor Palomar ceda il passo a una complicità solidale? O è tempo che egli smorzi il suo dissidio verso le ombre quaresimali che passano rasente alle vetrine senza degnarle d'uno sguardo, e le riconosca come chiaroveggenti che voltano le spalle a ciò che è ormai solo illusione? Forse vanno inseguendo qualcos'altro in cui i valori perduti potranno trovare una contropartita, equivalenze magari irricognoscibili, le trasvalutazioni mal valutabili che portano da un indice dei prezzi e dei valori all'altro, da una all'altra era. Forse tutti sono più nel vero di lui, involto nella sua estasi di buongustaio platonico, sempre più solo.

È solo perché è giunto finalmente il suo turno, una commessa lo sta premurosamente forzando a esprimere i suoi desideri. Il signor Palomar cerca di richiamare alla memoria la lista degli acquisti di cui è stato incaricato in famiglia, si confonde, balbetta. Ogni volta che rincasa dopo aver fatto delle spese, sua moglie si disperava perché ha dimenticato qualcosa e ha comprato quel che non doveva comprare. Figuriamoci stavolta! Come potrà lui spiegare cosa gli è successo per ritrovarsi in strada stringendo al petto un flacone da un chilo e mezzo di grasso d'oca?»

IL MUSEO DEI FORMAGGI

Per esclusione, si può avanzare l'ipotesi che questo brano rientri fra i non meglio specificati «pezzi libro Palomar» registrati sul taccuino in data 16-30 marzo 1982.

IL MARMO E IL SANGUE

Scritto fra il 18 e il 20 luglio 1983.

LA CORSA DELLE GIRAFFE

«Nasce un nuovo personaggio: il signor Palomar. Dandogli il nome di un famoso osservatorio astronomico Italo Calvino ha voluto significare che la realtà contemporanea, la natura e gli atteggiamenti

umani sono guardati come da un lontano attento telescopio». Primo brano della serie, è accompagnato sul «Corriere della sera» del 1° agosto 1975 da altri due pezzi: *Del mordersi la lingua*, perplesso elogio della reticenza assolutamente decisivo per la caratterizzazione di Palomar, e *Le brave persone*, che invece tratta d'un tema di attualità politica, poi bandita dalla raccolta in volume (il riferimento, implicito, è alla nomina di Benigno Zaccagnini alla segreteria della Democrazia Cristiana).

Modeste le varianti, che si riducono a un paio di piccole aggiunte: p. 940: *allo zoo di Vincennes* < allo zoo; p. 941: *un disegno a losanghe: una discontinuità di pigmentazione che già annuncia la discontinuità dei movimenti* < un disegno a losanghe.

IL GORILLA ALBINO

Steso l'11 maggio 1980 (*Riflessioni su un gorilla albino*), appare su «Repubblica» il 16 dello stesso mese, con il titolo *Visita a un gorilla albino*. Nel passaggio da un'edizione all'altra il testo viene largamente rielaborato. Piuttosto che dar conto di una minuta serie di correzioni, dislocazioni e aggiustamenti, preferiamo quindi riportare per intero la seconda parte della versione originaria, che comprende l'incontro con lo scrittore uruguayano in esilio J.C.O. (Juan Carlos Onetti). Per inciso, segnaliamo inoltre che fra le carte di Calvino sono conservate due pagine dattiloscritte, numerate 3 e 4, recanti la postilla «27-29 dic. 1982 - tentativo di altro finale, scartato», le quali documentano una fase intermedia tra la versione originaria e quella in volume. Già rielaborato in chiave Palomar, il brano allinea le riflessioni suscitate nel protagonista dal commento di tre personaggi: un esule politico (qui anonimo), un amico psicologo, la signora Palomar.

«Non so se lo zoo destini ai gorilla anche altri spazi un po' più ameni; potrebbe darsi (voglio augurarmelo) che questo sia solo un angolo tranquillo in cui la famiglia si ritira a far la siesta; certo, visto così, il cortile circondato da mura ha un aspetto carcerario e concentratorio, evoca l'ora dell'"aria" nelle prigioni. Forse per questo sentiamo così forte la sofferenza che dovrebbe sentire lui a essere tenuto lì per essere guardato come un mostro. Dico dovrebbe, perché forse è un grande vuoto che il gorilla si porta dentro, nell'accettazione del suo ruolo di mostro, e la sofferenza che

sente è la sofferenza di quel vuoto. Guardandolo non possiamo fare a meno di pensare che potremmo essere noi al suo posto, di là dal vetro, guardati come mostri da una folla di gorilla e oranghi e scimpanzé e gibboni; e sentiamo insieme la sofferenza che potrebbe riempire quel vuoto e la sofferenza che ogni vuoto di sofferenza provoca, e comprendiamo l'una e l'altra, e il vuoto, contempliamo l'enorme vuoto delle sue ore e ci sembra di sentirlo da sempre abitare le nostre ore.

La sera, al bar dell'albergo, faccio conoscenza con uno scrittore urugaiano che da tempo leggo e ammiro, J.C.O. Come quasi sempre avviene, l'incontrare di persona un autore che si è letto non porta alcun elemento nuovo all'immagine che ci si è fatti di lui, anzi più spesso l'allontana. Con O. che è un uomo difficile, amaro, invecchiato dalla cattiva salute, da un periodo di prigionia nel suo paese e poi dall'esilio, la comunicazione stenta a stabilirsi. Per cercare di rompere il ghiaccio, racconto la visita allo scimmione albino che ho compiuto quel mattino, pensando che possa interessare O., scrittore della sofferenza esistenziale, della sconfitta individuale in una società desolata e meschina, del sapore agro del destino. Mi sembra che il male di vivere espresso nei suoi romanzi possa trovare quasi un equivalente simbolico nell'immagine del gorilla prigioniero. "Non c'è niente di strano in una scimmia in gabbia", dice O. "Conosco un uomo che sta rinchiuso da anni in una gabbia molto più piccola". S'alza, sempre impassibile, saluta, s'allontana appoggiandosi al bastone.

Comprendo che ha voluto darmi una lezione di morale civile: non si parla delle sofferenze d'una scimmia in gabbia al cittadino d'un paese in cui tante persone sono imprigionate e torturate. Comprendo un minuto dopo - ma ormai è troppo tardi - quale poteva essere la mia risposta: io posso descrivere il gorilla, non l'uomo in gabbia. Solo lui ha il diritto di parlare della sua esperienza, ma nella maggior parte dei casi essa resta al di là della parola. Se parlassi io dell'uomo in gabbia, diventerebbe simbolo di qualcosa'altro, così come il gorilla.

Continuo la mia discussione immaginaria (è il tipo di discussione che mi riesce meglio): solo attraverso un'immagine che mi si presenta come un nudo oggetto significativo posso stabilire un contatto con i significati possibili d'una realtà fuori dalla logica d'ogni discorso; solo nell'estraneità dello scimmione albino posso riconoscere qualcosa di ciò che oscuramente portiamo dentro di noi, in mezzo all'irriducibile, sorda evidenza dei fatti che ci cir-

condano. Così come il gorilla ha il suo pneumatico che gli serve da supporto fisico per un intenso, straziante discorso senza parole, così io ho quest'immagine d'un gorilla bianco. Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto attraverso il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono».

L'ORDINE DEGLI SQUAMATI

Scritto fra l'8 e il 15 maggio 1983. In alcuni indici provvisori è citato come *L'era dei rettili*.

L'AIOLA DI SABBIA

Esce sul «Corriere della sera» il 16 gennaio 1977, con il titolo *L'ansia annullata nei giardini giapponesi* (occhiello: «L'universo Zen nelle impressioni di viaggio del signor Palomar»). La seconda parte dell'articolo - che peraltro non presenta in origine alcuna soluzione di continuità, se non una scansione grafica chiaramente redazionale - viene poi a costituire il brano *La luna corre dietro alla luna*, edito con tutte le altre corrispondenze giapponesi già apparse sul «Corriere» (*L'aiola di sabbia* inclusa) sul n. 79-80 dell'«Approdo», dicembre 1977, sotto il titolo complessivo *Il signor Palomar in Giappone* (un'avvertenza siglata L.P. segnala il ripristino di brani espunti per necessità di impaginazione del quotidiano).

Le varianti consistono più che altro in tagli, riguardanti osservazioni di tipo cronistico. Il numero di pagina è riferito alla versione dell'«Approdo» (pressoché identica alla precedente).

p. 952

e se tutto quel che si vede nella realtà c'è scritto sulla guida. / «Possiamo vedere il giardino

e se tutto quel che si vede nella realtà c'è scritto sulla guida.

I turisti giapponesi non sono tutti in Via Condotti e in Avenue de l'Opéra e in Bond Street, come siamo portati ingenuamente a credere noi europei. No, perfino in Giappone ci si trova in mezzo a turisti giapponesi dovunque si vada, tale e quale come in Europa e in America. In questo momento una campagna di propaganda turistica perché i giapponesi scoprano il proprio paese s'è di-

mostrata molto efficace, e i templi di Kyoto e di Nara sono gremiti di visitatori, che si spostano in fila seguendo una hostess con una bandiera per non restare intruppati in un gruppo che non è il loro. Ci sono certo anche molte comitive europee e americane; le grandi industrie nipponiche organizzano viaggi collettivi in Giappone dei loro rappresentanti commerciali stranieri e nell'itinerario turistico d'ogni gruppo almeno un paio di giorni a Kyoto e a Nara sono di rigore. Ma queste comitive straniere sono gocce d'acqua nel mare del pubblico nazionale.

Soprattutto gli studenti delle scuole secondarie, tutti in un'uniforme nera di tipo militare da collegiali fine-ottocento («Corriere»: fine-Ottocento), come sciami di calabroni, le ragazze in giacchetta e gonna nere, un po' da orfanelle, non mancano mai nel quadro. Le scolaresche di tutte le province compiono a turno la loro visita ai monumenti delle antiche capitali dell'Impero, e il triste colore delle loro uniformi, vestigio della prima occidentalizzazione del Giappone, resta nella memoria del viaggiatore mescolandosi alle visioni più aeree e splendide dei luoghi famosi.

«Possiamo vedere il giardino (p. 70)

p. 953

*gli orizzonti d'una solitudine senz'ansia? / Ma questa conclusione
gli orizzonti d'una solitudine senz'ansia? È per questo che lo
Zen ha avuto tanta fortuna come dottrina spirituale dei Samurai?
Ma questa conclusione (p. 71)*

SERPENTI E TESCHI

Gli dei indios che parlano dalla pietra esce sul «Corriere della sera» il 16 luglio 1976. Il titolo muta in *Serpenti e teschi* in occasione dell'uscita sul periodico di Fiume «La battana» (XV, 46, marzo 1978), che raccoglie tutte le corrispondenze messicane di Calvino. Tra la versione definitiva e le precedenti vi sono poche differenze. Il termine *chac-mool* è in origine erroneamente scritto *chac-mahol*; una digressione di sapore giornalistico viene espunta. Il numero di pagina è riferito all'edizione della «Battana».

p. 954

*Anche i fregi più astratti e geometrici sul muro d'un tempio possono
Anche i fregi più astratti e geometrici sul muro d'un tempio
mixteco possono (p. 98)*

p. 955

una semplice divisa bianca tipo boy-scout con fazzoletti azzurri. I ragazzi sono guidati da un maestro non molto più alto di loro e appena più adulto, con la stessa tonda e ferma faccia bruna

una semplice divisa bianca con fazzoletti azzurri, un po' alla boy-scout. Il turista è abituato in Messico a farsi largo tra sciami di ragazzi delle scuole che attraversano musei e luoghi archeologici o si siedono in cerchio attorno a un insegnante che spiega un misterioso resto di civiltà perdute. La riappropriazione del remoto passato nazionale attraverso le visite scolastiche a musei e monumenti sembra essere il rito pedagogico fondamentale.

Questa classe è guidata da un maestro non molto più alto dei ragazzi e appena più adulto di loro, con la stessa tonda e ferma faccia bruna (p. 98)

LA PANTOFOLA SPAIATA

Appare sul «Corriere della sera» il 18 settembre 1975 sotto il titolo complessivo *L'uomo di fronte a disegni segreti*, che si riferisce a un precedente brano (ispirato da un passo dei *Dialoghi romani* di Michelangelo).

p. 959

nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti. / Ma se il suo errore non avesse fatto che cancellare un errore precedente? Se la sua distrazione fosse stata apportatrice non di disordine ma d'ordine? «Forse il mercante sapeva bene quel che faceva [...]»

nuove simmetrie combinazioni appaiamenti. Ma ben potrebbe lui con la sua distrazione essere stato apportatore d'ordine, non di disordine, cancellando un errore precedente.

«Forse il mercante sapeva quel che faceva [...]»

p. 959

*dandomi quella pantofola spaiata ha messo riparo a una disparità
dandomi la pantofola spaiata ha riparato a una disparità*

DEL MORDERSI LA LINGUA

Esce sul «Corriere della sera» il 1° agosto 1975, dopo *La corsa delle giraffe*. Nell'edizione in volume cade un cenno al rimuginare

continuo del personaggio, compensato poco dopo da un indugio analitico sul procedere non rettilineo del pensiero.

p. 960

L'aver pensato rettamente non è un merito: statisticamente è quasi inevitabile [...] che sarà venuta pure a qualcun altro

L'aver pensato rettamente non è un merito: la sua mente non avendo da render conto a nessuno dei propri andirivieni, gira a ruota libera, macina quotidianamente durante le sedici ore di veglia ogni sorta di rapidissimi pensieri; che siano tutti sbagliati è statisticamente improbabile, anche perché ogni situazione gli presenta alla mente pensieri contraddittori e divergenti: in capo a un anno è quasi inevitabile che tra le molte idee sballate, confuse o banali che gli si sono presentate alla mente, qualcuna ve ne sia di perspicua, o addirittura geniale; e come è venuta a lui, può esser certo che sarà venuta pure a qualcun altro.

p. 961

comunque si perderebbe nell'inondazione di parole, quanto

comunque si perderebbe nell'inondazione di parole permanenti, quanto

p. 961

la scelta possibile è solo quella tra il parlare in continuazione e il non parlare mai. Nel primo caso il signor Palomar rivelerebbe che il suo pensiero non procede in linea retta ma a zigzag [...] dell'arte del dire. / Infatti, anche il silenzio può essere considerato un discorso

la scelta possibile è soltanto quella tra il parlare in continuazione (cosa che il signor Palomar ha escluso a priori) e il non parlare mai.

Il signor Palomar non si lascia mettere in crisi da questo dilemma. A pensarci bene, anche il silenzio può essere considerato un discorso

DEL PRENDERSELA COI GIOVANI

Pubblicato sul «Corriere della sera» il 10 agosto 1975. La non più giovane età del personaggio – del resto implicita nel contegno appellativo «signor», non privo di connotazioni ironiche (si pensi all'alta considerazione di Calvino per un eroe dei fumet-

ti come il signor Bonaventura) – era nota ai lettori del «Corriere» fin dalla precedente serie (1° agosto). Nelle *Brave persone* infatti Palomar confrontava la situazione politica italiana con quella di trent'anni prima.

p. 962

In un'epoca in cui [...] Stando così le cose il signor Palomar si limita a rimuginare tra sé sulla difficoltà di parlare ai giovani

Il signor Palomar ogni tanto anche lui se la prende coi giovani. Accumula argomenti per una lunga predica ai giovani, che finisce per non fare: un po' perché la parte di quello che fa le prediche non gli si adatta, un po' perché non trova nessuno disposto a lasciarsi fare prediche. Allora si limita a rimuginare tra sé sulla difficoltà di parlare ai giovani

p. 963

La distanza tra due generazioni

La vera distanza tra due generazioni

p. 963

trasmessi come eredità biologica; mentre invece gli elementi di diversità tra noi e loro sono il risultato dei cambiamenti irreversibili che ogni epoca porta con sé, cioè dipendono dalla eredità storica che noi abbiamo trasmesso loro, la vera eredità di cui siamo responsabili

trasmessi come eredità biologica: non è data dagli elementi di vera diversità che sono il risultato dei cambiamenti irreversibili che ogni epoca porta con sé, cioè sono la nostra eredità storica, la vera eredità di cui siamo responsabili

IL MODELLO DEI MODELLI

Scritto fra il 28 agosto e il 2 settembre 1983. Rappresenta, in estrema sintesi, una sorta di autobiografia politico-intellettuale: in una conversazione telefonica con Claudio Milanini Calvino confermava che il «modello» di cui discorre all'inizio del brano è il marxismo.

IL MONDO GUARDA IL MONDO

Tradotto in francese da Jacques Roubaud, viene anticipato sul «Cnac Magazine» (Juillet-Août 1982), periodico del Centre national d'art e de culture Georges Pompidou. Fra le carte di Calvino è conservato un dattiloscritto.

L'UNIVERSO IN UNO SPECCHIO

Scritto nei giorni 3-6 settembre 1983 (titolo provvisorio: *L'universo come specchio*).

COME IMPARARE A ESSERE MORTO

Ultimo anche in ordine di composizione, il brano è registrato dal taccuino di lavoro dello scrittore in data 6-13 settembre 1983; il giorno successivo (14 settembre) risulta dedicato alla compilazione dell'indice (o meglio, di «indici»). È conservata una stesura dattiloscritta.

M.B.

I RACCONTI

La silloge *I racconti* appare presso Einaudi nel 1958 (finito di stampare: 20 novembre); in sopracoperta un dipinto di Paul Klee (*Scena di battaglia dall'opera comica «Il Navigatore»*), accanto all'occhiello la dedica «Ai miei genitori». Una vivace descrizione *in fieri* della struttura del volume è contenuta in una lettera di Calvino a Pietro Citati, datata 2 settembre 1958 (cfr. *I libri degli altri*, pp. 262-264). Lo scrittore comunica all'amico innanzi tutto le proprie incertezze («non sono ben sicuro ancora di cosa metterci e di come ordinarlo») e i presupposti delle sue ipotesi di sistemazione: rifiuto del «criterio cronologico» (nell'indice però dovranno figurare le date) e necessità di rispettare l'esistenza nella propria produzione narrativa di «gruppi ben distinti» di lavori. In tal modo

«Il volume si dividerebbe in tre parti.

Libro I, *Gli idilli difficili*. Libro II, *Gli amori difficili*. Libro III, *La vita difficile*.

Il libro I comprende i racconti di *Ultimo viene il corvo* (scelti, una ventina) e quelli scritti dopo che si collegano a quel tipo di narrazione (ma tutti più deboli; non è più il mio genere, quello). Sarebbe diviso in sottogruppi: *La natura*, *La guerra*, *Il dopoguerra*, *La natura in città*, *Il mondo delle macchine*. (Le ultime due parti sono di roba nuova, che non c'era nel *Corvo*). Il tema generale è l'impossibilità dell'armonia naturale, con le cose e con gli uomini.

Il libro II, *Gli amori difficili*, comprende *L'avventura di un soldato* [...], *L'avventura di una bagnante*, *L'avventura di un impiegato*, *L'avventura di un lettore*, *L'avventura d'un viaggiatore* che leggerai sul «Verri», *L'avventura di un poeta* che ho scritto adesso. Avrei molte altre idee in mente in modo da fare un gruppo di dieci-dodici racconti molto omogenei, tutti sul tema dell'incomunicabilità amorosa, gruppo che costituirà la «novità» maggiore del volume, ma non so se farò in tempo a scriverli entro il termine che le congiunture editoriali mi impongono».

Con il terzo libro, «*La vita difficile*, cioè le definizioni più com-

«LE CITTÀ INVISIBILI» DI ITALO CALVINO

di *Marina Zancan*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1996

Sommario

1.	<i>Genesi e storia.</i>	4
1.1.	Rifare il <i>Milione</i> di Marco Polo?	5
1.2.	La città.	9
1.3.	La traversata degli anni Sessanta.	14
2.	<i>Struttura.</i>	20
3.	<i>Tematiche e contenuti.</i>	29
4.	<i>Modelli e fonti.</i>	46
5.	<i>Lingua e stile.</i>	58
6.	<i>Nota bibliografica.</i>	64

1. Genesi e storia.

Le città invisibili, edite da Einaudi nella collana «Supercoralli», escono nel novembre 1972¹, preannunciate e presentate dallo stesso Calvino che racconta la storia del nuovo testo accompagnata da frammenti autoriflessivi offerti come possibili spunti di lettura:

È un libro che mi porto dietro da alcuni anni, ogni tanto scrivevo una pagina, cioè una città².

Era diventato un po' come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni³.

La serie delle città, «come poesie che mettevo sulla carta», si accumula nel tempo per successiva giustapposizione di pezzi isolati, parallela a quell'insieme di materiali dedicati a Marco Polo e Kublai Kan, poi confluiti nei corsivi che precedono e seguono ogni capitolo del libro:

Man mano che andavo avanti a scrivere città sviluppavo delle riflessioni sul mio lavoro come commenti di Marco Polo e del Kan e queste riflessioni tiravano ognuna dalla sua parte; e io cercavo di lasciare che ogni discorso avanzasse per conto suo⁴.

Il libro si compone nel momento in cui la scrittura poetico-diaristica e la scrittura metanarrativa si sovrappongono l'una all'altra:

[...] di queste «città invisibili» per molto tempo non credevo di poter fare un libro: erano un certo numero di testi senza un senso complessivo né una forma. A un certo punto alla lettura poetica s'è sovrapposta una possibilità di lettura quasi direi saggistica, e allora il libro ha cominciato a prender forma⁵.

Ne è nato un testo che «si discute e si interroga mentre si fa»⁶: la scrittura

¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino 1972: in questo lavoro le citazioni – date nel testo con il riporto del numero delle pagine – sono tratte, salvo diversa indicazione, dall'edizione nei «Meridiani» Mondadori: ID., *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, II, Milano 1992, pp. 357-498. Per il resto della produzione narrativa e saggistica di Calvino si farà riferimento, quando possibile, ai volumi dei «Meridiani»: ID., *Romanzi e racconti*, III. *Racconti sparsi ed altri scritti d'invenzione*, con una *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, a cura di L. Barenghi, Milano 1994 ID., *Saggi (1945-85)*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano 1995.

² ID., *Nel regno di Calvina*, in «L'Espresso», XVIII (1972), 45, p. 11.

³ ID., *Presentazione (1972-73)* a ID., *Le città invisibili*, Milano 1993, p. VI.

⁴ *Ibid.*, pp. V, VIII-IX.

⁵ ID., *Nel regno di Calvina* cit.

⁶ ID., *Presentazione* cit., p. IX.

prende cioè forma di libro quando l'io lirico si sdoppia e, interrogandosi, dà spazio a frammenti di percorsi discorsivi. Ma lo stesso racconto di Calvino richiama la memoria dell'origine lontana, e divaricata, delle due scritture, ognuna legata ad un autonomo percorso di esperienza: l'avventura letteraria legata all'ipotesi di un rifacimento del *Milione* («il libro è nato così, dall'idea d'un rifacimento del «Milione». In quel momento m'interessavo, con alcuni amici, a forme letterarie non narrative, e m'interessavo anche alle opere letterarie che sono rifacimenti d'altre opere. E in quello spirito che ho cominciato a scrivere il capitolo introduttivo del libro»⁷; l'immagine della megalopoli moderna: «E su questa immagine che il libro gravita, direi che è il punto di partenza del libro, più che il punto d'arrivo»⁸.

1.1. *Rifare il Milione di Marco Polo?*

Il richiamo allusivo che Calvino fa all'idea di un rifacimento del *Milione* come origine del capitolo introduttivo delle *Città* – e di tutte le parti in corsivo che, con i dialoghi di Marco Polo e Kublai Kan, aprono e chiudono i nove capitoli del testo – rimanda ad un trattamento cinematografico sui viaggi di Marco Polo, scritto da Calvino nel 1960, mai tradotto in sceneggiatura e rimasto inedito fino al volume III dell'edizione mondadoriana di *Romanzi e racconti*⁹. Mario Monicelli che – sull'idea di un film che ripercorresse la rotta Venezia-Pechino per «vedere che cos'era rimasto e che cos'era cambiato. Civiltà che erano rimaste ancora a livello tribale, mentre in altre zone erano sorte città, falansteri, grattacieli» – con Cristaldi e Suso Cecchi D'Amico aveva pensato a Calvino per dare «una traccia a Marco Polo, fra il magico, il documentaristico e il rievocativo», ricorda: «Dopo un po' si presentò con una cinquantina di pagine veramente straordinarie che forse non servivano per il film ma che si sarebbero potute pubblicare in un volumetto. Sembravano arazzi persiani»¹⁰.

Il trattamento cinematografico fu probabilmente scritto nella seconda metà del 1960: il contratto con la casa produttrice Vides di Franco Cristaldi è infatti datato 6 luglio 1960, mentre in data 2 settembre Calvino scrive da San Remo una lunga e importante lettera a Suso Cecchi D'Amico in cui, mentre presenta il lavoro avviato, riflette sul testo che scrive. Il *Marco Polo* del 1960 racconta, suddiviso

⁷ ID., *Nel regno di Calvina* cit.

⁸ *Ibid.*

⁹ ID., *Marco Polo* (1960), in ID., *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 509-86: in precedenza l'episodio di Agaruk è stato pubblicato con il titolo *Alla corte del Gran Can sedusse la gran cagna*, in «L'Espresso», XXV (1979), 27, p. 95. Per le notizie sul testo cfr. *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 1263-67.

¹⁰ M. MONICELLI, *L'arte della commedia*, a cura di L. Codelli, prefazione di T. Pinelli, Bari 1986, p. 71-73.

in tredici brevi capitoli, il viaggio di Marco dalla *Partenza* al ritorno nella città d'origine, narrata nell'*Epilogo*: «quello su cui dobbiamo puntare – scrive Calvino a Suso Cecchi – è lo spettacolo delle meraviglie del mondo come poteva esser concepito in un tempo in cui il mondo era sconosciuto», reso attraverso una frammentazione del narrato in quadri funzionale all'esito di «una specie di documentarismo della fantasia visionaria esotizzante»¹¹. La fantasia *visionaria* che guida, nella scrittura di Calvino, l'esperienza di Marco, rappresenta il luogo profondo dell'incontro con la fonte («ho dovuto leggermi e rileggermi il *Milione*, anche là dove meno dà appiglio a un racconto, per imbevermi di quella carica visionaria che è il suo segreto»)¹², attentamente interrogata anche per la costruzione dei personaggi. A Marco, mosso nel *Milione* dalla curiosità per le cose e per le donne e destinato ad essere nel testo, in quanto protagonista dell'esperienza e del racconto, la «chiave di tutto», si affianca nella lettera-schema e poi nel trattamento Kublai Kan, personaggio, scrive Calvino, da mettere in rilievo:

[...] sovrano perfetto, dalla assoluta saggezza e gusto per i piaceri della vita, ma – e qui interveniamo noi – malinconico e con sfumate incrinature psicologiche inafferrabili e ambigue, qualcosa tra una disperazione metafisica e una segreta perversità d'animo dominata dalla ragione¹³.

Sullo sfondo, funzioni dell'esperienza di Marco, si dispongono padre e zio Polo, interpreti di una dimensione del viaggio e dello scambio («viaggiano sempre attenti al tornaconto»)¹⁴ e speculare alla sete di conoscenza del giovane Marco; e Cocacin e Algiarne (nel testo Agaruk), la «remissiva armonia con il tutto»¹⁵ contrapposta alla passione guerriera; due personaggi in cui si sdoppia l'immagine del femminile. Per quanto rimasto incompiuto ed inedito, il *Marco Polo* del 1960 interessa in quanto parte della genesi del testo del 1972, prova di scrittura che conserva un materiale di lavoro lontano dagli anni della stesura, su cui è interessante verificare quali delle figure, delle tematiche e delle esperienze intellettuali di cui si compone siano confluite, e con quali eventuali modificazioni, nelle *Città invisibili*.

Il primo elemento certo di continuità è la persistenza del *Milione* come fonte viva nell'immaginario di Calvino: lo testimonia la connessione, nel suo racconto della genesi del testo, tra l'idea di un rifacimento del *Milione* e l'avvio del capito-

¹¹ I. CALVINO, Lettera a Suso Cecchi D'Amico del 2 settembre 1960, in *Note e notizie sui testi*, in ID., *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 1264-66: la citazione alle pp. 1264-65.

¹² *Ibid.*, p. 1264.

¹³ *Ibid.*, p. 1265.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 1266.

lo introduttivo delle *Città*, una memoria dell'esperienza che annulla lo spazio di un decennio se è vero, come sembrano dire le carte d'archivio, che le prime stesure di quel capitolo risalgono all'estate del 1970. Lo conferma Calvino che nel 1972, parlando delle *Città*, definisce *Il Milione* «una scenografia fantastica ed esotica», un continente dell'«altrove», in cui nei secoli altri autori ed altre opere letterarie hanno trovato il loro spazio: Coleridge, Kafka nel *Messaggio dell'Imperatore*, Buzzati nel *Deserto dei Tartari*¹⁶. Lo documenta il personaggio Marco Polo che nelle *Città* è figura di quella carica visionaria che nel 1960 era apparsa a Calvino il segreto del *Milione*. Mutano, invece, l'esperienza e l'uso della fonte, nel 1960 utile a documentare, se sorretta da un tono ironizzante ma incantato, l'itinerario di una fantasia visionaria; negli anni Settanta piegata invece a dire il presente:

A questo imperatore melanconico, che ha capito che il suo sterminato potere conta ben poco perché tanto il mondo sta andando in rovina, un viaggiatore visionario racconta di città impossibili¹⁷.

«Sono proprio i loro dialoghi – conferma Calvino – che riportano il libro all'oggi»¹⁸. Muta la struttura dell'opera: il *Marco Polo* appare infatti in questo senso un racconto lungo che, come i testi della trilogia dei *Nostri antenati* (1960), narra, con ironia ed incanto, le avventure di un eroe giovane, impulsivo e curioso, che costruisce la sua esperienza del mondo sulla spinta di una inesauribile sete di conoscenza. Nelle *Città invisibili* – della cui struttura si dirà in altra parte di questo lavoro – la forma del narrare, che ora incorpora ed esplicita le domande che accompagnano le rappresentazioni del mondo, è totalmente altra. Tra il primo ed il secondo testo la realtà e l'esperienza degli anni Sessanta hanno irreversibilmente modificato per Calvino lo sguardo sul mondo, la percezione stessa del reale e i modi della sua rappresentazione: «Di lì in poi – scrive nel 1980, indicando come anno di svolta il 1964 – non posso più nascondermi la sproporzione tra la complessità del mondo e i miei mezzi d'interpretazione»¹⁹. Alla frammentazione dell'esperienza individuale corrispondono ora una memoria per immagini plurime, una lingua essenziale, una scrittura che, mentre non cede al silenzio, ripetutamente si interroga sulle possibilità di continuare a dire. Così Marco e Kublai Kan, rastremati nella figurazione letteraria fino ad essere funzioni di uno stesso pensiero, mentre consentono alle pagine scritte di comporsi nella forma di un libro, mettono in scena, del libro, le domande che accompagnano il suo farsi.

¹⁶ ID., *Presentazione* cit., p. VIII.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ ID., *Nel regno di Calvina* cit.

¹⁹ ID., *Sotto quella pietra*, in «La Repubblica», 15 aprile 1980.

Eppure, attraverso questa grande frattura, alcuni frammenti di pensiero passano dal primo al secondo testo: il nesso che lega l'esperienza alle cose: «amo le cose – dice Marco a Kublai Kan – [...] quello che mi piacerebbe di più è andare per i paesi, le terre sconosciute, e vedere tutte le qualità di cose che ci sono, bestie, pietre, merci, e rendermi conto di come sono fatte, e confrontarle»²⁰. La duplicità di ogni esperienza («Di tutte le belle cose che vede [Marco] cerca subito il rovescio») ²¹; la precarietà del possesso: «Le cose della terra sono meravigliose... – dice Kublai, pensieroso, – ma quando un uomo è giunto al punto di poter dire: io le possiedo tutte [...], allora è il momento che vorresti che tutte queste cose messe insieme formassero un disegno, un ordine, una musica»²². L'opacità di ogni rappresentazione: «Su questa tua carta – dice Kocacin a Kublai – non vedo che linee indecifrabili e nomi sconosciuti. Non ci sono le immagini della vita, quelle che fanno la nostra contentezza e il nostro dolore»²³. Si profila qui il tema dell'impossibilità di rappresentare la complessa totalità della vita, speculare all'impossibilità di rinunciare ai tentativi per farlo, incarnata da Marco: il racconto si chiude infatti con un Marco che a Venezia, in calle, a fronte delle risate incredule con cui la gente accoglie i suoi racconti, mentre malinconico pensa «Ma allora, allora è come se tutto non esistesse, come se tutto non fosse mai esistito...», ostinato «ferma la gente, gesticola, parla, insiste, cerca d'esser creduto...»²⁴. Tutti questi motivi, latenti o appena abbozzati nel testo del 1960, nelle *Città* riemergono a dare forma, messi a fuoco da un pensiero lucido e consapevole, ad un'opera completamente diversa.

Uno dei lunghi percorsi dell'immaginario poetico che porta Calvino alla composizione delle *Città invisibili* ha dunque come fonte *Il Milione* di Rustichello, e come esperienza la scrittura di un testo di cui Calvino conferma a distanza l'incidenza nel suo lavoro di scrittore, mentre ne cassa la tipologia e la destinazione. Nel 1974, in *Autobiografia di uno spettatore*, scrive infatti:

[...] io sono entrato presto nel mondo della carta scritta, che lungo qualche suo margine confina col mondo della celluloido. Oscuramente ho subito sentito che, in nome del mio vecchio amore per il cinema, dovevo preservare la mia condizione di puro spettatore, e che ne avrei perso i privilegi se fossi passato dalla parte di quelli che fanno i film: non ebbi, d'altronde, mai la tentazione di provare²⁵.

²⁰ ID., *Marco Polo* cit., p. 547.

²¹ *Ibid.*, p. 533

²² *Ibid.*, p. 547

²³ *Ibid.*, p. 570.

²⁴ *Ibid.*, p. 586.

²⁵ *Ibid.*, *Autobiografia di uno spettatore* (1974), *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 27-49: la citazione a p. 42.

L'autocollocazione nella parte di spettatore «puro», esterno ad ogni tentazione di intervenire, in veste di operatore, nel mondo del cinema, pone, nella sua palese non verità, qualche quesito. L'attenzione di Calvino per il mondo dello spettacolo, e per le sue forme espressive, è costante dall'inizio della sua attività: è autore di prose di teatro, di testi per musica, di trattamenti e sceneggiature per la radio, la televisione, il cinema²⁶. La maggior parte di questo materiale è stato lasciato da Calvino inedito e tra esso le scritture originate da un'idea cinematografica non sono mai state tradotte in testi filmici, ma sono confluite, come nel caso di *Marco Polo*, in altre scritture. La dichiarazione del '74, successiva all'impegno del '70, di sceneggiare un soggetto cinematografico per Michelangelo Antonioni, l'ultimo nel tempo e rimasto anch'esso inevaso, potrebbe valere allora come definizione, parziale e provvisoria, dei confini della propria sperimentazione: ferma restando la centralità della scrittura letteraria, l'altro a cui Calvino guarda, interrogandosi sul suo lavoro, non è il cinema, o non è più il cinema. Il *Marco Polo* del 1960 si pone allora all'origine di una storia materiale del testo in cui sarà necessario capire, in altra parte di questo lavoro, se tra le fonti e i modelli della struttura e della scrittura del testo il cinema, come mezzo e forma espressiva, o il teatro, o la musica abbiano avuto, e in che modo, un loro ruolo.

1.2. *La città.*

La messa a fuoco dell'immagine della città moderna e del tema della sua crisi ha alle spalle «la traversata degli Anni Sessanta»²⁷, il decennio in cui il modo di conoscenza di tipo umanistico misura la propria inadeguatezza a comprendere il mondo e si rinnova. Agli inizi degli anni Sessanta se *L'antitesi operaia* segna nel 1964, come scrive Calvino, il suo ultimo tentativo di «riassorbire tutte le obiezioni possibili in un disegno generale»²⁸, *La strada di San Giovanni* del 1962, e *La giornata di uno scrutatore* del 1963 sono due testi che, mentre propongono nel narrato la memoria dell'immediato passato, abbozzano – connessa al mutarsi, nell'esperienza, dello sguardo sul mondo – la genesi del grande temi della città.

«Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra»: è l'*incipit* della *Strada di San Giovanni*, un testo scritto a dieci anni dalla morte del padre, edito nel gennaio del 1962, uno degli esercizi di memoria, più tardi pensato come parte di un possibile libro da in-

²⁶ Cfr. *Prose di teatro, trattamenti e sceneggiature*, in *Note e notizie sui testi*, *ibid.*, pp. 1257-62. Per i rapporti di Calvino con il cinema cfr. *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di L. Pellizzari, Bergamo 1990.

²⁷ *Id.*, Sotto quella pietra cit.

²⁸ *Ibid.*

titolarsi *Passaggi obbligati*²⁹. Nel 1962 Calvino vive a Torino, spostandosi di frequente tra Roma (città dove si trasferisce nel 1964 dopo il matrimonio con Esther Singer e in cui nel 1965 nasce la figlia Giovanna) e Parigi (dove vivrà dal 1967 al 1980) ma continuando a tornare a San Remo («I liguri sono di due categorie: quelli attaccati ai propri luoghi come patelle allo scoglio [...]; e quelli che, per casa hanno il mondo [...] . Ma anche i secondi, e io sono dei secondi [...], tornano regolarmente a casa»)³⁰. Il rapporto con Torino, in cui Calvino si era trasferito nel 1945, quando essa era «la città dove movimento operaio e movimento d'idee contribuivano a formare un clima che pareva racchiudere il meglio d'una tradizione e d'una prospettiva d'avvenire»³¹ – sembra incrinarsi tra il 1959 e il 1960, in concomitanza con il viaggio negli Stati Uniti di cui scrive nel *Diario americano 1960*.³² L'esperienza del viaggio – nel corso degli anni riassunta nella scoperta della città di New York («La città che ho sentito come la mia, città più di qualunque altra è New York»)³³ – nel 1960 gli si rivela come «desiderio di conoscenza e di possesso totale di una realtà multiforme e complessa e “altra da me”»³⁴; e come processo di conoscenza, rapporto tra sé e la realtà, di cui è possibile raccontare in scrittura: «fino a ieri – commenta Calvino – credevo invece che sulla sostanza del mio lavoro il viaggiare potesse avere un'influenza solo indiretta. Qui c'entrava l'aver avuto per maestro Pavese, gran nemico del viaggiare»³⁵. Nel 1960, a dieci anni dalla morte di Cesare Pavese Calvino, che per Einaudi ne sta curando le *Poesie edite e inedite*, pubblicate poi nel 1962, sembra congedarsi dal maestro degli anni dell'e-sordio:

A Pavese mi lega la comunanza d'un gusto di stile poetico e morale, d'una, come si dice, sprezzatura, molti autori amati: tutte cose che ho ereditate da lui, dai cinque anni di consuetudine quasi quotidiana; e non è poco. Ma nell'opera, in dieci anni, mi sono allontanato da quel clima di quando Pavese era il primo lettore e giudice di tutto quello che scrivevo³⁶.

Pavese è, per Calvino, una figura importante di Torino, la città di cui in una

²⁹ ID., *La strada di San Giovanni* (1962), in ID., *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 7-26. Per le notizie sul testo, e per il progetto di un libro dal probabile titolo *Passaggi obbligati* – il cui indice autografo è stato riprodotto da Esther Singer Calvino nel volume postumo *La strada di San Giovanni*, Milano 1990 – cfr. *Note e notizie sui testi*, *ibid.*, pp. 1199-205, la citazione a p. 7.

³⁰ ID., *Il comunista dimezzato* (1960), col titolo *Colloquio con Carlo Bo*, in ID., *Saggi* cit., II, p. 2729.

³¹ ID., *Autobiografia politica giovanile. Il. La generazione degli anni difficili* (1962), *ibid.*, p. 2753.

³² ID., *Diario americano 1959-60*, *ibid.*, pp. 2607-34 (ripreso con varianti).

³³ ID., *Intervista di Maria Corti* (1985), *ibid.*, p. 2925.

³⁴ ID., *Il comunista dimezzato* cit., p. 2728.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 2726.

nota del 1960 scrive:

Qui a Torino si riesce a scrivere perché il passato e il futuro hanno più evidenza del presente, le linee di forza del passato e la tensione verso il futuro danno concretezza e senso alle discrete, ordinate immagini dell'oggi. Torino è una città che invita al vigore, alla linearità, allo stile. Invita alla logica, e attraverso la logica apre la via alla follia³⁷.

Nel 1962 il «passaggio obbligato» che Calvino mette a fuoco nell'immagine preferenziale di sé è la separazione – segnata dal senso della conservazione e della continuità: «quello che conta è quello che continua, è il positivo che si sa riconoscere in ogni realtà»³⁸ – da quella parte della sua biografia intellettuale che da San Remo lo ha portato a Torino; una presa di distanza interiore che, nella ripetizione della metafora del viaggio («Per lunghi anni sofferersi d'una nevrosi geografica: non riuscivo a stare tre giorni di seguito in nessuna città o luogo»)³⁹, lo porta a riconoscersi e definirsi «un cittadino delle città e della storia»⁴⁰.

La strada di San Giovanni, letto in una prospettiva che allinea in sequenza i testi, è uno scritto riflessivo e autonarrativo che marca il passaggio, riconosce il cambio di rotta – «cambio di rotta per dire qualcosa che con l'impostazione precedente non sarei riuscito a dire. Questo non vuol dire che consideri esaurita la linea di ricerca di prima»⁴¹ – e risale nella memoria all'origine profonda e privata della propria esperienza. Nel 1962, mentre in una fase di silenzio narrativo – «Io forse non scrivo più e vivo bene lo stesso»⁴², comunica a Natalia Ginzburg da Londra nel maggio del '61 – aggiusta l'ottica da cui cercare una «spiegazione generale del mondo», Calvino ritorna alla sua casa, «situata» al bivio tra due strade, una rivolta in su, verso la campagna («Per mio padre il mondo era di là in su che cominciava»); l'altra rivolta in giù:

[...] per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco, senza significati; i segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma *la* città, uno spiraglio di tutte le città possibili⁴³.

La natura e la storia (come città) sono i temi della narrativa «realistica» di Calvino degli anni Cinquanta: i racconti di Marcovaldo⁴⁴, La formica argentina

³⁷ ID., *Lo scrittore e la città* (1960), *ibid.*, p. 2708.

³⁸ ID., *Il comunista dimezzato* cit., p. 2732.

³⁹ ID., *Una lettera in due versioni* (1969), *ibid.*, pp. 2771-72.

⁴⁰ ID., *La strada di San Giovanni* cit., p. 23.

⁴¹ ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2921.

⁴² ID., Lettera a Natalia Ginzburg del 12 maggio 1961, in ID., *I libri degli altri*, Torino 1991, p. 367.

⁴³ ID., *La strada di San Giovanni* cit., pp. 7-8.

⁴⁴ I racconti di Marcovaldo iniziano ad apparire sull'«Unità» nel 1952-53 e continuano poi ad essere pubblicati su

(1952), *La speculazione edilizia* (1957), *La nuvola di smog* (1958). La dicotomia natura-storia – che nella *Strada di San Giovanni* è riportata alla contrapposizione originaria tra il padre e il figlio – nel 1962 è già superata da uno sguardo in grado di comprenderle entrambe nella figura di due strade che convergono nella stessa casa, segnate da una stessa feroce passione:

[...] ciò che muoveva mio padre ogni mattina su per la strada di San Giovanni – e me giù per la mia via [...] era passione feroce, dolore a esistere [...] confronto disperato – con ciò che resta fuori di noi, spreco di sé opposto allo spreco generale del mondo⁴⁵.

La ricomposizione si realizza, dunque, nella memoria, sul piano dell'etica per – prendere forma nella letteratura, in grado di restituire significato a tutto: «d'un tratto ogni cosa sarebbe divenuta vera e tangibile e possedibile e perfetta, ogni cosa di quel mondo ormai perduto»⁴⁶.

In questo senso *La strada di San Giovanni* segna l'avvio di quel percorso riflessivo che nel 1972 porterà Calvino a dire, presentando *Le città invisibili*, che «La crisi della città troppo grande è l'altra faccia della crisi della natura»⁴⁷. In questa prospettiva, i racconti realistici degli anni Cinquanta negli anni successivi alla loro prima edizione tendono ad assumere, da una diversa struttura, in alcuni casi accompagnata da una revisione del testo, un nuovo senso («non considero conclusa un'operazione – riconosce Calvino – finché non le ho dato un senso e una struttura che possa considerare definitiva»)⁴⁸ Nel 1963 i racconti di Marcovaldo si compongono in un volume unico, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, mentre *La formica* e *La nuvola*, che nel 1958 avevano costituito, con *La speculazione*, il libro IV del volume dei *Racconti (La vita difficile)*, nel 1970 escono come Parte seconda del volume *Gli amori difficili*. Nella *Nota introduttiva* Calvino scrive:

L'affinità che lega due racconti così dissimili è l'essere entrambi meditazioni sul «male di vivere» e sull'atteggiamento da prendere per fronteggiarlo, sia esso una calamità naturale come nel primo: le minuscole formiche che infestano la Riviera, o una conseguenza delle civiltà come nel secondo: lo smog, la nebbia fumosa e carica di detriti chimici delle città industriali⁴⁹.

periodici vari: inclusi nei *Racconti* del 1958 (*Gli idilli difficili*) escono in volume, con l'aggiunta di nuovi racconti, nel 1963, nella collana «Libri per ragazzi» Einaudi. Per la storia del testo cfr. *Note e notizie sui testi*, in ID., *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 1366-89.

⁴⁵ ID., *La strada di San Giovanni* cit., p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ ID., *Presentazione* cit., p. IX.

⁴⁸ ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2925.

⁴⁹ ID., *Nota introduttiva* a ID., *Gli amori difficili* (1970), in ID., *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 1282-1299: la citazione a p. 1292.

La speculazione, pubblicata in «Botteghe oscure» nel '57, ma concepita nel '55 come parte di un trittico *Cronache degli anni Cinquanta*, il cui progetto comprendeva *La giornata di uno scrutatore* e *Che spavento l'estate* (di cui Calvino dice di avere scritto solo alcune pagine), e che doveva rappresentare «la reazione dell'intellettuale alla negatività della realtà»⁵⁰, uscirà in volume a sé stante nel 1963, anno di prima pubblicazione della *Giornata*: il progetto del trittico cade perché, dice Calvino, «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»⁵¹. Nei due testi, separati l'uno dall'altro da quasi quattro anni di silenzio narrativo, il tema della crisi si configura, in un crescendo di radicalità del discorso, come crisi della città: nella *Speculazione*, strutturalmente ancora un racconto, il fallimento del protagonista è raccontato come processo di progressiva integrazione in una crisi che investe la città – San Remo come tessuto urbano. Nella *Giornata*, una «riflessione morale sulle esperienze della nostra epoca», che esclude, scrive Calvino, «la direzione «favolistica» e ogni tentazione “sperimentale”»⁵² («In questo libro do solo delle notizie sul mio silenzio»)⁵³ il tema della crisi si configura invece ormai in modo netto quale crisi della città come storia:

La città dell'homo faber, pensò Amerigo, rischia sempre di scambiare le sue istituzioni per il fuoco segreto senza il quale le città non si fondano né le ruote delle macchine vengono messe in moto; e nel difendere le istituzioni, senza accorgersene, può lasciar spegnere il fuoco.

S'avvicinò alla finestra. Un poco di tramonto rosseggiava tra gli edifici tristi. Il sole era già andato ma restava un bagliore dietro il profilo dei tetti e degli spigoli, e apriva nei cortili le prospettive di una città mai vista.

[...] 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 Città⁵⁴.

La lunga citazione di una pagina molto nota è necessaria per dire che Calvino nel '63 è già interno a quell'ordine di pensieri sul modo che lo porterà a scrivere *Le città invisibili*: «Quello che sta a cuore al mio Marco Polo – scriverà nel '72 – è scoprire le ragioni segrete che hanno portato gli uomini a vivere nelle città, ragioni che potranno valere aldilà di tutte le crisi»⁵⁵. Dice infatti Polo, in chiusura del

⁵⁰ ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2921.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² ID., Lettera a Lanfranco Caretti dell'8 febbraio 1963, in ID., *I libri degli altri* cit., p. 424.

⁵³ ID., *Il giorno 7 giugno al Cottolengo*, intervista ad Andrea Barbato, in «L'Espresso», 10 marzo 1963, p. II.

⁵⁴ ID., *La giornata d'uno scrutatore* (1963), in ID., *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 3-78: la citazione a p. 78.

⁵⁵ ID., *Presentazione* cit., p. IX.

testo, che il modo per durare nell'inferno dei viventi è quello di «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio» (p. 498). Nel 1962 Calvino aveva detto:

[...] la nostra non è stata una generazione nichilista, di iconoclasti, o di *angry young men*: al contrario, è stata precocemente dotata di quel senso della continuità storica che fa del vero rivoluzionario l'unico «conservatore» possibile, cioè colui che nella generale catastrofe delle vicende umane abbandonate alloro impulso biologico, sa scegliere ciò che va salvato e difeso e sviluppato e fatto fruttare⁵⁶.

1.3. *La traversata degli anni Sessanta.*

Tra il 1960 e il 1963 si colloca, dunque, l'origine delle *Città invisibili*, se con questo si intende quell'insieme di esperienze che confluiranno poi in almeno tre elementi fondativi dell'opera il discorso metanarrativo, il tema della città moderna, la ridefinizione dello sguardo sul mondo – e che confermano la continuità della riflessione e della sperimentazione sulle possibilità del narrare.

Il romanzo non può più pretendere d'informarci su come è fatto il mondo; deve e può scoprire però il modo, i mille, i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo, esprimere via via le nuove situazioni esistenziali⁵⁷.

Sono gli anni in cui, confrontandosi con le proposte della neoavanguardia letteraria e con quelle della nuova avanguardia ideologica e politica, Calvino interviene nel dibattito politico-culturale attivato in Italia da «Il menabò di letteratura» (1959-67) proponendo quell'asse discorsivo – che va dal *Mare dell'oggettività* (1959) a *La sfida al labirinto* (1962) – in cui, preso atto dello scacco definitivo dell'oggettività della ragione, si attesta, contrapponendosi alla resa, in una posizione di sfida al labirinto di una realtà inconoscibile e imm modificabile nel suo assetto complessivo.

La genesi delle *Città* matura però nella piena esperienza degli anni Sessanta, dopo il 1964, anno che, con la *Prefazione* alla ristampa a *Il sentiero dei nidi di ragno* e con la stesura, per il numero 7 del «Menabò», *dell'Antitesi operaia* (1964) («dove esercito la mia vecchia passione ordinatrice e catalogatrice non più soltanto sulla letteratura ma sulle teorizzazioni politiche») ⁵⁸, chiude la crisi degli anni

⁵⁶ ID., *Autobiografia politica giovanile. II. La generazione degli anni difficili* cit., p. 2750.

⁵⁷ ID., *Dialogo di due scrittori in crisi* (1967), in ID., *Saggi* cit., I, p. 89.

⁵⁸ ID., *Sotto quella pietra* cit.: i tre saggi sopra indicati sono poi confluiti in ID., *Una pietra sopra* cit., rispettivamente alle pp. 52-60; 105-23; 127-42. La *Prefazione* all'edizione 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno* si può leggere ora in ID., *Romanzi e racconti*, I, Milano 1991, pp. 1185-204.

immediatamente precedenti e marca simbolicamente il cambio di rotta. Tra il '64 e il '67 – gli anni sul piano narrativo delle *Cosmicomiche* (1965) e di *Ti con zero* (1967) – Calvino, in stretto rapporto con le nuove scienze, lavora a una radicale ridefinizione degli statuti del letterario, a cui sono sottesi un rapporto modificato tra sé e il mondo, e una diversa immagine di sé nel mondo. Nel 1969, in una nota biografica per i *Tarocchi* di Franco Maria Ricci, scrive:

[...] elessi stabilmente sposa e dimora a Parigi, città circondata da foreste e carpini e betulle, in cui passeggio con mia figlia Abigail, e circondante a sua volta la Bibliothèque Nationale, dove mi reco a consultare testi rari, usufruendo della Carte de Lecture n. 2516. Così, preparato al Peggio, sempre più incontentabile rispetto al Meglio, già pre-gusto le gioie incomparabili dell'invecchiare⁵⁹.

A queste esperienze del privato, apparentemente sottaciute da Calvino nelle proiezioni pubbliche del proprio sé, ma in realtà segnalate qua e là, con pudore e ironia, come frammenti essenziali di una stessa esperienza, va aggiunta, nel febbraio del 1966, la morte di Elio Vittorini, con Pavese una figura di primo piano nella sua biografia intellettuale. Alla malattia e alla morte di Vittorini, con cui in quegli anni dirige «Il menabò», Calvino nel 1973 intreccia nella memoria il suo appartarsi dai ritmi del fare, e l'insorgere, nell'atto della scrittura, di un diverso rapporto – mediato ora dai libri – tra sé e il mondo, confermato nel 1974 in *Eremita a Parigi*:

Questo bisogno di consultare libri scrivendo è un'abitudine che ho preso diciamo da una decina d'anni; prima non era così: tutto doveva venire dalla memoria, tutto faceva parte del vissuto, in quello che scrivevo. Anche ogni riferimento culturale doveva essere qualcosa che mi portavo dentro io, che faceva parte di me stesso, se no non entrava nelle regole del gioco, non era un materiale che io potessi portare sulla pagina. Invece adesso è tutto il contrario: anche il mondo è diventato qualcosa che io consulto di tanto in tanto⁶⁰.

È da questa nuova immagine di sé nel mondo – che ridelinea lo spettro visivo del suo sguardo – che Calvino, mentre riflette e scrive sulla lingua e sulla scrittura letterarie⁶¹ ridefinisce gli statuti del proprio narrare, in un rapporto intenso ma esplorativo e sperimentale con modalità della conoscenza e della rappresentazione altre da quella umanistica. La frequentazione dei territori propri a linguistica, antropologia strutturale e semiologia, evidente nei testi di quegli anni, non corri-

⁵⁹ ID., *Una lettera in due versioni* cit., p. 2772.

⁶⁰ ID., *Eremita a Parigi* (1974), in ID., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano 1994, p. 795; per le affermazioni di Calvino del 1973 cfr. l'intervista rilasciata a Ferdinando Camon in ID., *Il mestiere di scrittore*, Milano 1973, pp. 781-207.

sponde nel suo caso, scrive lui stesso nel 1980, ad una adesione ad un sistema onnicomprensivo:

Preferisco disporre intorno a me una congerie d'elementi disparati e non saldati tra loro: le scienze della natura oltre alle «scienze umane», l'astronomia e la cosmologia, il deduttivismo e la teoria dell'informazione. [...] E non per caso, contemporaneamente all'esplorazione delle possibilità espressive dei linguaggi scientifici, sostengo la dimensione «comica», grottesca dell'immaginario come il linguaggio di più alta affidabilità in quanto il meno menzognero⁶².

Tra il 1968 e il 1973 – gli anni che rappresentano il contesto immediato delle *Città invisibili* – il laboratorio calviniano sembra concentrarsi ad elaborare sul piano teorico-metodologico e su quello narrativo, accanto al tema della città moderna, alcuni degli «elementi disparati» emersi nella fase immediatamente precedente: in quegli anni, mentre la ridefinizione del rapporto tra la letteratura e la realtà umana si muove fra la tematica del desiderio (*La letteratura come proiezione del desiderio*, 1969) e quella dell'utopia (*Per Fourier*, 1971-73), la riflessione sulla narrativa come processo combinatorio – elaborata all'interno del dibattito contemporaneo (*La macchina spasmodica*, 1969), ed ora intrecciata con la ripresa sistematica del lavoro sulla fiaba⁶³ – prende corpo nella produzione narrativa (*Il castello dei destini incrociati*, 1969; *Le città invisibili*, 1972; *La taverna dei destini incrociati*, 1973). Sullo sfondo, apparentemente in secondo piano, la riflessione autobiografica approda nel '71 alle prose di *Dall'opaco*, un testo che nell'arco del decennio trascorso sembra disporsi a fare da *pendant* a *La strada di San Giovanni*.

Con il '68 – evento che «con le sue clamorose mutazioni di mentalità collettiva e di funzioni sociali» Calvino segue a Parigi dall'esterno e in silenzio («m'ero reso conto che il mondo era cambiato e che non avrei più saputo dire dove stava andando», scriverà nel 1980)⁶⁴ – il lavoro su Charles Fourier per un'edizione dei suoi scritti che uscirà da Einaudi nel 1971⁶⁵ avvia una riflessione sul tema dell'utopia che, intrecciata a quella in parte parallela sul desiderio, è per Calvino occasione per una ridefinizione del discorso letterario.

⁶¹ Sono di questi anni: *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* (1965); *L'antilingua* (1965); *Vittorini: progettazione e letteratura* (1967); *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*) (1967), tutti ora in ID., *Una pietra sopra* cit., rispettivamente alle pp. 146-53; 154-59; 160-87; 205-25.

⁶² ID., *Sotto quella pietra* cit.

⁶³ Sono di questi anni: S. A. GUASTELLA, *La parità e le storie morali dei nostri villani* (1969); J. GRIMM e W. GRIMM, *Le fiabe del focolare* (1970); F. LANZA, *Mimi siciliani* (1971); I. CALVINO, *La tradizione popolare nelle fiabe* (1973), tutti ora in ID., *Saggi* cit., II, rispettivamente alle pp. 1551-65; 1566-77 1601-10; 1611-28.

⁶⁴ ID., *Sotto quella pietra* cit.

⁶⁵ CH. FOURIER, *Teoria dei Quattro Movimenti. Il Nuovo Mondo Amorosso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*, scelta e introduzione di I. Calvino, traduzione di E. Basevi, Torino 1971.

Il maggio parigino aveva vantato Fourier tra i suoi precursori, ma a me interessava come modello d'un ordine mentale che non seguiva affatto la corrente. Fourier dimostra che una civiltà antirepressiva non vuol dire uno scatenamento d'impulsi vitali, di spontaneismi confusi, ma richiede conoscenza e precisione, un'organizzazione complessa, spirito classificatorio, programmi previsti nei minimi dettagli, oltre alla convinzione che la singolarità individuale è preziosa per il bene di tutti⁶⁶.

Dei tre saggi scritti *Per Fourier* i primi due – *La società amorosa*, che annuncia il testo einaudiano, e *L'ordinatore dei desideri*, che lo introduce⁶⁷ – pubblicati entrambi nel '71, mettono a fuoco gli elementi di attualità dell'opera e del suo autore: la capacità di *vedere* un mondo diverso, fondato sulla soddisfazione delle passioni di tutti, la cui morale è il principio del piacere, sottratto (a differenza che in Freud) alla repressione e alla sublimazione; la capacità di descriverlo nell'ordine su cui si fonda, «un ordine mentale, non astratto ma fantasmatico, un sistema di rapporti tra le persone e prima ancora di rapporti all'interno d'ogni singola persona, di conoscenza e chiarezza interiore»⁶⁸. È un'attualità che inscindibilmente si lega alle modalità della lettura, a cui è sotteso il modo d'usare l'utopia: se infatti essa è assunta come il modello, realizzabile, di una società nuova – e questo è il senso della riscoperta che gli architetti hanno fatto di Fourier come precursore dell'urbanistica moderna – l'esito sarà quello di un sogno di felicità fallito («la *ville radieuse* di Le Corbusier è il riferimento che viene fatto di solito»)⁶⁹. Se invece l'utopia è considerata «per quello che in essa appare *irriducibile* a ogni conciliazione, in opposizione radicale non solo al mondo che ci circonda ma ai condizionamenti interni che governano le nostre attribuzioni di valori, la nostra immaginazione, la nostra capacità di desiderare una vita diversa», allora la condizione preliminare è una metamorfosi interiore e l'esito è la «capacità di pensare e «vedere» la libertà di tutti». È la riscoperta che di Fourier possono fare i poeti, e che Calvino suggerisce ai lettori: non è un caso, conclude, che attraverso un testo come questo «si giunga a definire l'esperienza che il discorso letterario ha fatto sudi sé, per il proprio uso, per la propria *utilità pubblica*»⁷⁰.

L'introduzione a Fourier, su cui Calvino tornerà con un terzo saggio nel '73, dopo la pubblicazione delle *Città*, conclude «un periodo di letture di e su Fourier, iniziato nel 1968»⁷¹, che si interseca con la riflessione su *Anatomy of Criticism* di

⁶⁶ I. CALVINO, *Sotto quella pietra* cit.

⁶⁷ ID., *Per Fourier. I. La società amorosa* (1971), in ID., *Una pietra sopra* cit., pp. 274-78; ID., *Per Fourier. II. L'ordinatore dei desideri* (1971), *ibid.*, pp. 279-306.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 280.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 281.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 281, 305, 306.

⁷¹ *Ibid.*, p. 279.

Northrop Frye (1957), tradotto nella «Piccola Biblioteca Einaudi» nel 1969. È una lettura in cui Calvino isola nel testo, e utilizza in funzione del proprio discorso, le parti che definiscono la civiltà e il desiderio, la letteratura e il sogno:

La civiltà non è semplicemente imitazione della natura, ma un processo di costruzione di una forma umana totale mediante elementi della natura, ed è sospinta da quella forza che abbiamo definito desiderio.

Il desiderio non è dunque una semplice risposta alla necessità, [...] ma è una forza che guida la società umana a sviluppare la sua forma peculiare. [...] la forma del desiderio è liberata e resa apparente dalla civiltà.

La poesia, dal punto di vista sociale, ha lo scopo di esprimere, come ipotesi verbale, la visione della meta del lavoro e delle forme del desiderio⁷².

La definizione della letteratura come proiezione del desiderio – che consente una lettura che, pur mantenendosi interna all’oggetto letterario, è in grado di «aprire sul «fuori» dei colpi d’occhio inattesi» – incrina la corrispondenza delle forme letterarie con le pratiche rituali («cioè con l’uso tecnico e istituzionale del mito»), a cui Frye contrappone quella con il sogno, «proiezione del desiderio e della ripugnanza in contrasto col quadro delle istituzioni vigenti». In questo quadro, scrive Calvino, si apre la via per «uno studio del simbolo *città* dalla rivoluzione industriale in poi, come proiezione dei terrori e dei desideri dell’uomo contemporaneo»⁷³. «*Le città invisibili* – scrive nel 1972 – sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili»⁷⁴.

La composizione del testo procede parallela alla stesura delle prose che nel ’71 confluiscono in *Dall’opaco*: una sequenza di frammenti di scrittura consensuato al pensiero – che si avvita per riaprirsi a spirale in un moto potenzialmente infinito («per chi osserva da fermo il mondo si sfalda discontinuo alla vista e ah l’udito nella frana dello spazio e del tempo») ⁷⁵ – di riflettere immagini di sé nel mondo nei segni della scrittura.

«D’int’ubagu», dal fondo dell’opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d’un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell’io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l’io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell’esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c’è⁷⁶.

⁷² ID., *La letteratura come proiezione del desiderio (Per L’Anatomia della critica di Northrop Frye)* (1969), *ibid.*, pp. 242-51: le citazioni alle pp. 242-43.

⁷³ *Ibid.*, pp. 244-45.

⁷⁴ ID., *Presentazione* cit., p. IX.

⁷⁵ ID., *Dall’opaco* (1971), in ID., *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 89-101: la citazione a p. 96.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 101.

L'esito del ragionamento – il cui presupposto non è più, come nel '62, spiegare il mondo ma è ora *descriverlo* – conferma, in un procedimento di riduzione e moltiplicazione delle immagini che investe l'io e il mondo, la tenuta della scrittura. «È chiaro che per descrivere la forma del mondo la prima cosa è fissare in quale posizione mi trovo»⁷⁷: la riduzione dell'individuo all'io e progressivamente ai suoi sensi (qui lo sguardo e l'udito)⁷⁸ e la dilatazione della storia al mondo sono spezzati dalle scissioni dell'uno e dell'altro e dalla moltiplicazione dei reciproci orientamenti. Il mondo di cui scrive l'io «che abita all'interno di me e conserva la prima impronta delle cose»⁷⁹ è allora, in prima istanza, «il paesaggio natale e familiare» che non si può respingere o nascondere⁸⁰ forma che, ' contiene tutte le possibili forme:

[...] anche adesso se mi chiedono che forma ha il mondo [...] devo rispondere che il mondo è disposto su tanti balconi che irregolarmente s'affacciano su un unico gran' de balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sui davanzali che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo, e a quel parapetto ancora si affaccia il vero me stesso all'interno di me, all'interno del presunto abitante di forme del mondo più complesse o più semplici ma tutte derivate da questa⁸¹.

Affacciato al balcone che s'apre sul mare, con il monte alle spalle, il levante a sinistra e il ponente alla destra, l'io che descrive il mondo guarda l'aprigo («Essendo il mondo che sto descrivendo una sorta d'anfiteatro concavo a mezzogiorno e non essendo in esso compresa la faccia convessa dell'anfiteatro, presumibilmente rivolta a mezzanotte, vi si riscontra di conseguenza l'estrema rarità dell'opaco e la più ampia estensione d'aprigo»)⁸² ma è interno all'opaco, il rovescio del mondo. Da questa posizione nello spazio l'aprigo, «l'avanti a me» si rivela allora una dimensione che perdendosi nel vuoto non sussiste, come la dimensione opposta dell'«indietro a me», che si confonde con quella sotterranea del sotto, mentre «la dimensione che si prolunga alla sinistra e alla destra» – che corrisponde a quella orizzontale della scrittura – «questa sì che può continuare dalle due parti perché il mondo continua con il suo contorno frastagliato cosicché a ogni livello si può tracciare una linea orizzontale immaginaria che taglia la pendenza obliqua

⁷⁷ *Ibid.*, p. 90

⁷⁸ Il progetto di un libro sui cinque sensi risale almeno al 1970, mentre la stesura di *Il nome, il naso* (1972; 10 ID., *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 113-26), è del 71-72.

⁷⁹ ID., *Dall'opaco* cit., p. 89.

⁸⁰ ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2926.

⁸¹ ID., *Dall'opaco* cit., p. 89.

⁸² *Ibid.*, p. 98.

del mondo»⁸³. È la realtà dei segni che consente al mondo di interrogarsi per sapere se c'è:

[...] i libri non basta volerli scrivere perché si scrivano. Bisogna che si formi una specie di campo magnetico: l'autore fornisce la sua attrezzatura tecnica, la sua disponibilità a scrivere, la sua tensione grafico-nervosa; l'autore è solo un canale, e i libri vengono scritti attraverso di lui⁸⁴.

Ascoltando il silenzio dei suoni nella notte e insieme osservando il mondo che «s'allunga e contorce come una lucertola in modo d'offrire al sole il massimo della sua superficie», e cioè l'aprigo che tende a coincidere «con la lotta per l'esistenza e poi subito col massimo profitto»⁸⁵, Calvino dà forma alle *Città invisibili*, città del presente, tra cui «la città dell'utopia non appare»⁸⁶; proiezioni di terrori e desideri, sogno che si contrappone alla raffigurazione sensoriale della società del futuro. Nel 1973 la riflessione sui temi dell'utopia e del desiderio, che dal '68-69 ha accompagnato la ricerca relativa alla scrittura letteraria, si conclude con il terzo saggio *Per Fourier*, in cui Calvino prende le distanze dall'utopia come «rappresentazione totale che ci liberi dentro per renderci capaci di liberarci fuori»⁸⁷, per riconoscerla nei versanti in ombra del presente: «l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla»⁸⁸.

2. Struttura.

L'opera è introdotta dall'*Indice* che, preposto al testo, sembra configurarsi come prima guida al lettore. L'*Indice* descrive un libro diviso in nove capitoli numerati progressivamente in cifre romane, ognuno introdotto e concluso da pezzi senza titolo raffigurati da cinque puntini di sospensione: i capitoli I e IX – contengono ognuno dieci medaglioni titolati; i capitoli intermedi (II-VIII) ne contengono ognuno cinque. I cinquantacinque medaglioni presentano undici titoli – ognuno ripetuto cinque volte – che definiscono altrettante serie, al cui interno le cinquantacinque città si suddividono in undici tipi; ogni serie raggruppa cinque città nu-

⁸³ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁸⁴ *Id.*, *Nel regno di Calvina* cit.

⁸⁵ *Id.*, *Dall'opaco* cit., p. 98.

⁸⁶ *Id.*, *Nel regno di Calvina* cit.

⁸⁷ *Id.*, *Per Fourier. II. L'ordinatore dei desideri* cit., p. 281.

⁸⁸ *Id.*, *Per Fourier. III. Commiato. L'utopia pulviscolare* (1973), in *Id.*, *Una pietra sopra* cit., pp. 307-04: la citazione a p. 312.

merate progressivamente in cifre arabe. Ogni città quindi definita da tre parametri: il capitolo, la serie, il numero d'ordine. I capitoli II-VIII contengono ognuno cinque città di una serie diversa, i cui numeri d'ordine decrescono da cinque a uno: la prima città, dunque, esaurisce; l'ultima invece apre una serie. Il primo capitolo innesca questo meccanismo in base al quale le serie si avvicinano secondo un criterio di alternanza scalare e porta la prima (*Le città e la memoria*) al livello di quattro; la seconda (*Le città e il desiderio*) a tre; la terza (*Le città e i segni*) a due; la quarta (*Le città sottili*) a uno: il dieci è dato da $4+3+2+1$. L'ultimo capitolo, speculare al primo, completa tutte le serie portando al livello di cinque l'ottava (*Le città e i morti*) con una occorrenza; la nona (*Le città e il cielo*) con due; la decima (*Le città continue*) con tre; l'undicesima (*Le città nascoste*) con quattro: il dieci è dato da $1+2+3+4$. Nell'insieme dei capitoli il numero periodico è il quattro⁸⁹.

«Il sistema con cui le serie si alternano – scrive Calvino – è il più semplice possibile»⁹⁰ se l'esito finale di queste alternanze – perseguito all'insegna di una lucida razionalità ordinatrice – può essere presentato da Calvino nella sua apparente semplicità, il lavoro sotteso alla struttura finale assunta dal testo è viceversa narrato come mosso da una nevrotica e irrazionale complessità («Negli ultimi – anni ogni cosa che scrivo non mi soddisfa se non mi pone delle enormi difficoltà compositive, dei problemi combinatori ai limiti del risolvibile»)⁹¹. La classificazione delle città in serie procede intrecciata alla scrittura dei singoli pezzi («fin da principio avevo messo in testa a ogni pagina il titolo di una serie»)⁹²: di queste serie, scrive Calvino a Varese nel 1973, «alcune (memoria, desiderio) erano già chiare dall'inizio, perché mi erano venute così, altre sono state decise dopo, dopo molte oscillazioni, attorno a nuclei tematici dai contorni non ben definiti»⁹³.

Ferme restando le prime due, da subito individuate come fondamentali, ed escluse le ultime due (continue, nascoste) «due serie che ho scritto *apposta*, cioè con un'intenzione precisa, quando avevo già cominciato a capire la forma e il senso da dare al libro»⁹⁴, le altre sono l'esito di un lavoro che Calvino ricorda come influenzato dalla natura delle città stesse: «Per un certo tempo, andando avanti a scrivere città, ero incerto tra il moltiplicare le serie, o restringerle a pochissime [...]. Tanti pezzi non sapevo classificarli e allora cercavo delle definizioni nuo-

⁸⁹ Per la descrizione della struttura e i materiali ad essa relativi cfr. M. BARENGHI, *Le città invisibili*, in *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 1359-65.

⁹⁰ ID., *Presentazione* cit., p. VII.

⁹¹ ID., *Nel regno di Calvina* cit.

⁹² ID., *Presentazione* cit., p. VII.

⁹³ ID., Lettera a Claudio Varese, in *Dialogo sulle «Città invisibili»*, in «Studi novecenteschi» II (1973), 4, p. 126.

⁹⁴ ID., *Presentazione*, p. VII.

Il reticolato numerico che raffigura la disposizione delle città nel testo indica tre percorsi di lettura: se procediamo da sinistra a destra e in progressione dall'alto in basso (secondo l'ordine della scrittura) il diagramma rappresenta la successione dei capitoli (il I raffigurato dal triangolo equilatero superiore; i sette intermedi rappresentati ognuno da una retta orizzontale parallela ed equivalente (ognuna di cinque cifre, da cinque a uno); il IX, speculare al I, raffigurato dal triangolo equilatero inferiore); se seguiamo l'ordine verticale le undici rette parallele ed equivalenti (ognuna di cinque cifre da uno a cinque) rappresentano la successione delle undici serie; le cinque diagonali parallele ed equivalenti, ognuna di undici cifre, rappresentano infine l'ordine numerico. Il diagramma, che nel suo insieme disegna una figura sottile, leggera («c'è una zona del mio libro che tende verso un ideale di leggerezza»¹⁰⁰, presenta sia in direzione orizzontale che in direzione verticale un andamento digradante che rende visivamente, scrive Milanini, il senso di un discorso complessivo che guarda al metodo matematico dell'*e-saustione*: «Calvino scarta via via – come insufficienti – varie ipotesi conoscitive e classificatorie, procedendo di negazione in negazione e di approssimazione in approssimazione»¹⁰¹. «Il mondo è composto di linee spezzate ed oblique – aveva scritto Calvino in *Dall'opaco* – con segmenti che tendono a sporgere fuori dagli angoli d'ogni gradino, come fanno le agavi che crescono spesso sul ciglio, e con linee verticali ascendenti come le palme che fanno ombra ai giardini»¹⁰²; «questo è un libro fatto a poliedro – dice nel '72 – e di conclusioni ne ha un po' dappertutto, scritte lungo tutti i suoi spigoli»¹⁰³.

Rimangono esclusi dalla rappresentazione numerica della struttura le parti non numerate e senza titolo che nel loro insieme costituiscono un quarto possibile ordine di lettura. I diciotto pezzi dei corsivi, considerati in rapporto ai capitoli, costituiscono nove microcornici che, sommate alle cinquantacinque città evocano sul piano numerico, con la somma di sessantaquattro, l'immagine di una scacchiera: il racconto come viaggio mentale che attraversa sulla superficie piana di un atlante l'impero del Gran Kan è anche la scacchiera che Kublai considera modello del suo impero.

città invisibili»), in ID., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano 1980, p. 410; M. LAVAGETTO, *Le carte visibili di Italo Calvino*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 31 (1973), pp. 144-45; P. BRIGANTI, *La vocazione combinatoria di Calvino*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 24 (1982), pp. 218-19; B. FERRARO, *Il castello dell'If e la sua struttura in «Le città invisibili» di Italo Calvino*, in «Letteratura italiana contemporanea», o. 22 (1987), pp. 100-1; C. OSSOLA, *L'invisibile e il suo 'dove': «geografia interiore» di Italo Calvino*, in «Lettere italiane», XXXIX (1987), I, pp. 243-44; C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano 1990, pp. 130-31.

¹⁰⁰ I. CALVINO, *Nel regno di Calvina* cit.

¹⁰¹ C. MILANINI, *L'utopia discontinua* cit., p. 134.

¹⁰² I. CALVINO, *Dall'opaco* cit., pp. 89-90.

¹⁰³ ID., *Presentazione* cit., p. X.

La struttura generale del testo e l'*Indice* che introduce al libro denotano, dunque, la presenza all'interno dell'opera di due sottotesti, le due scritture di cui Calvino parla tra il '72 e il '73 presentando le *Città invisibili* e ricostruendone la storia. I diciotto pezzi non numerati, indicati nell'*Indice* dai puntini di sospensione, e scritti in corsivo, che aprono e chiudono ognuno dei nove capitoli, costituiscono il *sottotesto corsivo* la cui funzione apparente alla prima lettura è quella propria alla cornice, elemento ricorrente nella tradizione del genere novellistico. I cinquantacinque medaglioni numerati e titolati, scritti in tondo, che descrivono ognuno una città designata all'interno delle serie da un nome proprio costituiscono nel loro insieme il *sottotesto in tondo*. Ma «anche un libro così, per essere un libro, – avverte Calvino, – deve avere una costruzione, cioè vi si deve poter scoprire un intreccio, un itinerario, una soluzione»¹⁰⁴: nell'analisi della struttura dei due sottotesti è dunque necessario individuare gli elementi che caratterizzano e distinguono le due scritture, e insieme quelli che ne fanno un libro.

Il *sottotesto corsivo* è innanzi tutto il luogo della trama che, sdoppiata sul piano dell'enunciato in una trama rarefatta di azioni e in una più densa di eventi mentali, si rivela in realtà sostanzialmente interna al piano dell'enunciazione, dell'atto narrativo in sé e della scrittura. I corsivi ospitano la voce dell'autore implicito e quella dei due protagonisti: Marco Polo, il fabulatore; e Kublai Kan, l'ascoltatore per eccellenza che tuttavia nella trama del testo, con ripetute inversioni dei ruoli, interroga, interviene, commenta. A partire da queste tre voci lo schema dominante della struttura del narrato nei corsivi è dato da una prevalenza del discorso diretto – agito tra la prima e la seconda persona singolare del dialogato – a cui si alterna il discorso indiretto, il commento in terza persona. E uno schema contraddetto nel testo in quattro luoghi, a partire dal secondo segmento del primo corsivo, in un esempio di particolare rilevanza per l'interpretazione del sottotesto corsivo:

Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che *abbiamo conquistato*, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto *rinunceremo* a conoscerli e a comprenderli; [...] ¹⁰⁵. (p. 13).

Il *noi* implicito che segue al sintagma *nella vita degli imperatori* e che domina l'intero lungo segmento attualizza una prima persona plurale che esplicita la figu-

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. VI.

¹⁰⁵ Il corsivo è nostro. Questo *noi* collettivo ritorna nell'ultimo corsivo, nel dialogo tra Kublai e Marco; nei corsivi terzo e dodicesimo, invece, il passaggio dalla terza alla seconda persona singolare introduce nel testo il destinatario e indirettamente l'autore che lo evoca. Per questo, e più in generale per l'analisi dei due sottotesti e dei loro reciproci rapporti rimando al lavoro di F. RAVAZZOLI, *Alla ricerca del lettore perduto in «Le città invisibili» di Italo Calvino*, in «Strumenti critici», XXXV (1978), I. pp. 99-117.

ra dell'autore ed evoca quella del lettore, coinvolgendo tutti nella stessa dimensione: l'autore, come il Gran Kan, ascolta i racconti di Marco Polo (le città) e li commenta. Lo svelamento dell'attività dell'autore, la scrittura, focalizza l'asse tematico dei corsivi sull'atto narrativo in sé: in un andamento discontinuo che richiama le dinamiche strutturali di una conversazione orale, la trama del sottotesto concatena i frammenti di un discorso relativo alle possibilità e alle modalità della conoscenza, della fabulazione e della scrittura che si intreccia ad un altro discorso che investe i codici (linguistico, gestuale, oggettuale, onomatopico) in cui si svolge la comunicazione, e l'uso alternato che di essi viene fatto da Marco e da Kublai. I corsivi sono allora il luogo metanarrativo del testo, sono l'itinerario discorsivo che mentre delimita il piano spaziale del racconto tende a definirne le modalità, le regole e il modello: sono un racconto il cui oggetto è l'atto di raccontare.

I diciotto corsivi contraddicono la discontinuità del loro discorso – funzionale alla resa della complessità di ogni forma comunicativa – saldandosi in una sequenza narrativa strutturalmente coerente, la cui coesione, evidenziata stilisticamente dalla frequenza dei puntini di sospensione come *incipit* o *explicit* dei singoli pezzi, è confermata dalla presenza nei corsivi di rimandi testuali reciproci. Valga come esempio di una casistica frequente l'*explicit* del quindicesimo corsivo, in apertura al capitolo VIII:

Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine di ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla... (p. 462);

ripreso integralmente – salvo tre varianti¹⁰⁶ – dall'*incipit* del sedicesimo corsivo che chiude lo stesso capitolo: in questo caso la ripresa testuale – particolarmente rilevante per l'ampiezza e il contenuto della parte – è esaltata dai puntini di sospensione che chiudono il primo corsivo e aprono il secondo. L'autonomia narrativa delle diciotto sequenze – fondata sulla presenza della trama ed esaltata dalla totale assenza nel tessuto narrativo di rimandi alle città del tondo – e la loro coerenza interna confermano che il sottotesto corsivo ha – come preannuncia l'*Indi-*

¹⁰⁶ Le tre varianti riguardano i puntini di sospensione che nel primo corsivo indicano una continuità cataforica, nel secondo anaforica; la posizione del sintagma *il nulla* che nel primo corsivo lo chiude precedendo i puntini; nel secondo è invece in posizione centrale, tra *resta* e *un quadrato*: «resta il nulla: un quadrato nero o bianco», p. 469; e i due punti che seguono il sintagma.

ce – una propria autonomia testuale, configurandosi pertanto come uno dei possibili percorsi di lettura del testo.

Il *sottotesto in tondo* che descrive l'insieme delle cinquantacinque città è innanzi tutto il luogo della fabulazione: privo di concatenazioni interne tra azioni, eventi mentali o situazioni – e cioè senza trama – e privo di elementi di coesione intratestuale, esso si configura come un insieme di frammenti narrativi soggetti a possibili giochi combinatori che la struttura guida o suggerisce. La costruzione dei capitoli secondo un criterio di alternanza fisso delle unità delle serie – che Mengaldo accosta alla tecnica della sestina – inserisce ogni città in due ordini, quello sintagmatico della successione lineare, e quello paradigmatico delle serie:

[...] come nella sestina il ritorno, stanza dopo stanza, delle stesse parole-rima interrompe continuamente il flusso discorsivo-temporale nell'identità speculare e retrospettiva delle parole-tema ripetute, così qui l'incrociarsi dei due diagrammi [...] mette in crisi la stessa nozione di successione lineare delle esperienze e di non-reversibilità dello svolgimento narrativo¹⁰⁷.

I brevi racconti, relazioni di un viaggio nella memoria connotate dalla sospensione delle coordinate spazio-temporali e prive di azione ospitano una sola voce, quella di Marco, il fabulatore, in cui talvolta si rivela la presenza dell'autore. La struttura dei tondi cittadini è quindi caratterizzata da una frequenza estremamente ridotta del dialogo e dalla predominanza del discorso indiretto agito dalla prima persona singolare o, più spesso, da una terza persona generica che si alterna al sintagma *l'uomo* («L'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre», p. 367); al chi impersonale («chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato», p. 423) o a lessemi quali *viandante, marinaio, cammelliere, persona* usati, con un effetto generalizzante, al singolare e al plurale. In alcuni tondi è utilizzata la seconda persona singolare (rarissimo il voi): un *tu* generico che si alterna all'impersonale in terza persona («Giunto a Fillide, ti compiacci d'osservare», p. 435); o un *tu* riferito a Kublai Kan o al lettore implicito («La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto», p. 366: in questo caso fabulatore e autore vengono a coincidere). La prima persona plurale è invece presente in questo sottotesto una sola volta, nel tondo dedicato a Zemrude:

Non puoi dire che un aspetto della città sia più vero dell'altro, però della Zemrude d'in su senti parlare soprattutto da chi se la ricorda affondando nella Zemrude d'in giù [...]. Per tutti presto o tardi viene il giorno in cui *abbassiamo* lo sguardo lungo i tubi delle

¹⁰⁷ P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* cit., p. 410.

grondaie e non riusciamo più a staccarlo dal selciato. [...] perciò continuiamo a girare per le vie di Zemrude [...] (p. 412; corsivo nostro),

dove il passaggio dalla seconda persona singolare alla prima plurale, come nel primo corsivo, segna l'irruzione dell'autore nel testo, evoca il lettore e coinvolge tutti in una riflessione a carattere generale.

La struttura dei singoli tondi è quindi tendenzialmente chiusa a contenere un discorso monologante che si propone come in sé concluso, autosufficiente: «ogni «città invisibile» finisce così per essere un'allegoria», scrive Mengaldo¹⁰⁸; «*Le città invisibili* sono nate come poesie», aveva detto Calvino¹⁰⁹. Le scelte stilistiche, orientate a dare alla prosa delle città un andamento ritmico – lo dimostrano la tendenza a costruire serie triplici (aggettivali, nominali, verbali o tra proporzioni), o la ripetizione della formula fissa (nome + città + struttura appositiva: «la città di Eufemia, dove i mercanti di sette nazioni convengono a ogni solstizio ed equinozio», p. 385) che mentre nomina ogni singola città, cadenza nel testo la successione dei cinquantacinque tondi¹¹⁰ – contribuiscono a definire la fissità delle immagini cittadine.

Come le compilazioni geografiche medievali, anche queste notizie sul mondo che un Gran Kan melanconico riceve da un Marco Polo visionario tendono ad assumere la fissità suggestiva d'un catalogo d'emblema¹¹¹.

In un catalogo, come in una partita a scacchi, i singoli pezzi, perfettamente intercambiabili possono, come suggerisce la struttura del sottotesto, combinarsi in giochi diversi. All'intercambiabilità dei pezzi – nei corsivi intercambiabili erano i codici – corrispondono l'arbitrarietà e la polivalenza dei segni confermate a livello stilistico dalla frequenza dell'elenco. Nel tondo di Bersabea, per fare uno dei molti possibili esempi, la proiezione celeste della città è descritta dall'elenco delle cose buttate via: «scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, [...] cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, [...] biglietti del tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo» (p. 455). Si tratta di elenchi di cose, o di eventi che nella ripetizione diventano cose (Zirma), o figure geometriche (Despina), o sistemi di relazioni astratte (Cloe): in questo procedimento che percorre tutto il testo «i dati della realtà divengono araldicamente emblemi, segni di altre cose»¹¹².

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 409.

¹⁰⁹ CALVINO, *Le strane città invisibili*, in «Messaggero veneto», 24 novembre 1972.

¹¹⁰ Per questo aspetto rimando al lavoro di M. P. TORRETTA, *Simmetria ed effetti ritmici. «Le città invisibili» di Italo Calvino*, in «Sigma», nuova serie, X (1977), 3, pp. 109-23.

¹¹¹ Risolto di sopraccoperta forse di mano dell'autore.

¹¹² P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* p. 421.

I tondi, scrive Calvino a Varese, vanno letti «uno per uno perché così sono nati, e poi ognuno nelle varie serie che il libro suggerisce»¹¹³; ma il libro ha cominciato a prender forma, scrive altrove, quando «alla lettura poetica s e sovrapposta una possibilità di lettura [...] saggistica»¹¹⁴: due sottotesti – distinti nella struttura (cornice, racconto), nella scelta grafica (corsivo, tondo), nel contenuto (scrittura, fabulazione), nello stile (saggistico, poetico) – sono due parti dello stesso libro soggette a diversi possibili percorsi di lettura. A livello strutturale gli agganci tra l'una e l'altra, assenti nei corsivi (che, come si è detto, non contengono nessun rimando esplicito alle città) sono contenuti in alcuni inserti metanarrativi dei tondi: dicendo di Zaira, Fedora e Olivia, Marco si rivolge in forma diretta a Kublai Kan – «Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira» (p. 365); «Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto» (p. 382); «Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai» (p. 407) – che, evocato nel tondo lo riporta al contesto narrativo del corsivo. In un quarto caso – il tondo descrittivo della città di Irene – l'autore implicito irrompe nel testo a descrivere la situazione che si è creata tra i due protagonisti dei corsivi («A questo punto Kublai Kan s'aspetta che Marco parli d'Irene com'è vista da dentro. E Marco non può farlo», p. 463), confermando la dipendenza testuale dei tondi dai corsivi che ospitano, come si è detto, la trama del testo: scrittura e fabulazione – scrive Celati a proposito del rapporto tra corsivi e tondi – «sono equiparabili a ciò che nella teoria dei giochi si definisce rispettivamente *game* e *play*, ossia regole e partita»¹¹⁵ dove il *game* (la scrittura, la cornice) è il gioco fuori dal contesto, la forma normativa del gioco (la fabulazione, le città).

Il titolo del testo, *Le città invisibili*, assume tutte le città sotto l'archetipo dell'invisibilità: «dietro la città che si vede – scrive Calvino – ce n'è una che non si vede ed è quella che conta»¹¹⁶. Di tutte le città possibili Marco nel sottotesto in tondo racconta di cinquantacinque città immaginarie, che i microtitoli delle serie definiscono secondo un duplice procedimento: *individuando un rapporto* negli Otto casi in cui nel titolo il sostantivo città è congiunto a otto diversi sostantivi (memoria, desiderio, segni, scambi, occhi, nome, morti, cielo); *indicando una caratteristica* nei tre casi in cui il sostantivo città è seguito da tre diversi attributi (sottili, continue, nascoste). *Invisibile* è il modello mentale da cui dedurre tutte le città possibili secondo un procedimento binario connesso alla duplicità del modello: se il

¹¹³ CALVINO, Lettera a Claudio Varese cit., pp. 126-27. 26

¹¹⁴ ID., *Nel regno di Calvinta* cit.

¹¹⁵ G. CELATI, *Il racconto di superficie*, in «Il Verrini», marzo 1973, p. 104.

¹¹⁶ I. CALVINO, *Nel regno di Calvina* cit.

modello immaginate è la *norma*, in grado di contenere in una visione coerente l'infinito divenire del possibile, le città possibili sono definite *aggiungendo* eccezioni alla norma («Siccome le città che esistono s'allontanano in vario grado dalla norma – dice Kublai Kan – mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili», p. 415). Se invece il modello mentale è dato da un insieme di eccezioni, *sottraendo* eccezioni al modello «in qualsiasi ordine proceda – dice Marco Polo – arriverò a trovarmi davanti una delle città che, pur sempre in via d'eccezione, esistono», *ibid.*). In questo senso i titoli che individuano un rapporto rappresentano la ricerca di rapporti probabili, mentre quelli che individuano una caratteristica alludono forse alle città che in via d'eccezione esistono¹¹⁷.

Ogni città è designata da un nome: «Le ho chiamate tutte con nomi di donna: nomi magari con qualche risonanza orientale, di imperatrici bizantine per esempio, o nomi medievali. Ma i nomi non importano»¹¹⁸. Nomi, dunque, che allontanano nel tempo, che smaterializzano i corpi e si svincolano da possibili immagini e che per questo in sé non importano, perché alludono ad altro: ciò che allora importa, o meglio ha un senso, è il fatto che questi nomi siano di donna: il femminile, l'altrove originario, attraverso i propri nomi può essere simbolo di quell'altrove di cui Marco favoleggia parlando di città che sono tutte quella «prima città che resta implicita» (p. 432), Venezia, città d'acqua e d'origine, «archetipo vivente che si affaccia sull'utopia»¹¹⁹.

3. Tematiche e contenuti.

Nel risvolto di sopracoperta *Le città invisibili* si presentano come un libro di domande, che procede interrogandosi, che si lascia percorrere in direzioni divergenti e su strati sovrapposti, che si costruisce in una forma che ogni lettore può scomporre e ricomporre seguendo il filo delle sue ragioni e dei suoi umori. L'individuazione e la descrizione delle tematiche predominanti e dei loro contenuti – uno dei possibili percorsi di scomposizione e ricomposizione del testo – porta tuttavia in sé la necessità di sottomettere la licenza implicita in quell'indicazione di lettura alla pretesa del testo di essere libro, «uno spazio in cui il lettore deve entrare, gi-

¹¹⁷ Devo parte delle riflessioni sui titoli al lavoro di tesi di laurea di L. DI NICOLA, *Italo Calvino: il titolo e i testi possibili*, Università «La Sapienza», Roma, anno accademico 1994-95.

¹¹⁸ I. CALVINO, *Nel regno di Calvina* cit.

¹¹⁹ ID., *Archetipo e utopia della città acquatica*, in «Il Gazzettino», 9 aprile 1968.

rare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita [...] scoprire un intreccio»¹²⁰.

Il doppio itinerario di scrittura individuato all'origine dell'opera e ricostruito lungo la sua storia – il *Marco Polo*; il tema della città – confluisce nella struttura del testo confermando ed esaltando la duplicità del discorso: lo sdoppiamento del libro in due sottotesti (corsivo, tondo) preannuncia infatti la presenza in esso di due tematiche che l'*Indice* conferma indicandole come complementari in quanto entrambe funzionali e necessarie alla possibilità di dire delle *Città invisibili*.

Il tema della città maturato nell'esperienza degli anni Sessanta come «discussione sulla città moderna», città continua, uniforme, megalopoli che va coprendo il mondo¹²¹ si conferma nel titolo come il grande tema del testo. Ma dire della città moderna senza accettare di diventarne parte – e cioè scoprire le «ragioni segrete» che portano gli uomini a vivere nelle città «al di là di tutte le crisi» – significa frammentare il tema della città nelle immagini che dicono di quelle ragioni: «Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, [...] scambi di parole, di desideri, di ricordi»¹²². Il tema della città si scompone allora in quella serie d'immagini – resoconto di un viaggio «all'interno del rapporto tra i luoghi e i loro abitanti, dentro i desideri e le angosce che ci portano a vivere le città, a farne il nostro elemento, a soffrirle»¹²³ – che nel sottotesto in tondo, «dal cuore delle città invivibili» danno spazio al «sogno» delle *Città invisibili*¹²⁴.

La metafora del viaggio è implicita nel sottotesto corsivo in cui confluisce la riscrittura del *Milione* dell'inizio degli anni Sessanta: il tema della città – che dalla cornice assume allora il carattere di racconto di racconti – distanziato in un tempo lontano e in uno spazio immaginario risulta così preliminarmente estraniato in una trasposizione fantastica e favolosa. Nello stesso tempo la sua natura di testo riscritto preannuncia quel discorso sul discorso e la parola letteraria che si configura come il tema predominante del sottotesto corsivo, la parte esplicitamente metanarrativa del testo.

La riscrittura del *Milione* di Rustichello – riscrittura dunque di una propria riscrittura di un testo che a sua volta trascrive il racconto *orale* di Marco Polo – e il resoconto di viaggi «attraverso città che non trovano posto in nessun atlan-

¹²⁰ ID., *Presentazione* cit., p. VI.

¹²¹ *Ibid.*, p. IX.

¹²² *Ibid.*, p. IX-X.

¹²³ Risolto di sopracoperta.

¹²⁴ I. CALVINO, *Presentazione* cit., p. IX.

te»¹²⁵, che un Marco Polo visionario fa ad un Gran Kan melanconico, definiscono dunque le due grandi aree tematiche delle *Città*: le articolazioni interne a questi due temi, che intrecciano i due sottotesti fino a farne un libro, possono essere rilette – forse senza cadute di senso – se nell’analisi del testo alla lettura poetica dei materiali applichiamo quella stessa sovrapposizione di una lettura saggistica attraverso cui, nella scrittura, il libro ha preso forma.

La microcornice del capitolo i si presenta, dal punto di vista tematico, come introduttiva all’intero volume: il primo corsivo (tutto di solo commento), diviso in tre segmenti, apre infatti il libro con il tema della *sfiducia nelle parole* («Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo», p. 363); lo colloca, con il secondo, sullo sfondo di un mondo perduto (quest’impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma», *ibid.*) che presto, con malinconia e sollievo rinunceremo a conoscere e a comprendere; e si chiude, nel terzo, con l’immagine della «filigrana d’un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti» (*ibid.*), che Kublai scorge nei resoconti di Marco. Dei tre segmenti il secondo, predominante sugli altri per la sua lunghezza (copre la quasi totalità del discorso del primo corsivo), assume da quel *noi* implicito, collettivo e coinvolgente – che ritorna simmetricamente a chiudere il testo nell’ultimo corsivo («l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme», pp. 497-98) – il carattere di una verità valida per tutti, detta dall’autore che si palesa nel testo. È dunque sullo sfondo del grande tema della condizione storico-esistenziale del genere umano – e di quello della conoscenza del mondo – che si colloca il tema della *sfiducia nelle parole*, contraddetta dal disegno *sottile* dei resoconti di Marco Polo.

Il secondo corsivo, in cui il commento è interrotto solo in chiusura da due battute di dialogo, declina tutti questi temi e ne introduce di nuovi e complementari: la *sfiducia nelle parole* coinvolge ogni processo di verbalizzazione della realtà (in lingue incomprensibili per tutti le notizie arrivano al Gran Kan dall’opaco spessore dei suoni; e, viceversa, l’impero può manifestare la sua esistenza ad un imperatore che *ascolta* solo attraverso *occhi* ed *orecchi* stranieri). Il tema del racconto come luogo di una possibile diversa comunicazione introduce il motivo della *scacchiera*: Marco costruisce i suoi resoconti disponendo davanti a sé oggetti «come pezzi degli scacchi» (p. 373) che, accompagnati dall’alternanza di suoni e di gesti, creano una pantomima che Kublai deve *interpretare*. La fabulazione – indotta da segni che, come emblemi, pur lasciando incerto il nesso con la realtà, non si possono né confondere, né dimenticare – prende corpo negli spazi vuoti

¹²⁵ Risolto di sopracoperta.

compresi tra segno e segno, attivati dalla lettura. A questo tema (che si configura anche come indicazione di lettura) si affiancano due sottotemi che ne amplificano la valenza e ne completano la definizione. Il primo, introdotto dalle figure del Kublai, straniero ai suoi sudditi, e da quella di Marco, straniero per eccellenza, indica *nell'estraniamento* un elemento che connota questa diversa comunicazione («All'estraniamento geografico s'accompagna quello storico: non si sa a quale passato o presente o futuro appartengano queste città»)¹²⁶: il racconto è una pausa rispetto all'agire e alla storia, a cui corrispondono l'estraneità e la solitudine dei due protagonisti del libro e della comunicazione. Il secondo, implicito nelle battute di dialogo che chiudono il corsivo, dice l'illusorietà di ogni forma di conoscenza come dominio sulla realtà; a Kublai che chiede se la conoscenza di tutti gli emblemi gli darà il possesso del suo impero Marco, infatti, risponde: «quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi» (p. 374).

Nel capitolo I i dieci tondi cittadini – ognuno concluso in sé e articolato intorno ad un proprio nodo tematico – avviano quel meccanismo di alternanza scalare delle undici serie, evidenziato dalla struttura, in base al quale nei sette capitoli centrali (II-VIII) la prima città chiude, dopo cinque occorrenze, un tema mentre l'ultima ne introduce uno nuovo. In base alla frequenza e all'andamento dei tondi, il capitolo I evidenzia il valore fondativo, nell'economia del discorso complessivo, dei temi relativi alla *memoria* (in prima posizione con quattro occorrenze) e del *desiderio* (tre occorrenze) – le due serie da subito chiare come irrinunciabili nella scrittura del testo – alternati tra loro ed entrambi al discorso sui *segni*, che si avvia con due occorrenze. Il capitolo chiude con Isaura, la prima delle città *sottili*. La trama del capitolo I – che la numerazione dei tondi frammenta in percorsi che si intersecano su di un piano suddividendolo in parti (i riquadri della scacchiera) – è data dall'incrocio di frammenti di temi.

La città di Diomira (*Le città e la memoria* I) – la cui proprietà è che «chi vi arriva una sera di settembre [...] e da una terrazza una voce di donna grida: uh!, gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici» (p. 362) – dice il rapporto memoria-esperienza e nello stesso tempo svela, differendo il nesso descritto come effetto di un pensiero che suppone il nesso stesso, uno dei meccanismi propri alla letteratura. Il rapporto tra memoria e vissuto – scrive Celati – è ciò che di solito caratterizza gli effetti di profondità nella letteratura metaforica. Ma la descrizione della regressione comporta la perdita di ogni latenza delle serie metaforiche: in questo senso Diomira è parabola «sui regredire delle superfici nella pienezza della scrittura»¹²⁷.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ G. CELATI, *Il racconto di superficie* cit., p. 97.

Isidora (*Le città e la memoria* 2) incrocia, nel discorso che la descrive, i temi della memoria, del desiderio e della scrittura:

A tutte queste cose egli pensava quando desiderava una città. Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in età tarda [...]. I desideri sono già ricordi. (p. 363).

Il sogno è proiezione del desiderio e, come la fabulazione, è aurorale; distendere il sogno in racconto (raggiungere la città) equivale a perderlo: il desiderio è già ricordo. Ma la memoria non può svilupparsi in discorso perché è incorporata nei segni: Zaira (*Le città e la memoria* 3) è una città fatta di «relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato»: la città non dice il suo passato, «lo contiene come le linee d'una mano» (p. 365). Il senso sta dunque negli spazi della memoria, nel vuoto che separa una traccia dall'altra; è la lettura che può ridire il disegno a cui il segno rimanda:

[...] ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole. Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa. (p. 386).

Se la memoria è legata ad un'idea del passato, il desiderio contempla l'immaginazione del futuro. Il cammelliere che conduce Marco a Dorotea (*Le città e il desiderio* I), dove lui stesso era arrivato nella prima giovinezza, sa che il deserto è solo una delle tante vie che si erano aperte per lui nel passato a Dorotea: i futuri non realizzati – spiega il narratore nel terzo corsivo, «sono solo rami del passato: rami secchi» (p. 378).

Descrivere il desiderio equivale a perderlo: il tondo di Anastasia (*Le città e il desiderio* 2) si apre con l'elenco degli atti linguistici che il relatore dovrebbe compiere per descrivere la città («Dovrei ora enumerare le merci [...]; lodare la carne [...]; dire delle donne [...]», p. 366). La descrizione risveglia i desideri uno per volta per obbligarti a soffocarli – dice il narratore – mentre la «vera essenza» di Anastasia si configura come un tutto di cui tu fai parte. Ma Anastasia è città ingannatrice: «la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo» (*ibid.*). Nel tondo di Anastasia il tema del desiderio si incrocia con quello della scrittura – così come Isidora aveva messo in relazione memoria e scrittura – impostando quella riflessione sulla menzogna (nelle parole, nelle cose) che prenderà forma di tema nel capitolo IV, in Olivia (*Le città e i segni*): nel capitolo i la serie

conclusa da Olivia è avviata da Tamara, città fitta di insegne, in cui l'occhio non vede cose ma «figure di cose che significano altre cose» (p. 367), dove lo sguardo «percorre le vie come pagine scritte» (p. 368). Tamara riporta al segno linguistico ciò che Zaira aveva già detto a proposito delle tracce: le parole svolgono sulla pagina una funzione ostensiva, sono *nomi*, elementi del discorso senza referenti: il procedimento indicato per la scrittura, scrive Celati, è dunque quello di «inscrivere, non descrivere, le caselle-città, lasciando vuoti gli spazi referenziali che poi la lettura colmerà»¹²⁸. Isaura chiude il capitolo I e apre la serie delle *Città sottili*: come in un pezzo di bravura, nella casella di questa città-cerniera Calvino iscrive le tracce ditemi già detti e realizza nel testo quell'effetto di continuità discorsiva di cui Maurilia (*Le città e la memoria* 5) dirà all'inizio del capitolo II. Il tema della duplicità e della reversibilità degli elementi e delle cose – incarnato da Marco Polo e Kublai Kan; alluso nella doppia dimensione del tempo (passato-futuro); detto come duplicità del discorso («Della città di Dorotea si può parlare in due maniere», p. 364) o della forma (Despina, «città di confine tra due deserti», p. 370) – in Isaura segue la traccia dei suoi confini: «il suo perimetro verdeggiante ripete quello delle rive buie del lago sepolto» (p. 372). In questo senso Isaura introduce il tema delle città duplici (Maurilia, Aglaura, Argia, Eusapia, Moriana, Laudomia, Valdrada, Raissa, Berenice); ma nello stesso tempo dice la duplicità e la reversibilità dell'esperienza come conoscenza (è il tema del dentro-fuori; opaco-aprico; invisibile-visibile); contrappone infine all'unità del profondo la frammentazione della superficie. Quest'ultimo tema, già impostato in Anastasia è qui reso in scrittura: a Isaura, in conseguenza della sua forma, si hanno due tipi di religione. La prima ipotesi – gli dei della città abitano nella profondità, immagine del prodotto letterario come unità indivisa, metafora globale – è resa come ipotesi non analitica, attraverso un'affermazione; la seconda ipotesi – gli dei abitano i congegni che portano l'acqua dal profondo alla superficie, immagine del prodotto letterario come insieme di frammenti – è invece detta attraverso lo stilema dell'elenco, come applicazione della procedura di scrittura indicata in Tamara¹²⁹. Isaura, «città che si muove tutta verso l'alto» (*ibid.*) introduce infine il tema della *leggerezza*, declinato da Zenobia, Armilla, Sofronia, Ottavia ed esplicitato, nella microcornice del capitolo V, da Lalage, la città sognata dal Gran Kan, a cui la luna ha dato il privilegio di «crescere in leggerezza» (p. 420).

Nei capitoli intermedi (II-VIII) si esauriscono, alternandosi, le sette serie (memoria, desiderio, segni, sottili, scambi, occhi, nome) secondo un ordine di

¹²⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 97-98.

chiusura che può essere conservato nell'esposizione delle tematiche perché la quinta occorrenza di ogni serie è ogni volta occasione di sovrapposizione della lettura saggistica a quella poetica: ad ogni serie che si esaurisce corrisponde infatti nel corsivo che introduce il capitolo una ripresa del tema veicolato dal titolo della serie stessa.

Nel terzo corsivo, introduttivo del capitolo II, il dialogo immaginario tra Marco Polo e Kublai Kan mette a fuoco il tema della *memoria* come elemento di raccordo tra il passato e il futuro: l'altrove, dice Marco, «è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà» (p. 379). Il viaggio come esperienza conoscitiva ridefinisce le categorie spazio-temporali riconducendole al presente (il tempo della scrittura) che contiene e modifica il passato e il futuro. Questo tema, che procede intrecciato a quello della scrittura lungo tutto quell'asse di pensiero che va dalla *Strada di San Giovanni a Dall'opaco*, trova posto nelle *Città invisibili* nel tondo di Maurilia (*Le città e la memoria* 5), che apre il capitolo ti e chiude la serie della memoria.

A Maurilia il viaggiatore visita la città del presente, la metropoli, e nello stesso tempo è invitato ad *osservare* in vecchie cartoline la Maurilia del passato e a *dire* le differenze tra l'una e l'altra seguendo regole ben precise. Il tema della memoria come tramite tra passato e presente si sovrappone qui esplicitamente ad un discorso – che pone domande più che dare risposte – sulle possibilità del narrare. Le cartoline si configurano in questo pezzo come un oggetto arbitrario (raffigurano «un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa», p. 381) che induce racconto; le regole dei dire prevedono la trasformazione di un dato di discontinuità (la grazia perduta) in un elemento di continuità (il divenire metropoli) attraverso le parole, e producono l'effetto del passato, che è l'effetto fondamentale del narrare: al passato come origine dell'atto di raccontare Calvino sostituisce dunque «un discorso sul passato che coincide con un'interrogazione sulle possibilità di narrare»¹³⁰. Il carattere ambiguo del racconto in rapporto al reale – un tema ricorrente nel testo – è qui segnalato da un inserto metanarrativo («Guardatevi dal dir loro», p. 380) in cui l'autore si rivolge in prima persona ai lettori per avvisare che tra la Maurilia del passato e la città del presente non esiste in realtà nessun rapporto.

Zobeide (*Le città e il desiderio* 5), prima città del capitolo III, porta a termine le varianti intorno al tema del desiderio, introdotta dalle parole di Marco che nel quinto corsivo dice: «Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive in-

¹³⁰ *Ibid.*, p. 99.

gannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra» (pp. 391-92). Il gioco combinatorio tra segni diversi che consente a Marco di passare da una città all'altra attraverso «uno scambio d'elementi» (p. 391), non è guidato – come sembra credere il Kublai – né dalla mente, né dal caso («dal numero delle città immaginabili occorre escludere quelle i cui elementi si sommano senza un filo che li connetta, senza una regola interna, una prospettiva, un discorso», *ibid.*), ma come nei sogni, è «un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura» (*ibid.*). Ma il desiderio, in sé, è illimitato divenire e, in quanto tale, non può essere fissato in una forma: è quanto aveva già detto, nel capitolo n, Fedora (*Le città e il desiderio* 4), metropoli di pietra grigia che al proprio interno conserva, in sfere di vetro, le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse diventata come oggi la vediamo. La grande Fedora e le piccole Fedore, dice il relatore, sono tutte solo presunte perché «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 nonio è più» (p. 382). Ed è quanto conferma Zobeide, città costruita ad immagine di un sogno, città «brutta» che, come Anastasia (*Le città e il desiderio* 2), è in realtà una «trappola» (p. 393). La fabulazione, come il desiderio, è «sempre inaugurale e sempre perduta. La scrittura la chiama», ma per trovarla deve «uscire da se stessa»¹³¹. Si riaffaccia dunque, intrecciato al discorso sulla letteratura come proiezione del desiderio, il tema della lettura: di una città, dicono Marco e Kublai nelle battute che chiudono il corsivo godi «la risposta che dà a una tua domanda. – O la domanda che ti pone obbligandoti a rispondere» (p. 392).

«Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive» (p. 407): l'aggancio interno *all'incipit* di Olivia (*Le città e i segni* 5) riporta questo tondo, ma più in generale le cinque città del capitolo IV (oltre ad Olivia, Sofronia, Eutropia, Zemrude, Aglaura), ai sottotesto corsivo che, interamente articolato intorno al narrare (il rapporto tra racconto e realtà; il modello da cui dedurre tutte le città possibili) ne contiene l'istanza narrativa. La tematica relativa ai *segni* – introdotta da Tamara (*Le città. e i segni* 1), ridetta da Zirna (*Le città e i segni* 2) nel contenuto della ridondanza e da Zoe (*Le città e i segni* 3) come luogo dell'esistenza indivisibile – in Ipazia (*Le città e i segni* 4) mette a fuoco la questione del rapporto che lega i segni alle cose. Questo sottotema – già toccato in due frammenti dei corsivi secondo («Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto», p. 373) e quarto («certo le parole servivano meglio degli oggetti e dei gesti per elencare le cose [...]»; tuttavia quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita [...] le

¹³¹ *Ibid.*, p. 112.

parole gli venivano meno», pp. 386-87) nei tondo di Ipazia si attesta sull'affermazione che «Non c'è linguaggio senza inganno» (p. 395). Il tema della *sfiducia nella parole* che, come si è detto, apre il libro per investire ogni processo di verbalizzazione della realtà; che mette in scena la mescolanza dei codici e l'alternanza tra parole, gesti e pause di silenzio, qui si circoscrive a dire l'arbitrarietà di ogni senso, e quindi l'inganno di ogni discorso.

In Olivia, che chiude la serie relativa ai segni, il narratore (che si palesa nell'inserito metanarrativo dell'*incipit*) dopo l'avviso al Kan di non confondere mai la città con il discorso che la descrive, chiude il tondo con un'affermazione che rovescia specularmente l'affermazione che aveva chiuso Ipazia: «La menzogna non è nel discorso, è nelle cose» (p. 408). Eppure, aveva detto, tra la città e il discorso un rapporto c'è: se questo rapporto è che la menzogna del discorso ripete il profilo della menzogna della realtà allora, scrive Mengaldo, un possibile significato dell'allegoria di Olivia è che «la menzogna del linguaggio può rovesciare in verità, svelandolo, l'inganno della realtà. Ma ciò può avvenire soltanto se la dimensione della «menzogna» è assunta deliberatamente fino in fondo, cioè se il rapporto fra discorso e cose è quello obliquo, in negativo, della favola utopica»¹³² Il che è quanto sembrano confermare due luoghi del settimo corsivo, introduttivo al capitolo IV, opposti e speculari, dedicati entrambi a descrivere il rapporto tra la realtà e il discorso: se l'impero marcisce «come un cadavere nella palude», allora, dice Marco, «scrutando le tracce di felicità che ancora s'intravedono, ne misuro la penuria» (p. 405). Se invece l'impero è fatto «della materia dei cristalli, e aggrega le sue molecole secondo un disegno perfetto», allora, dice ancora Marco, «io raccolgo le ceneri delle altre città possibili che scompaiono», per conoscere quel «residuo d'infelicità che nessuna pietra preziosa arriverà a risarcire» (pp. 405-6). Anche per il discorso, dunque, «L'altrove è uno specchio in negativo» (p. 379).

La serie delle *Città sottili* (città che forse in via d'eccezione esistono) aperta nel capitolo I da Isaura, si esaurisce nel V con Ottavia dando forma al tema della *leggerezza*, già inscritto in quella filigrana d'un disegno sottile che nel primo corsivo Kublai scorge nei resoconti di Marco Polo, ed ora dispiegato nel sogno di Lalage. Il tema della leggerezza, reso figurativamente da immagini di città sottili (filiformi, su trampoli o palafitte, a ragnatela: «C'è stato un momento – scrive Calvino – in cui dopo aver conosciuto lo scultore Fausto Melotti [...] mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture»)¹³³ – si intreccia al tema del desiderio in Zenobia (*Le città sottili* 2), città che «sorge su altissime palafitte, e le case sono di

¹³² P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* cit., p. 416.

¹³³ I. CALVINO, *Nel regno di Calvina* cit.

bambù e di zinco, con molti ballatoi e balconi, poste a diversa altezza, su trampoli che si scavalcano l'un l'altro» (p. 384). Dell'origine di Zenobia si è ormai perduta la memoria, ma chi abita la città, se deve descrivere la vita felice, è sempre una città come Zenobia che egli immagina, forse tutta diversa ma «ricavata sempre combinando elementi di quel primo modello» (*ibid.*): Zenobia è una di quelle città «che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri» (*ibid.*). I desideri – che in Anastasia (*Le città e il desiderio* 2) si contrappongono inespresi al desiderio come «un tutto [...] di cui tu fai parte» (p. 366) – in Zenobia, iscritti negli elementi della città, possono prendere forma. In questo senso Zenobia riprende il discorso sul narrare per frammenti avviato da Isaura (*Le città sottili* 1): il racconto (la città) è un insieme di frammenti che portano in superficie i desideri iscritti negli elementi di cui il racconto è la combinazione. Armilla (*Le città sottili* 3) – di cui sono rimaste padrone ninfe e naiadi, «donnine» contente, che «al mattino si sentono cantare» (p. 397) – ripete la rappresentazione figurativa di Isaura:

[...] non ha muri, né soffitti, né pavimenti: non ha nulla che la faccia sembrare una città, eccetto le tubature dell'acqua, che salgono verticali [...] : una foresta di tubi che finiscono in rubinetti, docce, sifoni, troppo pieni. [...] Si direbbe che gli idraulici abbiano compiuto il loro lavoro e se ne siano andati prima dell'arrivo dei muratori; oppure che i loro impianti, indistruttibili, abbiano resistito a una catastrofe, terremoto o corrosione di termiti. (p. 396).

Nell'intreccio di tubature che veicolano verso l'alto l'acqua, noi, come il Kublai nei resoconti di Marco, possiamo discernere, attraverso muri crollati o non costruiti, il tracciato indistruttibile d'un disegno sottile sfuggito ad una catastrofe o al morso delle termiti. Armilla è allora un apologo sulle modalità possibili del narrare, e le città sottili confermano che le città invisibili sono città possibili. Armilla, città che si vede «alzando gli occhi», è una città solare («Nel sole brillano i fili d'acqua sventagliati dalle docce», *ibid.*; queste figure più filiformi, scrive Calvino nel '72, sono «la zona più luminosa del libro»)¹³⁴: è l'aprigo a cui si contrappone l'opaco; il sopra contrapposto al sotto. Sopra e sotto sono due aspetti di un'unica serie: è quanto significa Ottavia, città ragnatela, sospesa sul vuoto, la cui base è una rete tesa fra due montagne scoscese; tutto il resto «invece d'elevarsi sopra, sta appeso sotto»:

[...] scale di corda, amache, case fatte a sacco, attaccapanni, terrazzi come navicelle, otri

¹³⁴ ID. *Presentazione* cit., p. XI.

d'acqua, becchi del gas, girarrostri, cesti appesi a spaghi, montacarichi, docce, trapezi e anelli per i giochi, teleferiche, lampadari, vasi con piante dal fogliame pendulo.

(p. 421)

L'*incipit* del tondo è una sequenza metanarrativa («Se volete credermi, bene. Ora vi dirò com'è fatta Ottavia», *ibid.*) che richiama l'attenzione dei lettori sull'atto della scrittura: la scrittura per frammenti, che porta in superficie i desideri inscritti nei suoi segni, che costruisce elenchi aperti e potenzialmente infiniti è ciò che consente di trasformare in continuità il discontinuo, di dare «una prospettiva» agli elementi che si sommano nell'elenco: è ciò che consente «un di scorso» (p. 391).

Il tema della *leggerezza*, ordinato nella serie delle *Città sottili*, si interseca nel capitolo V con quello degli *scambi* (nel territorio di Ersilia le rovine delle città abbandonate inscrivono «ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma», p. 422); e con il tema degli *occhi* qui presente con Bauci, la città sostenuta da trampoli sottili che «s'alzano dal suolo [...] e si perdono sopra le nubi» (p. 423).

Smeraldina, città acquatica, che chiude la serie *Le città e gli scambi*, riporta il discorso sul racconto alla città d'origine, archetipo di ogni memoria. Il tema del racconto come scambio e combinazione di segni si era aperto con Eufemia (*Le città e gli scambi* 1), la città in cui ci si scambia la memoria, in quel capitolo II in cui Maurilia (*Le città e la memoria* 5) chiude la sua serie riportando al tema della memoria le altre unità. Eufemia è una città di confine tra la terra e l'acqua in cui i mercanti, dopo lo scambio di mercanzie, «la notte accanto ai fuochi» (p. 385) si scambiano parole, ed ogni parola è origine di un altro racconto: la fabulazione, dice Eufemia, è innanzitutto scambio, anticipando il contenuto del quarto corsivo che chiude il capitolo con la scena di Marco Polo che sperimenta e alterna codici diversi, oggetti, gesti, parole, pause di silenzio.

La preziosità dei silenzi, vuoti di gesti e di parole che il desiderio può ripercorrere proiettando altri racconti, altre città, è il contenuto di Cloe (*Le città e gli scambi* 2), giostra di fantasie, la città casta mossa da una vibrazione lussuriosa che passa attraverso «uno scambiarsi di sguardi come linee che collegano una figura all'altra» (p. 398). Interna al capitolo in, in cui il clima comune è dato da Zobeide, quinta occorrenza della serie *Le città e il desiderio*, Cloe dice che il gioco perfetto è scambio di rapporti mentali: il limite dei segni, detto da Marco nel corsivo di introduzione al capitolo vi – che ospita Smeraldina – consiste nel fatto che «Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano» (p. 432). Il limite di ogni mappa, aggiunge il relatore nel tondo di Smeraldina, è l'impossibilità di «fissare sulla carta le vie delle rondini, che tagliano l'aria sopra i tetti, calano

lungo parabole invisibili ad ali ferme, scartano per inghiottire una zanzara, risalgono a spirale rasente un pinnacolo, sovrastano da ogni punto dei loro sentieri d'aria tutti i punti della città» (p. 434). Ciò che la scrittura non può dire senza perderla è la profondità del sogno, il luogo originario della fabulazione, figurato dal «paesaggio natale e familiare»¹³⁵ da cui si parte per viaggi che chiedono «Una spiegazione generale del mondo e della storia»¹³⁶: la Venezia di Marco, e la San Remo «vista dall'alto» di Calvino¹³⁷.

In questo capitolo la nominazione di Venezia – la «prima città» che resta implicita ma da cui si deve partire «per distinguere le qualità delle altre» (*ibid.*) – realizza nel contesto narrativo uno scarto sul piano del discorso: nel dialogo che si svolge *nel pensiero*, tra due interlocutori *silenziosi e immobili*, il punto di vista da cui hanno origine i resoconti sulle città si definisce, infatti, in modo esplicito come esterno all'illusione del movimento («ingorgo di passato presente futuro che blocca le esistenze calcificate», p. 443), dislocato lontano («la forma delle cose si distingue meglio in lontananza», p. 442). La solitudine dei potenti, l'estraneità dei due protagonisti, già rilevati come motivi del testo, tornano in questo capitolo alla loro prima origine per dichiarare il punto di vista e la dislocazione del narratore; lo conferma nella chiusura del secondo corsivo del capitolo («questo trovavi al termine del viaggio», p. 443) quel *tu* implicito che, rivolto al lettore, segnala la presa di parola dell'autore. *D'int'ubagu*, dal luogo originario della scrittura, le due serie da mettere in continuità sono allora il pensiero e la realtà, il dentro e il fuori ma, e questo è il contesto narrativo del capitolo VII, ora non si sa «quale è dentro e quale è fuori» (p. 448) perché sono le nostre palpebre che separano l'uno dall'altro.

Il tema della visibilità – «di visibilità e invisibilità si parla un po' in tutto il libro», dice Calvino¹³⁸ –, sviluppato nella serie *Le città e gli occhi* si conclude, all'interno del contesto discorsivo del capitolo VII, con Moriana (*Le città e gli occhi* 5): preceduta da Valdrada (*Le città e gli occhi* 1), città-specchio («il viaggiatore vede arrivando due città: una diritta sopra il lago e una riflessa capovolta», p. 399) e da Bauci (*Le città e gli occhi* 3), città immagine della lontananza come assenza (i suoi abitanti con canocchiali e telescopi la passano in rassegna «foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza», p. 423), Moriana è una città duplice: «come un foglio di carta» non ha spessore, «consiste solo in un dritto e in un rovescio», con una figura di qua e una di là,

¹³⁵ ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2926.

¹³⁶ ID., *La strada di San Giovanni* cit., p. 7.

¹³⁷ ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2926.

¹³⁸ ID., *Nel regno di Calvina* cit.

«che non possono staccarsi né guardarsi» (p. 449). Ma questa città sdoppiata, in base alle «proprietà ottiche delle città»¹³⁹, «sembra continui in prospettiva moltiplicando il suo repertorio d'immagini» (*ibid.*): questa proprietà, già inscritta nella casella di Valdrada attraverso l'immagine dello specchio, descrive l'effetto ottico di quella metamorfosi del reale, che il linguaggio può determinare, in base al quale due elementi contrapposti possono scivolare l'uno nell'altro. Questo effetto, di carattere strettamente mentale («Ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente», p. 447), è di natura paradossale: Moriana informa, dunque, che la continuità del pensiero può trasferirsi nel discorso, perché il linguaggio, nel suo infinito divenire, può mantenere il modo di parlare del paradosso. Nello stesso tempo la natura paradossale del discorso non consente di ancorarne l'identità alla sua forma d'origine, in sé indicibile, sostituita, nel narrare, dalla moltiplicazione potenzialmente infinita delle immagini che la sostituiscono.

La serie *Le città e il nome* – avviata nel capitolo IV da Aglaura (*Le città e il nome* 1) (città che si sdoppia nell'Aglaura che si dice e in quella che si vede), e conclusa nel capitolo viri da Irene (*Le città e il nome* 5), «nome di città da lontano, e se ci si avvicina cambia» (p. 463), percorre attraverso il nome il tema del significato («il nome che resta lo stesso ma indica cose completamente diverse»)¹⁴⁰ che definisce la realtà del racconto e la realtà dell'esperienza dal punto di vista opposto e speculare a quello dei significanti, i segni. La possibilità per Marco di dire di Aglaura è complicata dalla realtà di due città definite dallo stesso nome, una che cresce solo sul nome, nella ripetizione dei racconti («In questo senso nulla è vero di quanto si dice d'Aglaura, eppure se ne trae un'immagine solida e compatta di città», p. 413), e l'Aglaura che cresce in terra, di cui è difficile poter dire perché il già detto «imprigiona le parole e t'obbliga a ridire»: anche a me, conclude Polo, non resta che parlarti dell'una, perché «il ricordo dell'altra, mancando di parole per fissarlo, s'è disperso» (p. 414). Dopo l'apologo su Lan e Penati che nel tondo di Leandra (*Le città e il nome* 2) mette in scena la discussione su quale sia la vera essenza della città (l'archetipo che dà forma a tutto quello che contiene, o il nome che trasmigra incorporato nei Penati), Clarice (*Le città e il nome* 4), città che si trasforma conservando («dell'antico splendore di Clarice non s'era perduto quasi nulla, era tutto lì, disposto solamente in un ordine diverso», p. 450) dà forma al tema del racconto come manipolazione di materiali derivati, come riscrittura e gioco combinatorio: «un certo numero d'oggetti si sposta in un certo spazio, ora sommerso da una quantità d'oggetti nuovi, ora consumandosi senza ricambio; la

¹³⁹ «C'è una serie "Le città e gli occhi" che riguarda specialmente le proprietà ottiche delle città», (*ibid.*).

¹⁴⁰ *Ibid.*

regola è mescolarli ogni volta e riprovare a metterli insieme» (p. 451). Nel tondo di Irene – dove l’inserito internarrativo «A questo punto Kublai Kan s’aspetta che Marco parli d’Irene com’è vista da dentro» (p. 463) svela la natura del racconto – il contenuto introdotto da Pirra (*Le città e il nome* 3, città «inconfondibile agli occhi della mente», p. 437) si sdoppia nella contrapposizione tra la città detta perché immaginata e la città «vista da dentro» (p. 463), indicibile perché perduta, a cui fa seguito una sequenza di ulteriori possibili sdoppiamenti:

La città per chi passa senza entrarci è una, e un’altra per chi ne è preso e non ne esce; una è la città in cui s’arriva la prima volta, un’altra quella che si lascia per non tornare; ognuna merita un nome diverso; forse di Irene ho già parlato sotto altri nomi; forse non ho parlato che di Irene. (pp. 463-64).

L’applicazione sistematica della scomposizione dell’unità in coppie binarie – a cui è sotteso il concetto della reversibilità delle cose – su cui si basa la molteplicità del reale come infinito divenire del discorso, si risolve qui nel suo rovescio: forse l’infinita varietà è solo infinita ripetizione, forse le città che Marco racconta sono solo varianti di quella prima città che resta implicita (Irene, come poi Trude o Cecilia, come per Marco Venezia).

La conclusione di Irene ripete l’esito del pensiero di Kublai Kan, che domina il primo corsivo della microcornice del capitolo: l’immagine della scacchiera, latente nel testo, si evidenzia in questo corsivo come lo spazio del racconto e insieme come la regola che, se posseduta, può consentire di governare il gioco. Kublai pensa infatti: «Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscere le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscerne tutte le città che contiene» (p. 461). Il tema della conoscenza come dominio della realtà – introdotto nel secondo corsivo del testo in rapporto agli emblemi («Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi [...] riuscirò a possedere il mio impero», p. 374) e ripreso nell’ottavo in rapporto al modello da cui dedurre tutte le città possibili («Esso racchiude tutto quello che risponde alla norma», p. 414) – è qui portato alle sue estreme conseguenze, a quel punto limite in cui Marco potrà riprenderlo per rovesciarlo nel suo opposto. La conoscenza come esercizio del potere – che prevede la riconduzione dell’empirico e del possibile all’ordine astratto della regola – è una partita giocata secondo le regole: «Ormai Kublai Kan non aveva più bisogno di mandare Marco Polo in spedizioni lontane: lo tratteneva a giocare interminabili partite a scacchi» (p. 462).

Nell’ordine della totalità astratta delle forme tutte le città possibili – presenti, passate o future – e il loro divenire si riducono ad un numero limitato e definito di forme: «Quello che il Kan va inseguendo – scrive Celati – non è altro che l’or-

dine-grammatica»¹⁴¹ il confine dell'illimitato divenire della scrittura. Ma l'esito di questa progressiva riduzione delle città alla grammatica su cui si fonda il discorso – la conquista definitiva dell'impero – si riduce ad «un tassello di legno piallato: il nulla...» (*ibid.*): al fondo di questo percorso, nella vincita o nella perdita, c'è solo la fine del gioco.

Nel corsivo sedicesimo, che chiude il capitolo, connesso al precedente dai puntini di sospensione e dalla ripresa in *incipit* del suo *explicit*, al silenzio del Kan si contrappone la voce Marco che, *leggendo* in tartaro nel tassello della scacchiera i segni iscritti nel pezzo di legno dal tempo e dalla storia, riprende a narrare. La fabulazione, che mette in questo caso in continuità il vuoto con i segni, riprende come lettura delle tracce, visibili se minuziosamente osservate e attentamente seguite. Che è poi il contenuto di Olinda, l'ultima città del capitolo viri e la prima delle *Città nascoste*, una città che cresce in cerchi concentrici «come i tronchi degli alberi che ogni anno aumentano d'un giro» (p. 468).

L'ultimo capitolo, la cui struttura porta ad esaurimento quattro serie (morti, cielo, continue, nascoste), si conferma anche nella disposizione delle tematiche come immagine speculare del capitolo I: in apertura la quinta occorrenza *Le città e i morti fa da pendant* alla prima delle *Città sottili*, che chiude il capitolo I, e di seguito i tondi alternati delle *Città e il cielo*, delle *Città continue* e di quelle *nascoste* si contrappongono a quelli dei *segni*, del *desiderio* e della *memoria*. primo e l'ultimo capitolo – mentre inquadrano quelli centrali di cui innescano e chiudono il meccanismo di avvicendamento delle serie e lo scivolamento de tematiche di capitolo in capitolo – ripetono, dunque, nell'immagine complessiva del libro, quel discorso sul discorso che lo attraversa in ogni sfaccettatura della sua immagine e in ogni parte del suo contenuto.

Nel capitolo IX Laudomia chiude la serie *Le città e i morti*, aperta nel capitolo V da Melania, a cui seguono Adelma, Eusapia, Argia. La contrapposizione tra i temi delle serie *sottili* e *morti* – evidenziata dalla specularità dei capitoli I e IX – è introdotta nel capitolo III, ritorna nel V e si conferma nel IX. Nel corsivo introduttivo al capitolo in (dove Zobeide chiude la serie del *desiderio*), Marco dice che «Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure» (p. 391): alle parole di Marco seguono due sogni di Kublai, il primo – nel corsivo che introduce il capitolo – proiezione delle paure (la città che «conosce solo partenze e non ritorni», p. 401); il secondo – nel corsivo che introduce il capitolo V – proiezione dei desideri (la città di Lalage).

Nel capitolo V Ottavia chiude la serie *Le città sottili* mentre Melania avvia

¹⁴¹ G. CELATI, *Il racconto di superficie* Cit., p. 205.

quella delle *Città e i morti*: le due serie, speculari e quindi discontinue, scivolano dunque l'una nell'altra e, sullo sfondo di Lalage, Melania dice la continuità paradossale di un *dialogo*, i cui dialoganti «muoiono a uno a uno» (p. 246) mentre intanto nascono quelli che ne prenderanno il posto: «Chi s'affaccia alla piazza in momenti successivi sente che d'atto in atto il dialogo cambia, anche se le vite degli abitanti di Melania sono troppo brevi per accorgersene» (p. 427). Questo contenuto di Melania – l'impossibilità di percepire con i sensi la discontinuità tra la vita e la morte; e viceversa, la necessità per i vivi di costruire nel discorso la continuità tra l'una e l'altra dimensione «perché il salto dalla vita alla morte sia meno brusco» (Eusapia, p. 452) – rappresenta la prima tessera di un discorso che ripete, a partire dalla categoria mentale dello spazio, ciò che la prima parte del libro aveva detto, attraverso la categoria mentale del tempo, a proposito della dimensione del passato, del presente e del futuro. L'impossibilità di raccontare l'esperienza della morte – già detta nella risposta di Marco al primo sogno del Kublai («presto o tardi m'imbarcherò a quel molo [...] ma tornerò a riferirtelo», p. 401) – in Adelma (*Le città e i morti* 2), un tondo forte mente autobiografico¹⁴² esplicita il suo senso: parlare della morte equivale ad accettare di essere morto («Ero appena arrivato ad Adelma e già ero uno di loro», p. 439); mentre «da qua sopra» – si dice di Argia (*Le città e i morti* 4) città che invece d'aria ha terra, – «non si vede nulla» (p. 465). Il senso di questi frammenti di un discorso sullo spazio confluisce nell'ultimo corsivo del testo, dove alla città infernale, agitata dal Gran Kan come il luogo che, meta di tutti i viaggi, inesorabilmente risucchia tutti «là in fondo» (p. 497), Marco contrappone l'inferno del presente, lo spazio della vita.

Nello stesso tempo Adelma è segno di un altro discorso, costruito dall'intreccio tra le due serie *morti* e *cielo*, che a sua volta riconduce ad uno spazio del presente, quello del racconto: letta all'interno del capitolo vi in sequenza con Eudossia (*Le città e il cielo* 1), Adelma si configura infatti come la «dimensione sotterranea del sotto», speculari al cielo, il sopra, «la dimensione [...] che si perde subito nel vuoto zenith»¹⁴³. Eudossia, città confusa, si sdoppia invece nell'immagine di sé inscritta nella trama geometrica del tappeto che la città conserva: una delle due, ma non si sa quale, «ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi» (p. 441). Ma se il quesito relativo a quale sia la vera forma della città è destinato a rimanere irrisolto, è però «nell'ordine immobile del tappeto» (del racconto) che ogni abitante di Eudossia, proiettando una sua *ango-*

¹⁴² Nel tondo di Adelma («Si arriva a un momento nella vita in cui tra la gente che si è conosciuta i morti sono più dei vivi», p. 438), Calvino ricorda la morte del padre: «Mi turbò la vista d'un mal di febbri [...]: mio padre pochi giorni prima di morire aveva gli occhi gialli e la barba ispida come lui» (*ibid.*).

¹⁴³ I. CALVINO, *Dall'opaco* cit., p. 92.

scia, «può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita» (p. 440).

Le due serie che, per ultime, entrano nel meccanismo dell'alternanza scalare proprio alla struttura del testo – e che pertanto lo concludono – sono quelle che Calvino dice di aver scritto «apposta»¹⁴⁴ quando cioè gli si erano già chiariti la forma e il senso da dare al libro: le *Città continue*, città del presente, le megalopoli; e le *Città nascoste*, frammenti di città dell'utopia.

La serie delle *Città continue* (Leonia, Trude, Procopia, Cecilia, Pentesilea) ripete, nella sua sequenza, l'immagine di Trude, città-mondo che «non comincia e non finisce» (p. 467), limitandosi a cambiare nome all'aeroporto, introdotta da Leonia, città che «rifà se stessa tutti i giorni» (p. 456), che misura la propria opulenza dalle cose buttate via. Leonia, che respinge il proprio passato, più roba espelle, più ne accumula, conservando tutta se stessa nella sua unica forma definitiva, quella della spazzatura. Pentesilea, città non riconoscibile, né ricordabile e pertanto indescrivibile (come sottolinea una sequenza di inserti metanarrativi) chiude la serie con una domanda: «Fuori da Pentesilea esiste un fuori?» (p. 492).

La serie delle *Città nascoste* (Olinda, Raissa, Marozia, Teodora, Berenice), dedicata ad un discorso per frammenti sulla città d'utopia – «che anche se non scorgiamo non possiamo smettere di cercare»¹⁴⁵ – inizia chiudendo con Olinda il capitolo VIII, seguito dal corsivo in cui Marco riprende a dare notizie del mondo, leggendole inscritte nel tassello vuoto della scacchiera. Con Olinda – città in cui «chi ci va con una lente e cerca con attenzione» (p. 468) può distinguere «l'Olinda Ventura e quelle che cresceranno in seguito» (*ibid.*) – il discorso sull'utopia pulviscolare, esplicitato nell'ultimo corsivo, nasce dunque intrecciato al tema della lettura, che il corsivo introduttivo al capitolo IX dilata a quello più complessivo dell'ascolto: «Chi comanda al racconto – dice Marco – non è la voce: è l'orecchio» (p. 473).

Il discorso sul discorso, richiamato nella serie delle *Città nascoste* da Olinda è il contenuto di Teodora (*Le città nascoste* 4), un apologo sulle possibilità di metamorfosi insite nel divenire del linguaggio: qui il senso metaforico del tondo è fondato sul modo di dire del paradosso che è in grado di mettere in continuità la serie delle storie degli animali sterminati nel passato dagli umani, con gli animali della storia passata, figure che la scrittura ha conservato in serie di libri di biblioteca. E diventa metadiscorso in Berenice, l'ultima delle città nascoste che chiude la serie dei tondi del capitolo e del libro, un tondo completamente costruito come

¹⁴⁴ ID., *Presentazione* cit., p. VII.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. X.

esplicitazione dei meccanismi di costruzione del suo enunciato: «Aniché dirti [...], dovrei parlarti; aniché rappresentarti [...], dovrei dirti [...]. Dal mio discorso avrai tratto la conclusione [...]. Ma la cosa di cui volevo avvertirti [...]» (pp. 495-96). Il grande tema relativo alle possibilità e alle modalità della conoscenza (come esperienza, coscienza, racconto, ascolto, scrittura, lettura), che attraversa il testo nei due sottotesti di cui si compone sotteso alla grande metafora del viaggio, si conclude nella microcornice dell'ultimo capitolo nel catalogo degli atlanti del Gran Kan: l'atlante dove tutte le città dell'impero conservano le loro differenze; l'atlante in cui Marco, entro le tracce che segnano i confini, iscrive i propri racconti; l'atlante-catalogo delle forme possibili; l'atlante delle terre promesse, visitate nel pensiero, ma non ancora scoperte o fondate... Al catalogo degli atlanti, che scompone la forma finita della scacchiera-modello-grammatica (la regola che delimita l'infinito divenire del discorso), il Gran Kan, prigioniero d'un «presente vistoso e invivibile» (p. 473) ripropone, con un'ultima mossa, l'immagine-limite della città infernale; e per l'ultima volta nel testo, la voce di Polo, dilatata da un *noi* implicito generalizzante a dire una verità valida per tutti, ripropone le ragioni invisibili di cui le città vivono e, forse, continueranno a vivere.

4. Modelli e fonti.

Le città invisibili, scrive Calvino nelle *Lezioni americane*, sono «Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose [...] perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture»¹⁴⁶. Questa citazione d'autore all'interno di un testo che riflette sugli esiti di una vita di lettura e di scrittura dilata il quadro ipotetico dei modelli e delle fonti delle *Città* fino a coinvolgere tendenzialmente l'intero quadro di esperienze dello scrittore. Nel 1967, in un quadro di esperienza, pezzo scritto per «Rinascita» e poi confluito in *Una pietra sopra* (*Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*), Calvino descrive lo scaffale ipotetico di uno scrittore della fine degli anni Sessanta (il suo) come un insieme di testi in cui

hanno il primo posto le discipline in grado di smontare il fatto letterario nei suoi elementi primi e nelle sue motivazioni, le discipline dell'analisi e della dissezione (linguistica, teoria dell'informazione, filosofia analitica, sociologia, antropologia, un rinnovato uso della psicanalisi, un rinnovato uso del marxismo)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), in ID., *Saggi cit.*, I, p. 689.

¹⁴⁷ ID., *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)* (1967), in ID., *Una pietra sopra cit.*, p. 201.

In questa biblioteca di «specializzazioni multiple»¹⁴⁸, la collocazione dello scaffale letterario è per Calvino incerta e discutibile, in quanto – dice – la letteratura oggi vive soprattutto della propria negazione. Il senso di questa affermazione – che va collocata all’interno di quella ridefinizione radicale degli statuti del letterario a cui Calvino lavora in particolare tra il ’64 e il ’67 e di cui già abbiamo detto nella prima parte di questo lavoro – è chiarito dalla definizione che Calvino dà, in quello stesso scritto, di quali sono le *possibilità* della letteratura che lo interessano al di là di ciò che la lettura è:

[...] in tutte le epoche e le società, stabilito un certo canone estetico, un certo modo d’interpretare il mondo, una certa scala di valori morali e sociali, la letteratura può perpetuare se stessa con successive conferme e limitati aggiornamenti e approfondimenti. A noi però interessa un’altra possibilità della letteratura: quella di mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti¹⁴⁹.

La letteratura che, perpetuandosi, conferma e trasmette l’immagine di un mondo compatto e continuo, veicolandone l’ideologia che l’ha generata, può (ed è questa la possibilità che interessa Calvino) diventare lo strumento che svela l’inganno dei suoi stessi statuti, e insieme la menzogna di quel mondo che è chiamata a rappresentare. Il mondo *continuo* – scrive ancora nel ’67, in *Cibernetica e fantasmi* – si è svelato, ad una parte almeno della cultura contemporanea, come *discreto*, composto cioè di parti separate; così come il pensiero, fino a ieri immaginato come «un filo che si dipana», oggi tendiamo a vederlo come «una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo»¹⁵⁰. La crisi degli statuti del narrare – già sperimentata nelle *Cosmicomiche* (1965) e in *Ti con zero* (1967) e su cui in questo saggio Calvino riflette discutendo tutti i percorsi conoscitivi che l’hanno portato ad essa – ha quindi alle spalle l’esplosione del mondo continuo e, in essa, l’implosione del pensiero: l’immagine della scacchiera, che sovrasta le *Città invisibili* come grande metafora (di derivazione saussuriana) del testo, è già presente in questo scritto, a rappresentare i processi combinatori della nostra mente:

Sappiamo che, come nessun giocatore di scacchi può vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così – dato che la nostra mente è una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi – neppure in una vita che durasse quanto l’universo s’arriverebbe a i gio-

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 199-200.

¹⁵⁰ ID., *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967), *ibid.*, p. 209.

carne tutte le partite possibili. Ma sappiamo anche che tutte le partite sono implicite nel codice generale delle partite mentali, attraverso il quale ognuno di noi formula di momento in momento i suoi pensieri, saettanti o pigri, nebulosi o cristallini¹⁵¹.

In questo quadro è evidente che il discorso sugli statuti del narrare non punta ad una nuova letteratura, né si limita a ridefinire il soggetto e l'oggetto del discorso, o a coinvolgere il lettore nel rapporto tra autore e materia narrata, ma punta a scoprire «il modo, i mille modi, i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo»¹⁵², a esprimere le nuove situazioni esistenziali. In un mondo discontinuo, la contrapposizione dialettica tra natura e storia (le due vie della *Strada di San Giovanni*), risolta fino alla *Giornata di uno scrutatore* sul piano dell'etica, ma già in quel testo fortemente problematizzata dalla scoperta del *caso*, si trasforma ora in «una *meccanica delle forze*»¹⁵³: la scoperta che il mondo si compone di parti separate e intercambiabili (e di quel mondo è parte il pensiero, combinazione di impulsi discontinui), porta inscritta in sé, come possibilità unica di conoscere la realtà (e di riconoscere noi come parte di essa), quella di un discorso sul mondo che, giocando con la duplicità dei segni, sveli la convenzionalità degli oggetti. L'approdo di Calvino ad una teoria della letteratura e a una pratica della scrittura come gioco combinatorio – di cui le *Città* rappresentano l'esito compiuto – ha dunque origine dalla scoperta del *caso* come fattore che combina le dicotomie della storia, o le parti separate del mondo, o i segmenti discontinui di una vita. Se, dunque, tra le fonti delle *Città* – o meglio della riflessione teorica e della sperimentazione letteraria che portano a quel testo – c'è tutta la rete di rapporti intellettuali che Calvino stesso rappresenta nel nome di Queneau¹⁵⁴, è però necessario, perché la citazione non sia puramente rituale, accompagnarla con almeno due considerazioni.

La prima è che Calvino arriva alle proposte dello *scripturalisme* e dell'*Oulipo* carico di domande sue, certamente di natura anche tecnico-letteraria, ma tutte sostanzialmente riconducibili, come del resto lui stesso dice, a quesiti di carattere esistenziale, tesi a ridefinire, nella nuova immagine del mondo, la posizione dell'io. Sono domande che lo portano ad esplorare le possibilità espressive dei linguaggi scientifici e insieme «la dimensione «comica», grottesca dell'immaginazio-

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² ID., *Dialogo di due scrittori in crisi* cit., p. 69.

¹⁵³ A. ASOR ROSA, *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*. (Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi 26-28 febbraio 1987), a cura di G. Falaschi, Milano 1988, pp. 261-76 la citazione è a p. 267.

¹⁵⁴ «Un nome che si collega a tutti questi aspetti – dice parlando delle sue esperienze degli anni Sessanta – comincia ad essere citato con frequenza: quello del rabelaisiano e enciclopedico Raymond Queneau»: I. CALVINO, *Sotto quella pietra* cit.

ne» (nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero*), come il linguaggio «di puli alta affidabilità in quanto il meno menzognero»¹⁵⁵; ma le stesse domande lo sospingono poi verso quella «poetica del diaframma, che comporta l'esistenza di un *dentro* e di un *fuori*»¹⁵⁶, messa a fuoco in *Dall'opaco* e sottesa alle *Città invisibili*, in cui, mentre il tragico si rivela l'altra faccia del comico, l'io si definisce come «un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è»¹⁵⁷.

La continuità di domande essenziali a cui dare di volta in volta risposte possibili – la *linea di forza* del pensiero di Calvino lungo tutta la sua esperienza intellettuale – introduce alla seconda considerazione, relativa alla specificità dell'*uso* che lo scrittore fa del gioco combinatorio: che è poi ciò che fa la differenza tra l'opera e i suoi modelli. In questo senso, la negazione della letteratura come discorso continuo si configura, a partire da un mondo discreto, come il *passaggio obbligato* che consente di liberare le possibilità della letteratura: se la letteratura è il suo materiale, essa è tutta implicita nel linguaggio, è «solo permutazione d'un insieme finito d'elementi e funzioni»¹⁵⁸. A partire da questo dato («più o meno oscuramente – scrive Calvino – ho sempre saputo che le cose stavano così») ¹⁵⁹, la tensione propria alla parola poetica («dire continuamente qualcosa che non sa dire, qualcosa che non può dire») si ridefinisce come «sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio»: «è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura»¹⁶⁰. Ciò che cerca di uscire dal silenzio è il mare del non dicibile (l'altra faccia del mare dell'oggettività), l'inconscio sociale o individuale, quei *fantasmi*, o quel valore mitico – l'irrazionale che qui Calvino ridefinisce come parte della *ragione delle cose* – che «si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative»¹⁶¹. La conferma che *il gioco ha un senso* (come nelle *Città Marco* dimostra a Kublai leggendo il tassello della scacchiera) svela che per Calvino la teoria combinatoria affonda le proprie radici in una ideologia che continua a vedere e a ridire i nessi che legano la realtà delle parole alla realtà delle cose:

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ A. ASOR ROSA, *Il «punto di vista» di Calvino* cit., p. 269.

¹⁵⁷ I. CALVINO, *Dall'opaco* cit., p. 101.

¹⁵⁸ ID., *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 217.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 214.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 217. Si tratta di un'idea di lunga durata, presente già nella trilogia dei *Nostri antenati*, e ancora negli anni Ottanta: «[...] credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi. Dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca di uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione» (ID., *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), in ID., *Saggi* cit., II, pp. 1864-75, la citazione è a p. 1875).

¹⁶¹ ID., *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 222.

La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il *risultato poetico* sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una *coscienza* e d'un *inconscio*, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società¹⁶².

Queneau, l'*Oulipo* e più complessivamente Parigi – città laboratorio si definiscono allora, più che un modello, una proposta di metodo: dopo la stesura di *Cibernetica e fantasmi*, scrive Calvino nella *Macchina spasmodica*, «non mi sono mai più sorpreso a pensare a un universo finito e numerabile (idea, più che errata, infernale) e l'analisi del processo combinatorio mi è apparsa *solo come un metodo* tanto più necessario in quanto mai esaustivo per addentrarci nello sterminato intrico del possibile»¹⁶³. Il *gioco combinatorio* è dunque un metodo: ma un metodo non è l'applicazione tecnica di un modello («il *modello* che opera scavalcando l'autore»); è un gioco che include l'autore che, compiuta l'opera, «non potrà più essere quello che era, o che credeva d'essere»: è un *gioco sulla pelle propria*¹⁶⁴. In questo senso, l'assunzione del gioco combinatorio come metodo per addentrarsi nello sterminato intrico del *possibile* porta Calvino, sul piano della scrittura, a due esiti diversi ma paralleli: da un lato i racconti (*Il castello*, *Le città*, *La taverna*), dall'altro le prose, tendenzialmente autonarrative, di *Dall'opaco*.

In questo quadro di riflessioni teoriche il *linguaggio*, e cioè il dato materiale del testo in cui si concentra ogni possibilità di discorso, si evidenzia, nella sua natura di segno, come l'elemento base di ogni possibile combinazione, di ogni possibile racconto: la natura, la potenzialità e l'arbitrarietà della parola, e in particolare della parola poetica – una questione che nelle *Città* diventa uno degli oggetti del narrare – in questi anni che precedono la stesura del testo si configurano da un lato come terreno di confronto tra le due tendenze opposte espresse dalla cultura francese (Barthes, Queneau); dall'altro come occasione per rivisitare la tradizione italiana. La funzione decisiva che ha per Calvino la lingua nel prodotto letterario rappresenta uno degli elementi di continuità nel suo lavoro di scrittore: una lingua *concreta e precisa*, viva «d'una pienezza esistenziale che diventa espressione»¹⁶⁵. È un concetto di lingua letteraria che si distanzia sia dal modello proposto da «Tel Quel» (una scrittura integrale contrapposta alla neutralità del linguaggio della scienza), sia dagli esperimenti matematico-letterari dell'*Oulipo*

¹⁶² *Ibid.*, p. 221: il corsivo è nostro.

¹⁶³ *ID.*, *La macchina spasmodica* (1969), in *ID.*, *Una pietra sopra* cit., p. 253.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹⁶⁵ *L'antilingua* (1965), in *ID.*, *Una pietra sopra* cit., p. 155.

(«ghiribizzi e capriole del linguaggio»): stretto tra queste due posizioni contrapposte (due poli tra cui «io mi trovo a oscillare, sentendo attrazione e avvertendo i limiti dell'uno e dell'altro») ¹⁶⁶ Calvino, con uno scarto che lo distanzia fortemente dalla contingenza del dibattito, torna alla tradizione italiana e la ridefinisce nei nomi dei *suoi classici*.

Il pezzo in cui Calvino descrive questo percorso – una rielaborazione di risposte e interviste televisive scritta nel '68 per «L'Approdo letterario» e ripubblicata con il titolo *Due interviste su scienza e letteratura* in *Una pietra sopra* – è davvero interessante: ricostruita l'attualità come il contesto in cui si definiscono le domande («Per poter leggere i classici – scriverò nell'81 – si deve pur stabilire «da dove» li stai leggendo») ¹⁶⁷, Calvino torna al passato e lo attualizza cercando in esso i modelli per immaginare le possibilità del futuro. In questo quadro al nome di Galileo («nella direzione in cui lavoro adesso, trovo [...] nutrimento in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture») ¹⁶⁸ si allineano, a segnare «una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura» ¹⁶⁹ quello di Ariosto, lettura di Galileo (e di Calvino, che nel '70 pubblicherà la sua riscrittura del *Furioso*); e il nome di Leopardi, lettore di Galileo, e grande classico di Calvino. Ariosto (il fantastico) Galileo (la scienza) Leopardi (la poesia), citati a rappresentare una linea alta nella tradizione letteraria italiana, segnano anche la linea di lavoro di Calvino in quegli anni.

È una linea di ricerca che lo differenzia, isolandolo («La mia scrivania è un po' come un'isola: potrebbe essere qui come in un altro paese») ¹⁷⁰, sia dall'ambiente intellettuale che gravita su Parigi, dove Calvino si è trasferito nel '67, sia da quello italiano dove Torino, Milano e Roma continuano a rappresentare le reti di relazione connesse al suo lavoro. A Parigi, «città che si consulta come un'enciclopedia» ¹⁷¹, Calvino, dall'interno del dibattito aperto dalle nuove scienze e in rapporto ora, oltre che con Queneau, con Perec, Fournel, Roubaud e altri dell'*Oulipo*, persegue una linea di lavoro tutta sua che lo porta a una straordinaria rilettura di Balzac e di Voltaire di cui tra il '73 e il '74 presenta in Italia rispettivamente *Ferragus* e il *Candide*. Di Balzac – fondatore di quella mitologia della metropoli poi celebrata da Baudelaire (come già negli anni Trenta, scrive Calvino, avevano capito Pavese e Benjamin) – quello che lo colpisce è l'intuizione «che egli per pri-

¹⁶⁶ *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), *ibid.*, p. 231.

¹⁶⁷ ID., *Perché leggere i classici* (1980), in ID., *Saggi cit.*, II, p. 1822.

¹⁶⁸ ID., *Due interviste su scienza e letteratura cit.*, p. 232.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ ID., *Eremita a Parigi cit.*, p. 192.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 196.

mo ebbe della città come linguaggio, come ideologia, come condizionamento d'ogni pensiero e parola e gesto», la capacità cioè di «far diventare romanzo una città»¹⁷².

La presentazione del *Candide* – introdotta dalla lettura delle illustrazioni di Paul Klee del 1911 («Personaggi filiformi, animati da una guizzante mobilità, si allungano, si contorcono in una sarabanda di leggerezza graffiante»)¹⁷³, che evidenzia la sua attenzione ai problemi sollevati nella raffigurazione del rapporto io-mondo dalle arti figurative – sottolinea del testo quei motivi che, riconosciuti come propri, ritornano nelle *Città*: l'ideale di leggerezza, un principio di poetica, ma anche una forma del pensiero che ha qualcosa in comune con «la voce della “ragione”» che, scrive Calvino, «nel *Candide* è tutta utopica»¹⁷⁴; e quella morale dell'impegno pratico – contenuta nell'esortazione finale del testo («il faut cultiver notre jardin») senza il quale, dice, «non ci sono problemi generali che possano risolversi»¹⁷⁵.

All'interno di questo quadro culturale e concettuale – frammentario e discontinuo, e molto francese – l'elemento di continuità, in cui le singole esperienze assumono il senso di un discorso, lo riporta invece all'area italiana, a quell'«idea di *morale* che doveva dar forma allo stile» in cui si era riconosciuta la migliore cultura italiana dei primi anni Quaranta: «questo è forse ciò che più mi è rimasto – dice a Maria Corti nel 1985 – di quel clima della letteratura italiana d'allora, attraverso tutta la distanza che ci separa»¹⁷⁶. È la tensione etica che negli anni Quaranta aveva segnato – anche allora tra conservazione e innovazione – il suo pendolarismo intellettuale fra Torino (Pavese) e Milano (Vittorini); e che ora, tra Parigi e Milano, gli consente un dialogo a distanza – una distanza accentuata dalla morte – con l'ultimo Vittorini (*La ragione conoscitiva*, *Le due tensioni*, *Le città del mondo*), a cui lo accomunano – oltre la continuità delle esperienze condivise – le domande che entrambi si rivolgono sulla cultura, sulla scienza, sulla letteratura; e da cui lo differenziano le risposte ad alcune delle domande di fondo: «Insomma, – scrive Calvino in *Progettazione e letteratura*, – Vittorini è uno che crede che il mondo esiste, che il discorso sul mondo conta perché al di là del discorso c'è il mondo»¹⁷⁷. In questo dialogo per contrapposizione – avviato negli anni del «Politecnico» e continuato attraverso le esperienze dei «Gettoni» e del «menabò» – le

¹⁷² ID., *La città-romanzo in Balzac* (1973), in ID., *Saggi cit.*, 775-777.

¹⁷³ ID., *Candide o la velocità* (1974), *ibid.*, p. 999.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 1003.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ ID., *Intervista di Maria Corti cit.*, p. 2923.

¹⁷⁷ ID., *Vittorini: progettazione e letteratura* (1967), in ID., *Una pietra sopra cit.*, p. 165.

Città invisibili si possono allora leggere anche come una risposta alle *Città del mondo*.

Nel sottotesto corsivo delle *Città* il tema della *sfiducia nelle parole* si intreccia, nei dialoghi tra Marco e Kublai Kan, ad un discorso che va a toccare il tema relativo all'alternanza, nella fabulazione, tra codice linguistico e codici extralinguistici. L'interesse di Calvino per forme di rappresentazione altre da quella letteraria – oggi documentato nella Parte terza del terzo meridiano¹⁷⁸ – attraversa le *Città* a partire dalla genesi del testo e confluisce a ridefinire non tanto il codice linguistico (la cui arbitrarietà è suggerita già in apertura del testo), quanto, a monte, i rapporti tra l'io e il mondo, o meglio le forme della conoscenza come esperienza del proprio sé nella molteplicità di un mondo discreto. L'assunzione del principio di *relatività* – che ha ridefinito le categorie dello spazio e del tempo; ricondotto la fluidità del pensiero alla sua frammentarietà; svelato l'inganno della letteratura e l'arbitrarietà delle parole – è in questo testo progressivamente ricondotta dall'esterno all'interno, dall'oggetto al soggetto fino a intaccare l'unitarietà dell'io e a scomporla nei modi (i cinque modi) in cui l'io può fare esperienza del mondo. Questo processo di progressiva e coerente applicazione del principio della relatività – al mondo e alle percezioni che il mondo ha, attraverso l'io, di se stesso – il cui esito sarà *Palomar* (1983), nel corso degli anni Settanta porta all'accumulo di materiali per *I cinque sensi: Il nome, il naso* è del 1972; dell'82 *Sapore sapere* (poi *Sotto il sole giaguaro*); dell'84 *Un re in ascolto*; le *Città* stesse, percorse dal tema della visibilità e da quello dell'ascolto (entrambi già presenti in *Dall'opaco*) sono disseminate di frammenti di un discorso sui cinque sensi. Sullo sfondo di questo lavoro, il tema dell'alternanza dei codici – che vale a mettere in crisi l'unicità della parola, riconfermandone, nello stesso tempo, l'irrinunciabile centralità – indica nelle diverse forme espressive altrettanti modi di rappresentare la propria esperienza del mondo, altrettanti possibili modelli di racconto.

Nelle *Città* il senso che predomina nella costruzione del discorso è quello della *vista*, calato nel tema della visibilità: la vista, come mezzo per leggere la forma del mondo, pone allora sotto verifica le possibilità espressive delle arti per la scena e delle arti figurative. Nel 1971 – dopo il *Castello*, e durante la composizione delle *Città* e della *Taverna* – in *Dall'opaco* Calvino, per descrivere che forma ha il mondo, usa l'immagine del teatro («un teatro il cui proscenio s'apre sul vuoto»)¹⁷⁹, metafora della *vista* e dell'*udito*:

¹⁷⁸ ID., *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 379-761, 1251-95.

¹⁷⁹ ID., *Dall'opaco* cit., p. 89.

il teatro è fatto in modo che il massimo numero d'occhi abbia un campo visuale libero al massimo, cioè in modo che tutti i possibili sguardi siano contenuti e condotti come all'interno d'un unico occhio che guarda se stesso¹⁸⁰;

luogo della massima capacità dell'udito, grande orecchio che racchiude in se stesso tutte le vibrazioni e le note, orecchio che ascolta se stesso, orecchio e insieme conchiglia posata all'orecchio¹⁸¹.

Sono frammenti di un pensiero che contengono i presupposti teorici di due esperienze che, a partire dal 1977, porteranno Calvino a verificare le possibilità di una scrittura per la scena in cui il codice linguistico, integrato ad altri codici espressivi, potesse protendersi oltre i confini della pagina scritta: penso al *Teatro dei ventagli*, sei fiabe teatrali scritte per i bozzetti di Toti Scialoja, e destinate ad una trasmissione per ragazzi della Rete Due, poi non realizzata¹⁸². E soprattutto penso alla lunga e tormentata collaborazione con Luciano Berio, che porterà all'inizio degli anni Ottanta a due azioni musicali, *La vera storia* (1982) e *Un re in ascolto* (1984), la cui rielaborazione in racconto sarà destinata ai *Cinque sensi*: si tratta di due testi in cui Calvino, che nel '77 discute con Berio la voce *Ascolto* scritta da Barthes e Havas per l'*Enciclopedia* Einaudi, verifica la possibilità di descrivere il mondo attraverso parole per musica, o parole e musica, in un testo per la scena da ascoltare e da vedere¹⁸³.

Ma all'inizio degli anni Settanta, mentre la teoria dei cinque sensi si cala nelle tematiche delle *Città*, il confronto che Calvino mette in atto con i codici extralinguistici lo porta a guardare sostanzialmente alle arti figurative, continuando la sperimentazione già avviata in questo senso con *Il Castello*, e a chiudere invece quel rapporto con il cinema che aveva dato origine alla prima stesura del testo. In questo percorso l'*Autobiografia di uno spettatore* – testo scritto come prefazione al libro di Fellini *Quattro film*, pubblicato da Einaudi nel '74 – configura come un bilancio di ciò che il cinema aveva significato nella sua esperienza di scrittore, e insieme come congedo (non a caso, io credo, l'*Autobiografia* è uno dei pezzi previsti nello schema dei *Passaggi obbligati*). In questo scritto – in cui il cinema del presente («cinema della vicinanza assoluta»)¹⁸⁴ si configura come il rovescio di quello del passato (il cinema della «distanza»)¹⁸⁵ – Calvino sposta il discorso dal-

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸² Cfr. ID., *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 605-34, 1269-73.

¹⁸³ Cfr. *ibid.*, pp. 690-706, 730-61, 1286-89, 1292-95: ma per l'analisi di questa esperienza rimando al lavoro di tesi di G. RUBINI, *Italo Calvino. Note dall'opaco*, Università «La Sapienza», Roma, anno accademico 1994-95.

¹⁸⁴ I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore* cit., p. 49.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 41.

la tipologia narrativa ai materiali del racconto, le immagini: il punto di convergenza tra la ricerca di Calvino e l'esperienza di Fellini è rappresentato allora dalla «poeticità rarefatta» di quella parte della produzione felliniana che Calvino definisce la «zona Masina»: sono immagini che inglobano la schematizzazione figurativa delle vignette umoristiche e si estendono a rappresentare, nel mondo del circo, o nella malinconia dei *clown* la «visualizzazione infantile, disincarnata, precinematografica d'un mondo "altro"»¹⁸⁶. Non è un caso, scrive Calvino, che *Giulietta degli spiriti* abbia come riferimento figurativo esplicito le vignette del «Corriere dei Piccoli», la cui autorità visuale rivela una «stretta parentela col cinema fin dalle origini»¹⁸⁷.

Nelle *Lezioni americane*, parlando di *Visibilità*, Calvino fa risalire l'origine del suo mondo immaginario alla lettura mentale, per immagini, proprio dei *cartoons* americani del «Corriere dei Piccoli»: «la lettura delle figure senza parole – scrive – è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine»¹⁸⁸. I *cartoons* americani e, in età adulta le *gags* del grande cinema muto delle origini (riprese nelle *Città* dalle pantomime di Marco, che Kublai deve interpretare), i tarocchi, i quadri della grande pittura del passato o le opere delle arti figurative del presente, sono dunque altrettanti modelli per una sorta di iconologia fantastica: «ho adottato il metodo – continua – di raccontare le *mie* storie partendo da quadri famosi della storia dell'arte, o comunque da figure che esercitano su di me una suggestione»¹⁸⁹.

Nel 1972 Calvino, presentando *Le città invisibili*, ne nomina due grandi fonti: *Il Milione* e *Le Mille e una notte*, due *continenti immaginari* in cui altre opere hanno trovato il loro spazio¹⁹⁰. La citazione delle *Mille e una notte* – un richiamo implicito anche al suo ritorno alla tradizione delle fiabe (in particolare *Le fiabe del focolare* dei Grimm (1970) e *Il Pentamerone* di Basile (1974)¹⁹¹ – riporta agli archetipi del narrare modi e motivi del suo testo: la presenza di una cornice e di un numero finito (ma potenzialmente infinito) di racconti; le funzioni nel testo della coppia antinomica del narratore e del tiranno, il primo, come Sheherazade, proteso verso la vita; l'altro, come Shahriyâr dominato dal pensiero della morte. Inventare e raccontare storie, dice la fonte citata, equivale a popolare di immagini il deserto del tiranno e a vincerne la melanconia; equivale a saper leggere i segni del-

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.45.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *ID.*, *Lezioni americane* cit., p. 709.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 710.

¹⁹⁰ *ID.*, *Presentazione* cit., p. VIII.

¹⁹¹ *ID.*, *Sulla fiaba*, a cura e con introduzione di M. Lavagetto, Torino 1988.

la vita sedimentati dalla storia nel nulla di un tassello vuoto di legno piallato¹⁹². Questa funzione vitale del narrare – che dichiara il senso del gioco continuo con le funzioni narrative – si lega in modo intrinseco alle sue modalità, ne *definisce lo stile*: l'arte che permette a Sheherazade di salvarsi la vita ogni notte, scrive Calvino nelle *Lezioni americane*, sta «nel saper incatenare una storia all'altra e nel sapersi interrompere al momento giusto». Due operazioni sulla continuità e discontinuità del tempo che è anche allegoria dei meccanismi del narrare; così come la proliferazione del racconto da una storia all'altra (ancora Sheherazade che «racconta una storia in cui si racconta una storia in cui si racconta una storia e così via»)¹⁹³, o viceversa la relatività del tempo nell'estrema contrazione delle sequenze («la prima caratteristica del folktale è l'economia espressiva»)¹⁹⁴ possono essere intese come «allegoria del tempo narrativo, della sua incommensurabilità per rapporto al tempo reale»¹⁹⁵.

Dobbiamo infine dire del *Milione*, fonte dichiarata del *Marco Polo* e delle *Città invisibili* rispetto a cui si configura, innanzi tutto, come il libro «d'una biblioteca immaginaria o reale» che, occasione per una operazione di riscrittura del testo, raddoppia o moltiplica lo spazio dell'opera. Il nome da fare, se vogliamo indicare un modello per questo elemento costitutivo del testo, è quello di Borges: «L'ultima grande invenzione d'un genere letterario a cui abbiamo assistito è stata compiuta da un maestro dello scrivere breve, Jorge Luis Borges», che – scrive Calvino – ha creato una nuova forma per la prosa narrativa attraverso la finzione «che il libro che voleva scrivere fosse già scritto, scritto da un altro»¹⁹⁶. Il tema letterario della scrittura come...riscrittura si complica in Calvino, e, in questo testo, in almeno due direzioni: l'infinita ripetizione della *propria* storia, definita a livello teorico in modo esemplare nella *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, ma praticata lungo tutto l'arco della sua attività, e qui confermata dalla riscrittura del *Marco Polo* del '60; la riscrittura come trasposizione in una traccia di tipo scritturale di rappresentazioni figurali. Questa seconda forma di scrittura, di cui già abbiamo detto l'origine e gli elementi di continuità, nelle *Città* – allusa nel tema della visibilità o nello stilema dell'elenco; confermata da Calvino nelle citazioni di Melotti, di Paul Klee, o nella scelta, per la sopracoperta, del *Castello dei Pirenei* di Magritte – è implicita nello stesso testo esplicitamente riscritto: nel risvolto di sopracoperta *Il Milione* è citato infatti (forse non a caso) come *Livre des merveilles*,

¹⁹² Per questo cfr. J. STAROBINSKI, *Prefazione a I. CALVINO, Romanzi e racconti* cit., I, pp. XI-XXXIII.

¹⁹³ I. CALVINO, *Lezioni americane* cit., p. 662.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 661.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 662.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 672.

con il titolo cioè che presenta il codice 2810, conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, ornato da ottantaquattro miniature che «illuminano la tradizione fantastica entro cui gli antichi fecero confluire il testo poliano»¹⁹⁷.

La finzione di riscrivere un testo già scritto lontano nel tempo e nello spazio – che consente a Calvino di anticipare il tema dell’estraniamento e il tono visionario delle sue *Città* – attiva, nella scrittura, tutta una serie di riprese testuali che, usate come segni, consentono di considerare *Il Milione* come un vero e proprio modello del testo. La prima ripresa è rappresentata dal *contesto della narrazione* (luogo, modalità, protagonisti del racconto e della scrittura), esplicitato nel *Prologo* del *Milione*: nella prigione di Genova messer Marco Polo «fece mettere in iscritto» a messer Rustichello da Pisa «tutte le meraviglie ch’egli ha vedute, perché chi non le sa l’appari per questo libro»¹⁹⁸. A Genova, città di mare, in un luogo che tra i due testi si sdoppia nelle immagini della prigione e del palazzo del potere (dove il Gran Kan è «prigioniero d’un presente vistoso e invivibile», pp. 134-44), i racconti di viaggio di Marco Polo a Rustichello, autore di romanzi di successo, danno forma ad un libro che *descrive* il mondo.

Una seconda ripresa riguarda la *struttura del testo*: il racconto di Marco, nel *Milione*, dopo il compendio della storia dei Polo (da cui il libro è nato), è organizzato in parti, ognuna corrispondente ad una stazione del viaggio, la cui sequenza, non sempre lineare nella dimensione spazio-temporale, è intersecata talvolta da inserti descrittivi o narrativi, combinando, quindi, come nelle *Città*, strutture proprie a generi diversi. Un secondo elemento della struttura che caratterizza entrambi i testi è la presenza di due voci narranti: nel *Milione* Marco, che racconta oralmente le cose che lui stesso ha visto a Rustichello (che mette in scrittura le memorie dell’esperienza); nelle *Città* Marco che narra a Kublai che ascolta, o lui stesso ribatte o racconta (figura in cui si proietta quella dello scriba). Sono due voci che, in entrambi i testi, talvolta si fondono nella prima persona plurale, un *noi* che nel *Milione* vale a rivelare l’«identità duale della voce narrante»¹⁹⁹ («el nostro libro») ²⁰⁰; mentre nelle *Città*, in cui «ogni cosa prende senso in uno spazio della mente» (p. 109), rivela invece l’identità duale della realtà e del pensiero. Il noi, che nel *Milione* salda dunque in un’unica firma il narratore-autore e il narratore-redattore è la voce che, nell’economia del testo, svolge «la funzione

¹⁹⁷ M. CICCUTO, *Introduzione* a M. POLO, *Il Milione*, Milano 1981, p. 36.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁹ C. BOLOGNA, *L’Italia settentrionale nel Duecento*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, I. *L’età medievale*, Torino 1987, p. 185.

²⁰⁰ M. POLO, *Il Milione* cit., p. 81.

metatestuale di guidare il lettore»²⁰¹, intervenendo nel testo a indicarne e a motivarne le scelte, o appellandosi ai presunti lettori: ed è il noi che nelle *Città*, sdoppiato nelle figure di Marco Polo e Kublai Kan svolge, nel sottotesto corsivo, il discorso esplicitamente metanarrativo del testo; o il noi in cui l'autore implicito si palesa nel testo coinvolgendo, anche in questo caso, i lettori presunti.

Riprese testuali di un certo rilievo interessano infine il *livello stilistico*: l'uso, nei toni, di «attacchi alla Marco Polo», come dice lo stesso Calvino²⁰²; l'andamento cadenzato del racconto funzionale a quel senso del ritmo che, se è un elemento proprio alla poetica calviniana, è certamente anche un dato che connota la prosa del *Milione*; l'uso, comune ai due testi, della terza persona generica nei racconti di Marco, alternata in entrambi al sintagma *l'uomo*.

Il confronto sistematico del testo a questo suo modello porterebbe sicuramente ad un'altra lettura delle *Città*: lo suggerisce una ripresa relativa alla toponomastica che riporto perché è così sottile da lasciar trasparire quanto interna alla fonte sia, nel gioco della riscrittura, l'immaginazione delle *Città*. Nel corsivo che introduce il capitolo VI le domande del Gran Kan a Marco su Venezia, la città implicita che Marco non nomina mai, si svolgono sullo sfondo di Quinsai, «antica capitale di spodestate dinastie, ultima perla incastonata nella corona del Gran Kan» (p. 431). Quinsai è l'unica città del *Milione* citata nelle *Città*, così come Venezia è l'unica città della storia nominata nel testo; Quinsai (nel *Milione* Quisai) è la città di Hang-chou, di cui Polo fu per tre anni governatore, e di cui un antico proverbio cinese dice: «in alto è la splendida sede celeste, in terra abbiamo Suchou e Hangchou». Nel *Milione* Marco dice: «Di capo di queste tre giornate si trova la sopra nobile città di Quisai, che vale a dire in francesco “la città del cielo”»²⁰³: nel capitolo VI Eudossia inaugura la serie di *Le città e il cielo*.

5. Lingua e stile.

L'esito di questi viaggi attraverso lo spazio –, il tempo e le forme di un *mondo scritto* e di un *mondo non scritto* è un libro: «un libro molto unitario – scrive Calvino – con un principio e una fine, anche se non si può definire un romanzo»; che contiene molti racconti, «anche se non è un libro di racconti»; un lido poesie («Ogni città l'ho scritta sulla spinta d'uno stato d'animo, d'una riflessione, d'un

²⁰¹ L. BATTAGLIA RICCI, *Marco Polo*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, I. *Dalle origini al Cinquecento*, Torino 1992, p. 92.

²⁰² I. CALVINO, *Nel regno di Calvinia* cit.

²⁰³ M. POLO, *Il Milione* cit., pp. 333-34: le notizie su Hang-chou nella nota relativa del testo.

sogno a occhi aperti, come si scrivono le poesie»)²⁰⁴; una riflessione a carattere saggistico; un libro di viaggio il cui senso va rintracciato da un capitolo all'altro («poemetto in prosa o apologo o onirigramma»)²⁰⁵; un diario «che seguiva i [suoi] umori e le [sue] riflessioni»²⁰⁶. Il catalogo delle definizioni – tutte d'autore e tutte coeve alla prima edizione – mentre scalza all'origine ogni ipotesi di identificazione certa del testo in rapporto ai generi letterari, ne indica per approssimazioni – attraverso il meccanismo della *correctio* – l'area di appartenenza, definendolo innanzi tutto *un libro*. Che cosa sia per Calvino un libro – nella sua materialità (segni iscritti sulla superficie bianca di un foglio, con un andamento da sinistra a destra, dall'alto in basso); e nella rete di relazioni che può intrecciare a configurare il nostro inserimento nel mondo – è da lui stesso detto nei contenuti delle *Città*. La sfiducia nelle parole e l'impossibilità di rinunciare a dire; l'arbitrarietà dei segni e le possibilità di fabulazione insite nell'ostinazione del gioco combinatorio; la relatività di ogni esperienza e la responsabilità nella conoscenza sono alcuni dei frammenti di quel pensiero di sé e del mondo che presiede alle scelte di lingua e di stile di questo testo.

Il libro si presenta alla lettura, come Calvino stesso sottolinea, *semplice* nella combinazione della struttura e *trasparente* nello stile²⁰⁷: un'eleganza asciutta e incalzante – residuo inalienabile di un desiderio di armonia e di interezza – è l'esito di scelte tutte riconducibili ad un programma linguistico (fatto di esattezza, rapidità, economia, ritmo) perseguito con lucidità e determinazione. A Maria Corti che, nell'intervista del 1985, gli chiede se il processo creativo dei suoi testi passi attraverso molte fasi di rielaborazione, Calvino racconta «la fatica e l'insoddisfazione di provare e riprovare, di correggere, di riscrivere»: l'importante, dice, è «la spontaneità come impressione che l'opera trasmette, ma a questo risultato non è detto che si arrivi usando la spontaneità come mezzo»²⁰⁸:

Credo che la prosa richieda un investimento di tutte le proprie risorse verbali, tal quale come la poesia: scatto e precisione nella scelta dei vocaboli, economia e pregnanza e inventiva nella loro distribuzione e strategia, slancio e mobilità e tensione nella frase, agilità e duttilità nello spostarsi da un registro all'altro, da un ritmo all'altro²⁰⁹.

È un programma linguistico e stilistico che esclude tanto gli accostamenti ad effetto quanto l'eccesso di intenzioni caricate sulla frase («ammicchi, smorfie, co-

²⁰⁴ I. CALVINO, *Le strane città invisibili* cit.

²⁰⁵ Risolto di sopracoperta.

²⁰⁶ I. CALVINO, *Presentazione* cit., p. VI.

²⁰⁷ Cfr. ID., *Le strane città invisibili* cit.

²⁰⁸ ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2924.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 2922-23.

loriture, velature, impasti, piroette»)²¹⁰ e basato invece su quell'idea di *morale* che deve dar *forma allo stile* di cui già abbiamo detto: un programma che, essendo il prodotto «di una posizione culturale e di una igiene mentale entrambe saldamente installate in lui, – scrive Mengaldo, – finisce anche per essere *relativamente* (calco sull'avverbio) indipendente dai singoli progetti letterari e dai contenuti via via in essi investiti»²¹¹. L'etica calviniana, fondata su di una improrogabile necessità individuale di *vedere* che assume valore se testimonia e trasmette gli esiti conoscitivi della propria osservazione del mondo, porta in sé l'imperativo morale di uno stile in grado di dare visibilità: «continuo a credere – aveva scritto Calvino intervenendo nel dibattito avviato dal «menabò» a proposito di industria e letteratura – che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*»²¹². Quest'idea particolare di stile – che nel '62 poteva essere riassunta nei nomi di Vittorini e Pavese («esempio d'una ricerca formale che non era mai formalistica ma folta d'implicazioni culturali su tutti i piani»); o in quello di Picasso («che ha vissuto tutta la cultura visuale del passato e del presente, secondo vie che in letteratura andrebbero dalla lirica all'epica al diario al nonsense») ²¹³ – si traduce nella continua tensione ad una lingua moderna che si distanzia da ogni forma di espressionismo («La trasparenza semantica d'una parola è inversamente proporzionale alla connotazione espressiva») ²¹⁴, senza tuttavia assumere come propria misura la medietà mimetica del gri-giore del reale.

Contro l'omologazione all'opacità del mondo, la continuità di un rapporto vitale tra la realtà delle parole e la realtà delle cose nelle *Città* è perseguita attraverso un processo di *sottrazione* – nominato nel testo nella tematica della leggerezza e visualizzato nelle città *sottili* (contrapposte alle città *continue*) – formulato come principio di poetica nella prima delle *Lezioni americane*, imperniata sull'opposizione leggerezza-peso: a fronte dell'inerzia del mondo, scrive Calvino, «la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di toglier peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di toglier peso alla struttura del racconto e al linguaggio»²¹⁵. La leggerezza è «qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta, indipendentemente dalla dottrina del filosofo che il poeta dichiara di voler

²¹⁰ *Ibid.*, p. 2923.

²¹¹ V. MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino* (1987), in *ID.*, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino 1992, p. 229: il lavoro, nel suo complesso, è alla base di alcune riflessioni di questo paragrafo.

²¹² I. CALVINO, *La sfida al labirinto* (1962), in *ID.*, *Una pietra sopra* cit., p. 114.

²¹³ *Ibid.*, p. 115

²¹⁴ *ID.*, *Le parolacce* (1978), *ibid.*, p. 374.

²¹⁵ *ID.*, *Lezioni americane* cit., p. 632.

seguire»²¹⁶; è «un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso»²¹⁷; è la filigrana dei racconti di Marco, che conferma la continuità di senso nell'atto della fabulazione: è la pratica calviniana di una scrittura che, mossa dalla «mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge», conserva intatta «la forza del desiderio»²¹⁸.

La definizione, più volte ripetuta, delle *Città* come *poesie* – «poesie in prosa, poesie che quasi sempre si sviluppano come brevi racconti, perché io scrivo racconti da tanti anni, che anche quando vorrei scrivere una poesia mi salta fuori un racconto»²¹⁹ – allude, io credo, a questa forte tensione alla parola poetica, come parola essenziale. L'essenzialità coincide per Calvino, a livello lessicale, con la trasparenza semantica e ha a che vedere con il principio dell'esattezza: «lo sforzo di cercare di pensare e d'esprimersi con la massima precisione possibile proprio di fronte alle cose più complesse – scrive nel '78 – è l'unico atteggiamento onesto e utile»²²⁰. All'essenzialità espressiva deve però corrispondere la precisione analitica perché, dice nel '72, «noi vorremmo che il nostro compito fosse d'indicare e descrivere più che di spiegare»²²¹: se, dunque, la responsabilità di chi scrive si lega – anziché all'interpretazione di un mondo continuo – alla descrizione di una realtà discreta, la tensione ad una lingua concreta e precisa è contraddetta dall'interno, dall'ambiguità dei segni.

Nelle *Città* le scelte lessicali confermano la ricerca di una lingua ricca nel registro della medietà che si esplica innanzi tutto nella tensione ad una precisione terminologica che talvolta si trasforma, nello stilema dell'elenco, in vero e proprio virtuosismo: si vedano a questo proposito, per fare solo qualche esempio, il già citato catalogo di Isaura (p. 372); l'elenco di merci in Anastasia («agata onice crisopazio e altre varietà di calcedonio», p. 366); le finestre di Fillide («a bifora, more-sche, lanceolate, a sesto acuto, sormontate da lunette o da rosoni», p. 435). Ma il catalogo, mentre documenta l'estrema varietà del lessico calviniano) nello stesso tempo (insieme allo stilema della *correctio*) è una delle forme cori cui Calvino – a fronte di «una lingua sempre più astratta, artificiale, ambigua»²²² – contrasta l'insignificanza delle parole: «io ancora sono uno che con le parole va prudente», diceva di sé già nel '65 aggiungendo che proprio la difficoltà a trovare una corri-

²¹⁶ *Ibid.*, p. 638.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 638.

²¹⁸ *ID.*, *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 18.

²¹⁹ *ID.*, *Le strane città invisibili* cit.

²²⁰ *ID.*, *Note sul linguaggio politico* (1978), in *ID.*, *Una pietra sopra* cit., p. 377.

²²¹ *ID.*, *Lo sguardo dell'archeologo* (1972), *ibid.*, p. 326.

²²² *ID.*, *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 17.

spondenza tra le parole e le cose era ciò che lo spingeva a dire «sfumando» in molti modi la propria affermazione²²³. In questo senso, allora, i principi di *essenzialità* ed *economicità* espressive che regolano l'intera opera calviniana più che essere contraddetti dalla ripetizione di stilemi segnati dalla ridondanza, risultano corretti, a partire dall'ambiguità dei segni, in funzione del principio di esattezza: «La città è ridondante – dice Marco di Zirna –; si ripete perché qualcosa arrivi a fissarsi nella mente. [...] La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci a esistere» (p. 371).

Oltre alla tensione verso parole precise e trasparenti, le *Città* presentano, accanto a forme colloquiali – *cubia* (p. 401), nelle parole del Gran Kan; *donnine* (p. 397) detto da Marco; «si vede a sporgersi» (p. 463); *resche* (p. 412); *palandrane* (p. 489); *spelacchiata* (p. 491) – tuttavia rare in questo testo, un tono letterario dato dalla presenza di alcuni toscanismi (*cencio*, p. 401), di qualche *loro* dativo (*dir loro*, p. 380; *dar loro*, p. 452), dall'uso frequente dell'apocope (*dir*, *dar*, *qual*, ecc.) e più in generale dalla presenza di una componente aulica funzionalizzata alla fonte trecentesca ben esemplificata dalla citazione a p. 474: «ricorda che Gerusalem sovra duo colli è posta, d'impari altezza».

Gli stessi principi di economia espressiva e di chiarezza informano la costruzione del periodo, caratterizzato dalla predominanza della linearità paratattica che accosta sequenze frammentate in brevi periodi uniproposizionali: valgano come esempio la descrizione, in bocca al Kublai, del sogno relativo alla città senza ritorno («Fa freddo; tutti portano scialli sulla testa. Un richiamo del barcaiolo tronca gli indugi», p. 401), e il tondo di Isidora («Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età», p. 363) o, per il parlato le pp. 431-32 e 456. La frammentazione – attuata dai segni di interpunzione e variata da ripetute inversioni ad alto tasso di letterarietà («Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce», p. 362; «A tutte queste cose egli pensava», p. 363) – è un elemento dello stile che mentre soddisfa la vocazione analitica, interviene a dare leggerezza al racconto: non dunque di mimesi, aderenza all'oggettività del narrato, si tratta, ma al contrario di astrazione, di estrazione di segni per figure leggere. Nel 1983, dicendo della *lettura* del reale attuata dal signor Palomar, Calvino scrive:

Leggere, più che un esercizio ottico, è un processo che coinvolge mente e occhi insieme, un processo d'astrazione o meglio un'estrazione di concretezza da operazioni astratte, come il riconoscere segni distintivi, frantumare tutto ciò che vediamo in ele-

²²³ ID., *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* (1965), in ID., *Una pietra sopra* cit., p. 149.

menti minimi, ricomporli in segmenti significativi, scoprire intorno a noi regolarità, differenze, ricorrenze, singolarità, sostituzioni, ridondanze²²⁴.

Alla leggerezza, all'eleganza ma anche alla precisione dell'enunciato concorre l'uso ricco e raffinato dell'aggettivazione: raramente utilizzato, in questo testo, in chiave espressionista («ombrelli diffidenti», p. 489; «sobborgo arrugginito», «campagna spelacchiata», p. 491), l'aggettivo, usato in coppie o più spesso in terne in chiusura di frase (Clarice: «si sentiva estranea, incongrua, usurpatrice», p. 451) declina, sfumandolo per accostamenti progressivi, il senso dell'enunciato e insieme lo connota, attraverso il ritmo, di un senso allusivo, leggero, poetico.

Alla leggerezza del racconto fa da ostacolo l'opacità della vita, resa, nella costruzione del periodo, dall'uso frequente di incidentali (Leandra, pp. 424-25; Clarice, pp. 450-51), che contrastano il principio di economia espressiva; dalla ripetizione dello stilema dell'elenco nella misura in cui questo registra – contrapposta all'armonia dell'ordine – la proliferazione caotica delle città (Bersabea, pp. 454-55; Zemrude: «Se ci cammini col mento sul petto, con le unghie ficate nelle palme, i tuoi sguardi s'impiglieranno raso terra, nei rigagnoli, i tombini, le resche di pesce, la cartaccia», p. 412). O dalla stessa figura della *correctio* che, scrive Mengaldo, se ad una prima analisi testimonia il culto della precisione analitica, «in seconda istanza rimonta a un rapporto fra il soggetto, e il suo linguaggio, e la realtà, concepito sotto il segno insieme deludente e salutare dell'indeterminazione»:

Atteggiamento a sua volta polivalente se non ambiguo, perché muove in pari tempo dalla percezione dell'irriducibile varietà del mondo – anche, e sempre più col tempo, del suo caos –, da cautela nell'interpretarlo [...]. In ogni caso ne è sollecitato quello che già abbiamo chiamato il relativismo linguistico dello scrittore: la percezione insomma che la lingua non può dire tutto, ma *forse* riesce a dire *qualcosa*, a patto che la si circuisca e quasi la si corteggi con assidua pazienza, disposti allo scacco²²⁵.

Nelle *Città* le possibilità della lingua di dire *forse qualcosa* sono percorse in ogni segmento di quella riflessione su sé e il mondo che ne accompagna la scrittura e che il testo conserva in sé stratificata nella lingua e nello stile, implicita nella struttura, giocata nei racconti dei toni, riflessa nei dialoghi delle cornici. L'esito complessivo di questi percorsi – un libro di viaggio, un diario di bordo per immagini poetiche che registra, con l'occhio della mente, frammenti di un mondo discontinuo – è segnato dalle cadenze del ritmo. L'andamento ritmico della prosa delle *Città* segnato, come si è detto, dalla ripetizione delle terne e cadenzato nelle

²²⁴ ID., *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 17.

²²⁵ V. MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino* cit., p. 282.

nominazioni delle città, è accentuato dall'uso della punteggiatura, dalla presenza di forme di assonanza, da effetti di rima. Il ritmo, una cattura del tempo presente dalle origini della letteratura («nell'epica per effetto della metrica del verso, nella narrazione in prosa per effetti che tengono vivo il desiderio d'ascoltare il seguito»)²²⁶ è segno di rapidità, forma di leggerezza, approssimazione fantastica alle cose, astrazione: «La vera sfida per uno scrittore – scrive Calvino nell'83 – è parlare dell'intricato groviglio della nostra situazione usando un linguaggio che sembri tanto trasparente da creare un senso d'allucinazione, come è riuscito a fare Kafka»²²⁷.

Dopo le *Città invisibili* – straordinaria sintesi di forme diverse di approccio all'esperienza che, nella forma di un sogno poetico di armoniosa interezza si propone come «uno di quei libri che si tengono a portata di mano, che si aprono ogni tanto e se ne legge una pagina»²²⁸ – si apre per Calvino uno spazio di lavoro segnato da un lato da *Palomar*, parabola chiusa dalla nominazione della morte; e dall'altro dai *Cinque sensi*, un «libro che sto scrivendo, – dice nell'83, – per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso». Di nuovo, dunque, il senso di una mancanza («nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa»), la messa a fuoco di nuovi approcci all'esperienza in cui confluiscono, accanto a pezzi scritti nel corso degli anni Settanta, elementi già emersi nel testo delle *Città*: «Non so se ci riuscirò, – continua, – ma in questo caso come negli altri il mio scopo non è tanto quello di far un libro quanto quello di cambiare me stesso, scopo che penso dovrebbe essere quello d'ogni impresa umana»²²⁹.

6. Nota bibliografica.

All'edizione del 1972 nei «Supercoralli» di Einaudi (in sopracoperta *Il castello dei Pirenei* di René Magritte) seguono la tascabile del 1977, «Nuovi Coralli», n. 182 (in sopracoperta il *Progetto di edificio* di Claude-Nicolas Ledoux); l'edizione «Oscar Mondadori» del 1993 con una *Presentazione* (1972-73) per parti già edita in «Vogue Italia», n. 253 (1972), pp. 150-51 (*Le città invisibili felici e infelici*) e in «Columbia», n. 8 (1983), pp. 37-42 (*Italo Calvino on Invisible Cities*); e quella in

²²⁶ I. CALVINO, *Lezioni americane* cit., p. 662.

²²⁷ ID., *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 18.

²²⁸ ID., *Le strane città invisibili* cit.

²²⁹ ID., *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 18.

I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, II, Milano 1992, pp. 357-498: lo stesso volume alle pp. 1359-65 dà notizie relative alla storia del testo. Il *Marco Polo* può essere letto in ID., *Romanzi e racconti*, III, Milano 1994, pp. 509-86: le notizie sul testo alle pp. 1263-67.

Per le opere di Italo Calvino utilizzate per la stesura di questo lavoro rimando 1263-67 ai «Meridiani» Mondadori (*Romanzi e racconti*, I, II, III; *Saggi*, I, II), a cui sono da aggiungere la *Lettera* a Claudio Varese su *Le città invisibili*, in «Studi di novecenteschi», II (1973), 4, pp. 126-27, e le seguenti interviste o autointerviste:

Nel regno di Calvinia, in «L'Espresso», XVIII (1972), n. 45; *Sotto quella pietra*, in «La Repubblica», 15 aprile 1980; *Il giorno 7 giugno al Cottolengo*, in «L'Espresso», 10 marzo 1963; *Le strane città invisibili*, in «Messaggero veneto», 24 novembre 1972 (e altri citati nella bibliografia dei «Meridiani», p. 1458); *Archetipo e utopia della città acquatica*, in «Il Gazzettino», 9 aprile 1968; intervista a Ferdinando Camon, in ID., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano 1973, pp. 181-201.

Per la bibliografia di e su Italo Calvino rimando a *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, a cura di L. Baranelli, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., LII, pp. 1351-516; *Bibliografia della critica*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto e C. Milanini, *ibid.*, pp. 1517-44 su *Le città invisibili* alle pp. 1537-38.

Per la definizione delle questioni relative alle *Città* e ai testi calviniani che gravitano intorno all'opera sono particolarmente utili: F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma 1977; M. CORTI, *Trittico per Calvino*, in ID., *Il viaggio testuale*, Torino 1978, pp. 169-220; F. ISEPPI, *Scrittura e lettura di «Le città invisibili» di Italo Calvino*, Poschiavo 1983; A. ASOR ROSA, *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi 26-28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi, Milano 1988, pp. 261-76; M. LAVAGETTO, *Introduzione* a I. CALVINO, *Sulla fiaba*, Torino 1988; C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano 1990; J. STAROBINSKI, *Prefazione* a

I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, Milano 1991, pp. XI-XXXIII; R. BERTONI, *Int'abrigo int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino 1993; G. BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino 1994; R. DEIDIER, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Cavino*, Milano 1995; A. ASOR ROSA, *Lezioni americane*, in questo stesso volume alle pp. 953-96.

Per l'analisi del testo sono particolarmente utili: P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* (Calvino, «Le città invisibili»), in ID., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano 1980, pp. 406-26; ID., *Aspetti della lingua di Calvino* (1987), in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino 1991, pp. 227-91; G. CELATI, *Il racconto di superficie*, in «Il Verri», serie V, n. I (1973), pp. 93-114; F. RAVAZZOLI, *Alla ricerca del lettore perduto in «Le città invisibili» di Italo Calvino*, in «Strumenti critici», XXXV (1978), I, pp. 99-117 M. P. TORRETTA, *Simmetria ed effetti ritmici. «Le città invisibili» di Italo Calvino*, in «Sigma», nuova serie, X (1977), 3, pp. 109-23; M. LAVAGETTO, *Le carte visibili di Italo Calvino*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 31 (1973), pp. 141-48; P. P. PASOLINI, *Calvino nelle città invisibili* (1973), in ID., *Descrizioni di descrizioni*, Torino 1979, pp. 34-39 C. CASES, *Calvino al bando* (1973) in ID., *Patrie lettere*, Torino 1987, pp. 167-75; C. VARESE, *Dialogo sulle «Città invisibili»* (1973), in ID., *Sfida del Novecento*, Firenze 1992, pp. 377-81.

gekommen war, zeigte sie sich wieder zu allen Dienst- und Hilfeleistungen bereit» (*ibid.*, p. 113). Sarebbe interessante scendere a particolari lessicali, studiando per esempio l'alternanza fra termini piú familiari e piú formali (*Papa/Vater; Fräulein/Gouvernante*, ecc.): i primi propri della prospettiva di Dora, gli altri di Freud.

¹⁰ «Dabei hatte es so eigentümlich in den müden Mienen des Vaters gezuckt, und sie hatte verstanden, welche Gedanken er zu unterdrücken hatte. Der arme kranke Mann! Wer konnte wissen, wie lange Lebensdauer ihm noch beschieden war» (*ibid.*, p. 165).

¹¹ Ho fortemente ritoccato il testo della traduzione italiana, perché risulti il complesso gioco di discorso riportato (quello del signor K.), di discorso interpretativo, di monologo ricostruito ipoteticamente (Lei si disse: Egli si permette ecc.), di discorso indiretto libero (l'ultima frase: «era davvero troppo»). Testo originale: «In dem Moment, da Herr K. die Worte gebrauchte: Ich habe nichts an meiner Frau, die er auch zu dem Fräulein gesagt, wurden neue Regungen in Ihnen wachgerufen, und die Waagschale kippte um. Sie sagten sich: Er wagt es, mich zu behandeln wie eine Gouvernante, eine dienende Person? Diese Hochmutskränkung zur Eifersucht und zu den bewussten besonnenen Motiven hinzu: das war endlich zu viel» (*ibid.*, p. 172).

¹² «Das Kind beschliesst, mit seinem Vater zu flüchten; in Wirklichkeit flüchtet es sich in der Angst vor dem ihm nachstellenden Manne zu seinem Vater; es ruft eine infantile Neigung zum Vater wach, die es gegen die rezente zu dem Fremden schützen soll. An der gegenwärtigen Gefahr ist der Vater selbst mitschuldig, der sie wegen eigener Liebesinteressen dem fremden Manne ausgeliefert hat. Wie viel schöner war es doch, als derselbe Vater niemanden anderen lieber hatte als sie und sich bemühte, sie vor den Kefahren, die sie damals bedrohten, zu retten» (*ibid.*, pp. 154-55; corsivi di Freud).

Cesare Segre, *Se una notte di inverno un romanziere sognasse un alephi di dieci colori*, in *Id., Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 135-173.

Capitolo nono

Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori

Non so se tra i canoni per la valutazione di un'opera letteraria abbia avuto molto seguito quello basato sul divertimento dell'autore; non c'è dubbio che l'ultimo libro di Calvino¹, in base a questo canone, dovrebbe raggiungere una quotazione molto alta. Non credo che Calvino abbia voluto cimentarsi, come qualcuno ha suggerito, in una gara con la critica semiologica, mettendosi, lui autore, in lizza con i teorici e le loro scoperte². Aggiornatissimo, certo, sui risultati della critica piú à la page, penso che abbia considerato il repertorio dei procedimenti messi in luce come una scatola natalizia di giocattoli; e si è messo a giocare, prendendoci sempre piú gusto³. La breve analisi che segue è un tentativo di descrivere i suoi giochi.

1. *Il lettore protagonista*. Il rilievo dato al lettore sembra caratterizzare questo libro, che è, nella cornice narrativa, un continuo dialogo con lui. Questa caratteristica è apparente, non reale. Solo nel primo capitolo il lettore è il potenziale destinatario del libro, e a lui Calvino si rivolge, con tono tra suavisivo e scherzosamente imbonitorio, cercando d'individuare le sue esigenze, prevedendo o suggerendo le posizioni di lettura piú comode⁴, incoraggiandolo o ammonendolo, a volte con tono paternalistico («Hai fatto bene», p. 5; «Guarda che stai dando gomitate ai vicini; chiedi scusa, almeno», p. 7). A partire dal cap. II, il Lettore non è piú quello di *Se una notte...*, ma è un personaggio a cui succedono vicende fittizie che costituiscono il pretesto costruttivo di *Se una notte...*, in altre parole la cornice che collega i dieci «romanzi parziali» che seguono i primi dieci capitoli⁵.

Per questo, mentre il lettore del cap. I ha davanti a sé del-

le alternative (leggere in poltrona o sdraiato, fumando o no, ecc.), il Lettore degli altri capitoli non può sottrarsi all'affabulazione calviniana, e viene lanciato in una storia dalla convenzionalità certo volontaria, sino al «lieto fine» matrimoniale. (La transizione da un lettore all'altro è già a p. 7, quando il «primo» lettore entra in una libreria, e Calvino ne segue i gesti, invece di prevederli come aveva fatto da principio). A riprova di questo cambiamento di status, ecco che quando appare anche la Lettrice, essa ha un nome, Ludmilla⁶, e una personalità precisa, talché l'anonimia del lettore maschio viene a risultare puro artificio⁷. Capziose le spiegazioni date a p. 142:

Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente comparato a una Terza Persona, a un personaggio (mentre a te, in quanto Terza Persona, è stato necessario attribuire un nome, Ludmilla) e lo si è mantenuto nell'astratta condizione dei pronomi, disponibile per ogni attributo e ogni azione.

Infatti la disponibilità del «Lettore» per ogni attributo e ogni azione è annullata via via che lo scrittore sceglie per lui: esattamente come avviene per qualunque personaggio di romanzo. Noto invece il prezioso riconoscimento della distinzione tra il «Lettore che legge», il lettore in senso proprio, e il «Lettore che è letto», che chiamerò lettore protagonista. A un certo punto il «lettore che è letto» viene anche letto (dalla lettrice) a letto; ma di questo si parlerà più avanti (§ 12).

La serie di contraddizioni interne appena rilevate non sono certo segni d'ingenuità; piuttosto sintomi di un dissidio tra intenti e loro realizzabilità. La decisione audace di sostituire a un romanzo in terza persona (narrazione pseudo-oggettiva) o in prima persona (narrazione pseudo-soggettiva) un romanzo in seconda persona rientra in un altro ordine di riflessioni: quello sul rapporto tra il narratore e la materia narrata. Da quanto appena detto, la struttura di *Se una notte...* appare così costituita: l'autore del libro dedica a un lettore come sempre ignoto una narrazione, che non s'identifica col libro ma vi è contenuta, in cui egli si rivolge col *tu* al protagonista definendolo Lettore. Il protagonista non è il lettore di *Se una notte...*, ma dei frammenti di romanzi che vi sono

inseriti⁸. Così Calvino involge nell'atto della finzione dei precedenti atti di finzione (i romanzi parziali) e la loro fruizione. Risultato un triplice distanziamento: distanza del lettore protagonista dai romanzi inseriti, distanza del lettore reale dai romanzi inseriti, distanza del lettore reale dal lettore protagonista.

2. *Il lettore reale.* L'amorevole e continua attenzione al lettore protagonista non attenua le cure dedicate al lettore reale. Di rado Calvino ha messo così in vista i trucchi del mestiere, quasi timoroso di non esser capito bene. Perciò la tensione intellettuale richiesta al lettore è continuamente placata e gratificata dalle abbondanti esplicazioni: il lettore può compiacersi della propria intelligenza, a buon mercato. Attraverso le meditazioni di Silas Flannery⁹, per esempio, viene fornita non solo una definizione dei romanzi inseriti, ma persino un'analisi funzionale della cornice (variante interessante della *mise en abyme*)¹⁰:

M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio... Torna in libreria per farsi cambiare il volume...

Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei anche farci entrare una Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario... (p. 197).

Altro caso. La struttura esterna del libro è geometrica: dodici capitoli, ognuno dei quali, esclusi gli ultimi due, seguito da un romanzo. I dieci romanzi inseriti¹¹ hanno come titoli dei segmenti frastici, endecasillabi i primi cinque, che letti in successione costituiscono una poesia. Il procedimento è esplicitato a p. 260, dove i titoli sono trascritti di seguito (con un segmento finale in più)¹², e presi da un frequentatore di biblioteche per frasi iniziali di un altro irreperibile romanzo.

Sempre dall'attenzione al lettore dipende la piccola pedanteria esplicativa che ispira (p. 193) l'etimologia e l'interpretazione della parola *apocrifo*, o che, dopo la spiritosa analisi di spogli lessicali, fa rinviare in nota (l'unica nota, a p. 188) agli *Spogli elettronici dell'italiano letterario contemporaneo* di M. Alinei. Pertanto il lettore può togliersi facilmente la curiosità di sapere quali sono i romanzi caratterizzati

alla brava da Lotaria, sorella del protagonista femminile: si tratta del *Sentiero dei nidi di ragno* dello stesso Calvino, di *Ferrovia locale* di Cassola, e della *Ciocciara* di Moravia.

Sono ancora al servizio del lettore le frequenti dichiarazioni di poetica della Lettrice, Ludmilla. Queste dichiarazioni non vanno prese isolatamente, né tanto meno interpretate come la/le poetica/poetiche di Calvino: esse valgono nel loro assieme, dato che di volta in volta accentuano l'una o l'altra delle attese del lettore. C'è di più. Se si allineano le dichiarazioni di Ludmilla, collegate anche da rassomiglianza di formulazione («Preferisco i romanzi [...] che», p. 29; «Il romanzo che più vorrei leggere in questo momento [...] dovrebbe avere», p. 92; «I romanzi che preferisco [...] sono quelli che»; p. 126; «A me [...] piacciono i libri in cui», p. 157; «I romanzi che m'attirano di più [...] sono quelli che», p. 192; «Mia sorella [parla Lotaria] dice sempre che ama i romanzi in cui», p. 217; «Il libro che cerco [...] è quello che», p. 245), ci si accorge che esse enunciano il tipo di bisogno che il successivo romanzo parziale tenta di soddisfare. Alternando le poetiche di Ludmilla (pp. 29, 45, 71, 92, 126, 157, 192, 217, 245) con i romanzi II, III, IV, ecc. si ottiene dunque un ritmo di richieste e di soddisfamenti¹³, in cui ogni soddisfacimento provoca una nuova richiesta, con un calcolato diagramma. Il romanzo che fa «entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata», in cui «le cose sono fatte in quel determinato modo e non altrimenti» (pp. 29-30), è proprio il romanzo II; quello che mette attorno alle cose «la presenza di qualcos'altro che ancora non si sa cos'è, il segno di non so cosa...» (p. 45), è appunto il romanzo III, e così via. Non stupisce se in capo a questo diagramma si esige un romanzo che dia «il senso del mondo dopo la fine del mondo, il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo» (p. 245): tale appunto il romanzo X.

3. *Lettore e lettura.* Per quanto ci si sforzi di afferrare il lettore nella sua fisicità e con la sua personalità, egli continua a sottrarsi: perché la scrittura è un atto di comunicazione che può raggiungere una gamma e un numero di destinatari assolutamente imprevedibile. L'impegno dello scrittore incontrerà dunque migliore successo se indirizzato, invece che verso

il lettore, verso la lettura. *Se una notte...* mostra vari segni di questa consapevolezza.

Già, l'atto della lettura è teorizzato dai lettori personaggi, in particolare da Ludmilla, che lo rappresenta come un impegno totale, un tendere verso, a Lotaria, che rappresenta le degenerazioni di una lettura pseudoscientifica e ideologizzante. Lotaria «vuol sapere qual è la posizione dell'autore rispetto alle Tendenze del Pensiero Contemporaneo e ai Problemi Che Esigono una Soluzione», p. 43; nel collettivo da lei animato «ci dovrà essere chi sottolinea i riflessi del modo di produzione, chi i processi di reificazione, chi la sublimazione del rimosso, chi i codici semantici del sesso, chi i metalinguaggi del corpo, chi la trasgressione dei ruoli, nel politico e nel privato», p. 74; e infatti nella discussione vengono fuori «Il desiderio polimorfo-perverso... - Le leggi dell'economia di mercato... - Le omologie delle strutture significanti... - La devianza e le istituzioni... - La castrazione...», p. 91).

Il capitolo XI, nell'ambiente assai consono di una biblioteca, presenta l'avvio e lo sviluppo di un dialogo tra i frequentatori e il protagonista; oggetto appunto i possibili atteggiamenti mentali, le attese e le avventure del leggere. Non manca neppure il Non Lettore (così definito a p. 150), nella persona del ciondolante e sfuggente Irnerio (pp. 47-48), che si ribella all'obbligatoria acculturazione a cui siamo assoggettati, e vede nei libri degli oggetti da usare come materia per sculture astratte. Eppure sogna anche lui un libro: contenente le foto delle sculture che ha già tratto da altri libri; da esso si potranno trarre altre sculture, che potranno esser fotografate in un altro libro... (p. 149).

La lettura è vista nelle sue condizioni temporali, a seconda che eseguita ad alta voce o silenziosa:

Ascoltare qualcuno che legge ad alta voce è molto diverso da leggere in silenzio. Quando leggi, puoi fermarti o sorvolare sulle frasi: il tempo sei tu che lo decidi. Quando è un altro che legge è difficile far coincidere la tua attenzione col tempo della sua lettura: la voce va o troppo svelta o troppo piano (p. 67);

ma anche in rapporto all'attenzione del lettore, alla sua necessaria collaborazione:

La ricettività del lettore rispetto all'insieme di sensazioni che il romanzo pretende di convogliare si trova a essere molto ridotta; in primo luogo dal fatto che la sua lettura spesso affrettata e disat-

tenta non raccoglie o trascura un certo numero di segnali e d'intenzioni effettivamente contenuti nel testo, in secondo luogo perché c'è sempre qualcosa d'essenziale che resta fuori dalla frase scritta, anzi, le cose che il romanzo non dice sono necessariamente più di quelle che dice ecc. (p. 203),

da vedere persino come corrispondenza di ritmi biologici:

... lo scorrere dello sguardo e del respiro, ma più ancora il percorso delle parole attraverso la persona, il loro fluire o arrestarsi, gli slanci, gli indugi, le pause, l'attenzione che si concentra o si disperde ecc. (p. 169).

Poi, vi sono i problemi dell'incontro con i contenuti verbalizzati, dell'impatto e dell'attraversamento dei mondi della finzione, simili in certo senso al sogno:

Lotti coi sogni come con la vita senza senso né forma, cercando un disegno, un percorso che deve pur esserci, come quando si comincia a leggere un libro e non si sa ancora in quale direzione ti porterà (p. 27);

Leggere [...] è sempre questo: c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti...

— ... O che non è presente perché non c'è ancora, qualcosa di desiderato, di temuto, possibile o impossibile ecc. (p. 71).

E il contrasto tra la fantasia come collaboratrice della comprensione, e la fantasia come fuga tangenziale, sostituzione:

Se un libro m'interessa veramente, non riesco a seguirlo per più di poche righe senza che la mia mente, captato un pensiero che il testo le propone, o un sentimento, o un interrogativo, o un'immagine, non parta per la tangente e rimbalzi di pensiero in pensiero, d'immagine in immagine, in un itinerario di ragionamenti e fantasie che sento il bisogno di percorrere fino in fondo, allontanandomi dal libro fino a perderlo di vista (p. 256).

Si registra pure il tipo più triste di lettura, quella che viene fatta per mestiere, senza i piaceri dell'abbandono, dal lettore editoriale Cavedagna (p. 97), e si prevede (perché no?) una lettura alla *Tempi moderni*, con una lettrice-cavia legata e circondata di strumenti, per misurare l'efficacia degli stimoli prodotti da differenti romanzi: il romanzo diventerà un pro-

dotto perfettamente programmabile, collaudabile e, al bisogno, riutilizzabile in nuove composizioni.

4. *La cornice*. Il procedimento usato da Calvino è uno dei più antichi nella storia della narrativa. Tra i molti esempi orientali, vanno ricordati *Il libro dei sette Savi* e le *Mille e una notte*, perché ad essi allude indirettamente l'autore stesso. La Sultana che, in base al contratto matrimoniale, deve ricevere una congrua dose quotidiana di narrativa (pp. 123-124), è una reincarnazione di Sharazād, che raccontando ogni notte una favola al re di Persia, e interrompendola sempre prima della fine, riesce a far rinviare all'incuriosito monarca la propria esecuzione, poi definitivamente sospesa.

A parte l'innovazione già illustrata del *tu*, il racconto cornice è d'impianto abbastanza consueto. V'è solo da avvertire che il flusso dei *tu* (equivalenti ad *egli*) s'interrompe nel capitolo VI, che adotta uno schema di romanzo epistolare (con mittente unico), e nell'VIII, in forma di diario, ovviamente in prima persona, dello scrittore Silas Flannery.

Quello che si rileva nel racconto cornice è che, dopo una partenza molto casalinga, dato che le sole avventure sono quelle della lettura interrotta, dei tentativi di recupero del romanzo originale, e della progrediente relazione amorosa con Ludmilla, la finzione devia progressivamente verso il romanzesco e l'inverosimile, con elementi di spionaggio editoriale, di lotta fra dittature poliziesche e rivoluzionari da ope-retta, di interventi ultraterrestri: strizzando l'occhio alla fantascienza, e facendo il verso ai fumetti.

Come se, meno impegnato dai problemi della «voce» e del «punto di vista», Calvino si sia divertito a giocare con gli stereotipi della letteratura più corviva, e abbia messo in atto una parodia la cui comicità va al di là delle situazioni francamente ed espressamente burattinesche (come quella del capitolo IX, con i continui cambi di nome e personalità da parte di Corinna-Gertrude-Ingrid-Alfonsina-Sheila-Alexandra, che è in partenza, a quanto pare, Lotaria) o bonariamente satiriche, come il capitolo X, fenomenologia e riduzione all'assurdo della censura.

Gioco e innocente mistificazione anche nelle tappe della caccia data al romanzo originale e delle avventure del *tu* protagonista. Il romanzo polacco *Fuori dell'abitato di Mal-*

bork pare rivelarsi alle prime indagini proveniente dalla Cimmeria, la favolosa regione omerica (*Odissea*, XI, 1 sgg.) dove Ulisse incontra le ombre dell'Erebo: «Il sole cadde, e tutte | si ombravano le vie, quando ai confini | giunse di Oceano, dai profondi gorgi. | Qui è la città, la gente dei Cimmerii | da una nube di nebbia avvolti, e sole | splendente mai li guarda coi suoi raggi, | né quando al cielo ben stellato sale | né quando poi verso la terra indietro | dal cielo si rivolge, ma un'infausta | notte a quei miseri mortali è sopra».

I tratti (particolareggiatamente descritti da Virgilio, *Georgiche*, III, 349-84) della regione che poi Ovidio (*Metamorfosi*, XI, 592-632) immaginò dimora del Sonno devono aver suggerito a Calvino l'idea suggestiva di fare del cimmerico la «lingua della soglia», «l'ultima lingua dei vivi», dopo la quale «comincia la lingua senza parole dei morti che dice le cose che solo la lingua dei morti può dire» (p. 70); d'inventare la storia di una repressione politica che ha fatto del cimmerico, lingua moderna, una lingua morta.

Presto però, con passaggi che sovrappongono alla crudeltà di una lotta politico-militare un comico episodio di concorrenza accademica, s'affaccia l'ipotesi che il supposto romanzo cimmerico sia stato scritto in realtà in cimbro. A un popolo leggendario se ne sostituisce uno meglio conosciuto dall'antichità classica. L'accostamento dev'essere stato suggerito dall'erudizione corrente dei repertori: l'*Enciclopedia italiana* scrive, per esempio: «Nei mitici Cimmeri di Omero, abitanti un paese opaco e nebbioso, è probabilmente il ricordo di qualche popolazione nordica (Cimbri?)» Lo slittamento dal polacco al cimbro è reso verisimile da una non eccessiva distanza geografica, dato che i Cimbri, «secondo gli antichi scrittori, abitavano la regione che ebbe il nome di Chersoneso Cimbrico e corrisponde all'odierno Schleswig» (*ibid.*). Con altre piccole supercherie, Calvino si preoccupa anche di classificare queste lingue inesistenti: il cimmerico apparterebbe al gruppo «botno-ugrico», p. 43 (sul modello di finno-ugrico, o ugro-finnico, ma con riferimento, penso, al golfo di Botnia), il cimbro alle lingue «erulo-altaiche», p. 72 (lieve deformazione di uralo-altaiche", contaminata con gli Eruli resi famosi da Odoacre).

Mediante un analogo spostamento geografico, un altro toponimo classico, l'Ircania (nome che nell'età piú antica, sem-

pre a detta dell'*Enciclopedia italiana*, veniva dato «a tutta quanta la regione iranica immediatamente a sud del Caspio»), viene applicato a un paese comunista con antroponimi russo-armeni: Arkadian Porphyritch (pp. 237-44), Anatoly Anatolin (pp. 244-46). Quanto all'«Ataguitania» (pp. 212, 213, 216), che designa una nazione probabilmente sud-americana, Calvino mi comunica di essersi ispirato al nome di una lingua amerindia citata nella *Encyclopaedia Britannica*; nelle edizioni che ho potuto consultare ho solo trovato *andaquian* (I, 897 e XXI, 76).

5. *I romanzi inseriti.* È certo programmatico il contrasto fra la concentrazione, l'impegno stilistico, l'originalità degli inizi di romanzo riportati dopo i primi dieci capitoli di *Se una notte...*, e la sbrigliatezza incontrollata della cornice. I romanzi costituiscono una vera biblioteca, per la varietà di generi (dal romanzo di ambiente al poliziesco a quello di spionaggio o del dissenso o rivoluzionario) e di modelli (americano, ispanoamericano, russo, giapponese, ecc.); non escluderei che, a cercare bene, si possano individuare delle fonti, e che le creazioni di Calvino rientrino in qualche misura nella categoria di un raffinatissimo *à la manière de* (cfr. note 28, 30, 31, 32, 36).

Nella finzione narrativa, è proprio l'insoddisfazione del Lettore e di Ludmilla, di fronte a testi per vari motivi incompleti o interrotti o sottratti durante la lettura, a spingerli a nuove ricerche, le quali producono nuovi incompleti appagamenti, accoppiamenti sempre interrotti con nuovi testi. La verità è che questi inizi di romanzi sono dei microromanzi, perché costituiti di episodi autonomi, e forniti di notizie, o almeno accenni, su episodi precedenti. Con l'ironia dell'apparentemente non concluso, Calvino evidenzia lo stacco tra la situazione nucleare, che egli fornisce sempre nella sua completezza, e il «comè va a finire» del lettore, che si attende, perché così abituato, l'appagamento di una conclusione che metta tutte le pedine a posto.

Le sue considerazioni:

Le vite degli individui della specie umana formano un intreccio continuo, in cui ogni tentativo d'isolare un pezzo di vissuto che abbia un senso separatamente dal resto — per esempio, l'incontro di due persone che diventerà decisivo per entrambi — deve tener

conto che ciascuno dei due porta con sé un tessuto di fatti ambienti altre persone, e che dall'incontro deriveranno a loro volta altre storie che si separeranno dalla loro storia comune (pp. 153-54)

preparano quelle di Silas Flannery, evidente alter ego, sul lettore e su se stesso (nuovo fenomeno di *mise en abyme*):

Forse la sua [del Lettore] intensità di lettura è tale da aspirare tutta la sostanza del romanzo all'inizio, cosicché non ne resta più per il seguito. A me questo succede scrivendo: da qualche tempo ogni romanzo che mi metto a scrivere s'esaurisce poco dopo l'inizio come se già vi avessi detto tutto quello che avevo da dire (p. 197).

L'apparente non finitezza di questi romanzi non riguarda soltanto la *béance* terminale, ma anche una fitta e costante *béance* interna: più che come romanzi, questi testi sono presentati come abbozzi di romanzi, sommari di romanzi, romanzi in fieri. Ecco alcuni elementi di questo procedere. Le allusioni del romanzo a se stesso, o a possibili fasi anteriori o ulteriori di se stesso:

Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria (p. 11).

... questo primo capitolo tarda a staccarsi dalla stazione e dal bar (pp. 14-15).

Il romanzo qui riporta brani di conversazione (p. 18).

Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina (p. 33).

Olio di colza, è specificato nel testo (*ibid.*).

Ma quello che conta sono i dettagli fisici che il romanzo sottolinea (p. 34).

Seguono alcuni paragrafi fitti di nomi di generali (p. 84).

Il racconto riprende il cammino interrotto (p. 87).

... non devo trascurare d'inserire ogni tanto, nei punti dove la vicenda si fa più serrata, qualche citazione da un antico testo (pp. 164-65).

A questo punto il racconto potrebbe ricordare che (p. 165).

Gli enunciati nella modalità del *dovere* o del *volere*, a proposito dei progetti di composizione, dei programmi di scrittura romanzesca di cui consistono i romanzi¹⁵:

La pagina che stai leggendo *dovrebbe* rendere questo contatto violento (p. 38).

... tutte queste immagini dell'epoca *devono* traversare la pagina [...]. Tutte queste linee oblique *dovrebbero* delimitare lo spazio (p. 79).

Anche il racconto *deve* sforzarsi di tenerci dietro (p. 83).

La prima sensazione che *dovrebbe* trasmettere questo libro è ciò che io provo [...]. L'ideale sarebbe che il libro cominciasse dando il senso d'uno spazio... (p. 133).

Vorrei che il mio racconto esprimesse tutto questo (p. 163).

Vorrei che tutti i dettagli che scrivo concorressero [...]. Per questo non *devo* trascurare d'inserire... (p. 164).

Il racconto *dovrebbe* dare il senso di spaesamento (p. 226).

Qui il racconto *dovrebbe* rappresentare il mio animo scosso (p. 230).

... non *devo* trascurare d'inserire ogni tanto, nei punti dove la vicenda si fa più serrata, qualche citazione da un antico testo (pp. 164-65).

Chiario che la non finitezza interna al discorso è altrettanto calcolata, calibrata che la non finitezza dei testi. La loro forza di coesione è soprattutto stilistica, risultato di un controllo che non viene mai meno. Qui non mi dilungo a illustrare questo controllo; mi limiterò a segnalare un procedimento che ha anch'esso funzione omogeneizzante e collante: il fitto uso di Leitmotive. Ecco il motivo dello sfacelo come fonte di rivelazioni (non a caso nel romanzo III, pseudo-cimmerio, pp. 54, 63); quello del vuoto che «continua nel vuoto», della catena di strapiombi che sboccano nell'«abisso infinito» (romanzo IV, pp. 82, 83, 86); il motivo del passato da cui il presente non può divincolarsi (romanzo V, pp. 105, 106, 107), del proliferare interno di sensazioni sempre più sottili (romanzo VIII), ecc. Non stupirà poi constatare (cfr. § 12) che molti di questi sono motivi-chiave per lo stesso Calvino, e che i romanzi incompleti costituiscono nel contempo delle poetiche e delle realizzazioni.

6. *La «voce» nei romanzi.* Tutti i romanzi inseriti in *Se una notte...* sono scritti in prima persona: io protagonista. Questo è in stretto rapporto con la conformazione di romanzi *in fieri*, o di sommari di romanzi, appena osservata (§ 5); anzi l'io protagonista non è sempre, come accade nei racconti in prima persona, un narratore qualunque (uno che narra perché la finzione romanzesca glielo impone), ma inclina ad essere un vero e proprio scrittore, professionale o no. Si va così da semplici apostrofi:

Comprenderete dunque la mia difficoltà a parlarne, se non per accenni (p. 54)

ad allusioni a una scrittura disagiata e a future difficoltà di lettura:

Il globo di pasta di vetro [...] illumina lo scorrere della mia scrittura forse troppo nervosa perché un futuro lettore possa decifrarla [...]. Vorrei che questo aleggiare di presentimenti e di dubbi arrivasse a chi mi leggerà (p. 60);

ma soprattutto a richiami ad un'attività letteraria complessiva di cui il romanzo riportato sarebbe soltanto una parte:

Sto tirando fuori troppe storie alla volta perché quello che voglio è che intorno al racconto si senta una saturazione d'altre storie che potrei raccontare e forse racconterò o chissà non abbia già raccontato in altra occasione (pp. 108-9).

Tra l'uno e l'altro romanzo vi sono differenze nella consistenza autoriale dell'io protagonista; troppo evidenti perché occorra insisterci. Qualcosa va detto invece dei primi due romanzi, in cui il gioco è molto più complesso, così da far pensare a uno stacco cronologico dagli altri.

Il lettore non viene solo interpellato dall'autore fittizio come colui sotto i cui occhi cadrà quanto viene scritto, ma implicato personalmente, in un dialogo (sia pure monodirezionale) che è quello avviato dall'autore reale nel primo capitolo, compresi i suggerimenti per la lettura e le piccole *captationes benevolentiae* (cfr. § 1):

Le luci della stazione e le frasi che stai leggendo sembra abbiano il compito ecc. (p. 12).

... se tu lettore non hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno e di continuare a seguirmi nei miei andirivieni tra il bar e il telefono è solo perché ecc. (p. 15).

Per leggere bene tu devi registrare tanto l'effetto brusio quanto l'effetto intenzione nascosta [...]. Leggendo devi dunque mantenermi insieme distratto e attentissimo (p. 19).

... perciò questo senso di concretezza che tu hai colto dalle prime righe porta in sé anche il senso della perdita [...] e anche questo ti rendi conto d'averlo avvertito, da Lettore attento quale tu sei, fin dalla prima pagina (p. 35).

In più l'io protagonista sa esattamente di avere soltanto la consistenza che l'affabulazione gli conferisce:

Io sono l'uomo che va e viene tra il bar e la cabina telefonica. Ossia: quell'uomo si chiama «io» e non sai altro di lui, così come questa stazione si chiama soltanto «stazione» (p. 12).

... chissà dove si trovano, ora, quelli da cui devo ricevere istruzioni, diciamo pure prendere ordini, è chiaro che dipendo da altri, non ho l'aria d'uno che viaggia per una sua faccenda privata (p. 15):

riconosce che la sua sola realtà è quella che l'autore effettivo gli propone, magari mettendo nell'io protagonista qualcosa di sé:

... l'autore pur non avendo nessuna intenzione di parlare di se stesso, ed avendo deciso di chiamare «io» il personaggio quasi per sottrarlo alla vista, per non doverlo nominare o descrivere, perché qualsiasi altra denominazione o attributo l'avrebbe definito di più che questo spoglio pronome, pure per il solo fatto di scrivere «io» egli si sente spinto a mettere in questo «io» un po' di se stesso, di quel che lui sente o immagina di sentire. Niente di più facile che identificarsi con me (pp. 15-16).

Anzi l'io protagonista ignora non solo ciò che ha fatto, ma ciò che sta facendo e ciò che farà, perché ogni atto si realizza solo quando espresso dall'autore¹⁶:

Qualcosa mi *dev'essere* andata per storto [...] *forse* arrivando avrei dovuto trovare un contatto, *probabilmente* in relazione a questa valigia che *sembra* preoccuparmi tanto, *non è chiaro* se per timore di perderla o perché non vedo l'ora di disarmarne. Quello che *pare* sicuro è che [...]. La città là fuori non ha ancora un nome, *non sappiamo* se resterà fuori del romanzo o se lo conterrà tutto nel sup nero d'inchiostro [...]. *Forse* per questo l'autore accumula supposizioni su supposizioni in lunghi paragrafi senza dialoghi, uno spessore di piombo fitto e opaco in cui io possa passare inosservato, sparire (pp. 14-15).

Si forma uno strano triangolo fra l'io protagonista (autore fittizio), l'autore e il lettore; dal falso lapsus con cui l'io protagonista si sostituisce all'autore:

La tua attenzione di lettore ora è tutta rivolta alla donna, è già da qualche pagina che le giri intorno, che io, no, che l'autore gira intorno a questa presenza femminile (p. 20),

all'influenza esercitata dal lettore sull'autore, o comunque sentita dall'autore come se il lettore l'esercitasse:

... tu t'aspetti che questo fantasma femminile prenda forma nel modo in cui prendono forma i fantasmi femminili sulla pagina scritta, ed è la tua attesa di lettore che spinge l'autore verso di lei, e

anch'io che ho tutt'altri pensieri per il capo ecco che mi lascio andare a parlarle (p. 20).

... come se l'arricciaburro già determinasse il carattere e il destino di chi nel primo capitolo si presenta maneggiando un arricciaburro, e già tu Lettore ti preparassi, ogni volta che nel corso del romanzo si ripresenterà quel personaggio, a esclamare: «Ah, è quello dell'arricciaburro!», impegnando così l'autore ad attribuirgli atti e accadimenti che s'intonino con quell'arricciaburro iniziale (pp. 34-35)

e all'influenza dell'io protagonista sull'autore, quasi il primo appartenga alla realtà, che il secondo cercherebbe soltanto di trascrivere:

La donna dà una risposta qualsiasi, come: - Basta muovere le lancette, - e io: - No, col pensiero, concentrandomi fino a far tornare indietro il tempo, - dico, ossia: non è chiaro se lo dico veramente o se vorrei dirlo o se l'autore interpreta così le mezze frasi che io sto borbottando (p. 22).

E sempre l'io protagonista riflette sulle evenienze dell'interpretazione e dell'invenzione, facendosi mentore, insieme, dell'autore e del lettore:

... una situazione che si verifica all'inizio d'un romanzo rimanda sempre a qualcosa d'altro che è successo o che sta per succedere, ed è questo qualcosa d'altro che rende rischioso identificarsi con me, per te lettore e per lui autore; e quanto più grigio comune indeterminato e qualsiasi è l'inizio di questo romanzo tanto più tu e l'autore sentite un'ombra di pericolo crescere su quella frazione di «io» che avete sconsideratamente investita nell'«io» d'un personaggio (p. 16).

È già da un paio di pagine che stai andando avanti a leggere e sarebbe ora che ti si dicesse chiaramente se questa a cui io sono sceso da un treno in ritardo è una stazione d'una volta o una stazione d'adesso [...]. Sta' attento: è certo un sistema per coinvolgerti a poco a poco, per catturarti nella vicenda senza che te ne renda conto: una trappola. O forse l'autore è ancora indeciso, come d'altronde anche tu lettore non sei ben sicuro di cosa ti farebbe più piacere leggere (pp. 12-13).

Ambiguità del soggetto delle riflessioni che è anche complessa ambiguità cronologica, come quando l'opinione espressa nel testo, dunque autoriale, viene palleggiata fra il soggetto protagonista al momento della vicenda, lo stesso soggetto nel suo riflettervi per raccontarla, e infine il lettore:

Mentre eravamo avvinghiati ebbi la sensazione che in quella lotta avvenisse la trasformazione, e quando ci fossimo rialzati lui

sarebbe stato me e io lui, ma forse questo è solo adesso che lo penso, o sei solo tu Lettore che lo stai pensando, non io, anzi in quel momento lottare con lui significava tenermi stretto a me, al mio passato (p. 37).

Non è difficile trovare un senso in questo trascolorare dei punti di vista e in questa continua violazione della logica dell'enunciazione (dato che poi, in verità, nessun gioco può impedire che il romanzo sia un enunciato immutabile, e il lettore un destinatario senza alcuna possibilità d'influire sull'enunciato). Notiamo che l'io protagonista viene a trovarsi in mezzo tra autore e lettore: egli rivela parte delle intenzioni e delle alternative prese in considerazione dall'autore (anche per coerenza con la personalità attribuita agli io protagonisti, che in questo senso possono condizionarlo), ma dialogando con il lettore individua pure le attese o le incertezze di questo, e le rimanda all'autore che è obbligato a tenerne conto. Entro la definitività di posizione comunicativa dell'emittente e del ricevente, il dialogo tra l'io protagonista e il lettore evoca la zona della potenzialità: del non deciso e del non definito.

7. *Effetto romanzo*. La sostituzione, di soppiatto, di un lettore protagonista al lettore destinatario (§ 1); i movimenti del triangolo autore - io protagonista - Lettore nei primi due romanzi, la conformazione dei romanzi inseriti come romanzi, oltre che sospesi, anche in sospeso - tra l'aspetto sommario in cui si presentano e la definitività negata di uno stadio definitivo anteriore o non ancora raggiunto (§ 5) - si riportano in primo luogo all'intento di mettere in vista procedimenti, anzi persino fasi preparatorie della composizione; procedimenti e fasi preparatorie, s'intende, esattamente predisposti e calcolati, come in una *nuit américaine* («effetto notte») del cinema.

Anche per gli aspetti più materiali della produzione letteraria ed editoriale i riferimenti sono fitti, talora di tipo didascalico. Ci si parla degli aspiranti scrittori, dei lavori di gruppo e dei rapporti con l'editoria (p. 96); delle fasi di elaborazione di un libro, dalla consegna alla programmazione alla composizione alle bozze (p. 99): simpatico informatore è Cavedagna, uno di quei «lettori» di testi per le case editrici da cui spesso dipende il destino dei libri (è l'eroe del cap. v).

Un intero capitolo (il x) parla delle modalità, e persino dell'ideologia della censura, riportata a una gentiliana identificazione di Stato e Spirito. Poi, proprio in un'ottica editoriale, ecco i problemi di traslitterazione dei nomi russi (p. 95), e informazioni artigianali sulla tiratura dei «sedicesimi» e la legatura dei volumi (p. 25), o sui possibili incidenti d'inchiostrazione (p. 42), o sull'eventuale sostituzione di frontespizi (p. 100). Quasi sensuale – da bibliofilo – la descrizione del taglio delle pagine a mezzo di tagliacarte, con la precisazione che il truciolo sottile che si stacca dal margine del taglio si chiama «riccio» (p. 41).

Sono tutti particolari e notizie che accompagnano con la loro minuzia le fasi della storia cornice, giustificando in vario modo l'incompletezza dei romanzi inseriti e la vicenda di traduzioni, sostituzioni, falsificazioni lungo la quale si svolge la bibliomaniaca odissea del tu protagonista e dell'amica, poi fidanzata e moglie, Ludmilla.

Lo scopo è naturalmente di bloccare qualunque predisposizione a una lettura illusa, sentimentalmente partecipe; e, prima ancora, di evitare implicazioni autobiografiche o personalistiche da parte dell'autore stesso. Ciò che Calvino – d'accordo con molta letteratura contemporanea – dichiara altrove come ripudio dell'espressione a vantaggio della comunicazione:

Allo scrittore, quella che dà più fastidio è l'espressione: è uomo di carattere riservato, ed esprimere qualcosa di se stesso non gli pare una bella cosa da fare, soprattutto in pubblico [...]. Per quel che riguarda la comunicazione, invece le allergie dello scrittore sono meno categoriche. In fondo comunicare non è che gli dispiaccia, tutto sta a intendersi sul che cosa e sul come¹⁷

o come valorizzazione di un io anonimo per l'insediamento di un'impersonalità assoluta:

Lo scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un'impersonalità assoluta, per sfuggire all'abborrita psicologia, ma comincia a innervosirsi quando vede che la via verso l'impersonalità riporta il pittore a tirare in ballo l'io, sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo. E se proprio questa fosse la via per liberare l'io dalla corpulenta pesantezza dell'autobiografia individuale?¹⁸

È all'interno di questo atteggiamento che si sviluppa il gusto dell'inventare vicende e, in rapporto ad esse (ma solo in

rapporto ad esse), anche concezioni della vita e situazioni, secondo una poetica esposta da Ludmilla, quando dichiara:

Il romanzo che più vorrei leggere in questo momento [...] dovrebbe avere come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie, senza pretendere d'importi una visione del mondo, ma solo di farti assistere alla propria crescita, come una pianta, un aggrovigliarsi come di rami e di foglie... (p. 92),

e confermata con termini analoghi, in un discorso di Innerio:

... lei [Ludmilla] sente il bisogno di vedere uno che fa i libri come una pianta di zucca fa le zucche, lei dice così... (p. 153; e cfr. p. 189).

8. *La rivincita dell'autore*. Il protagonismo della seconda persona nella cornice, il dominio di una prima persona fittizia nei romanzi inseriti, la messa a nudo della macchina romanzesca sono elementi che accentuano ed enfatizzano la funzione demiurgica dell'autore: egli non solo realizza delle intenzioni, mettendo in atto un progetto costruttivo, ma sovrappone a quanto realizzato l'esplicitazione di ciò che voleva realizzare: tale il senso evidente dei programmi di scrittura enunciati dagli io protagonisti.

Questo non è il romanzo del Lettore, come affrettatamente si è detto, bensì il romanzo dello Scrittore¹⁹. E se scherzosamente si allude alla possibile stereotipizzazione del mestiere di scrivere, per esempio parlando di ghost-writers, di scrittori ombra (pp. 121, 180), capaci di assimilare la maniera di un autore e di moltiplicarne la produzione (fenomeno, del resto, non sconosciuto nella letteratura di consumo, e frequente nelle officine dei grandi pittori), o se avveniristicamente si preannunciano computers capaci di completare o imitare le opere di un romanziere (p. 118), la figura dell'analfabeta indio chiamato il «Padre dei Racconti», forse «fonte universale della materia narrativa», o «magma primordiale dal quale si diramano le manifestazioni individuali d'ogni scrittore» (p. 117), porta l'atto della finzione in zone sacrali, quasi divine.

Persino gli accenni a un'eventuale funzionalizzazione, che faccia dei romanzi il tramite per una propaganda sistematica di prodotti industriali, col supporto delle banche (p. 121), sono bilanciati dalle riflessioni del supercensore Arkadian Porphyritch sull'autorità che la letteratura acquista nei paesi

dove sia in atto una repressione ideologica (p. 239). Sono due modi paradossalmente complementari di verificare le strette connessioni della letteratura con la società.

Calvino è naturalmente al corrente delle più recenti teorie sui rapporti tra l'autore e la sua opera. Egli espone per esempio, per bocca di Ermes Marana, la teoria dell'«autore implicito»:

... l'autore di ciascun libro è un personaggio fittizio che l'autore esistente inventa per farne l'autore delle sue finzioni (p. 180);

mentre con la parabola dello scrivano di Maometto che perde la fede perché Maometto gli ha lasciato terminare una delle frasi che stava pronunciando, ispirato da Allah, egli formula in modo corretto i rapporti fra contenuto e discorso, il dominio, ma non totale, della Scrittura:

Sbagliava [nel perdere la fede perché Maometto aveva accettato la sua integrazione umana alla parola divina]. L'organizzazione della frase, in definitiva, era una responsabilità che toccava a lui; era lui che doveva fare i conti con la coerenza interna della lingua scritta, con la grammatica e la sintassi, per accoglierli la fluidità d'un pensiero che s'espande fuori d'ogni lingua prima di farsi parola, e d'una parola particolarmente fluida quale quella d'un profeta. La collaborazione dello scrivano era necessaria ad Allah, dal momento che aveva deciso d'esprimersi in un testo scritto (p. 182).

Non mancano accenni a moderne speculazioni sull'annullamento dell'autore, ma, riferiti attraverso altri personaggi, o supposizioni di personaggi su personaggi, essi vengono a rivelare prospettive valide solo nella loro riconosciuta parzialità — e in questo senso assai suggestive²⁰. Così Silas Flannery riflette, a proposito di Ludmilla di cui s'è incapricciato:

Per questa donna io non sono altro che un'impersonale energia grafica, pronta a trasportare dall'inespresso alla scrittura un mondo immaginario che esiste indipendentemente da me (p. 190);

e Arkadian Porphyritch, sempre a proposito di Ludmilla, ipotizza:

Per questa donna [...] leggere vuol dire spogliarsi d'ogni intenzione e d'ogni partito preso, per essere pronta a cogliere una voce che si fa sentire quando meno ci s'aspetta, una voce che viene non si sa da dove, da qualche parte al di là del libro, al di là dell'autore, al di là delle convenzioni della scrittura: dal non detto, da quello

che il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire (p. 242).

Il romanzo dello Scrittore. Anche lasciando da parte il «Padre dei Racconti», il romanzo di Calvino si rivela dominato da due personaggi: Silas Flannery ed Ermes Marana. Silas Flannery, autore di successo, non appare soltanto come il firmatario di uno dei romanzi inseriti, e il possibile o apocrifo autore di un altro, ma entra energicamente nella cornice col suo diario, un cui frammento costituisce il capitolo VIII, e all'interno di esso riferisce progetti di racconti, tra i quali un progetto che corrisponde a *Se una notte...* Oltre ad essere dunque un alter ego di Calvino, è quello che ha nel libro la più alta coscienza, artigianale, di sé: quasi un «Padre dei Racconti» cosmopolita e complicato, egli esprime una specie di «onnipotenza infantile», desiderando «o scrivere un libro che possa essere il libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine; o scrivere tutti i libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali» (p. 181; le due ipotesi sono appunto l'alternativa della *Biblioteca di Babele* di Borges: o una biblioteca che contenga tutti i libri esistenti e tutti quelli possibili, oppure un unico libro con un numero infinito di pagine²¹).

A lui appartengono anche riflessioni sui rapporti scrittura-lettura, come questa che fa del copista un essere intermedio tra scrittore e lettore, affrancato dalle angosce dell'uno e dell'altro:

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 concretì in alcun oggetto materiale (p. 178).

Questo copista è descritto a immagine di Pierre Menard²², «autore» del *Chisciotte*: e infatti Silas ha appena fatto l'esperimento di copiare, quasi facendosene autore, l'inizio di *Delitto e castigo*. Ma la più interessante delle meditazioni di Silas Flannery è, sempre per ciò che riguarda il rapporto scrittore-lettore, il sogno di poter capovolgere la successione cronologica tra i relativi atti, così che lo scrittore giunga a scrivere ciò che il lettore pensa di leggere, o sta leggendo (è

secondario che, nella senile infatuazione di Silas, il lettore vagheggiato sia l'immane Ludmilla):

Non faccio che seguire la lettura di quella donna vista di qui, giorno per giorno, ora per ora. Leggo nel suo viso quel che lei desidera leggere, e lo scrivo fedelmente (p. 127);

Alle volte mi prende un desiderio assurdo: che la frase che sto per scrivere sia quella che la donna sta leggendo nello stesso momento (p. 170);

Forse la donna che osservo col cannocchiale *sa* quello che dovrei scrivere; ossia *non lo sa*, perché appunto aspetta da me che io scriva quel che *non sa*; ma ciò che lei sa con certezza è la sua attesa, quel vuoto che le mie parole dovrebbero riempire (p. 171).

Dove la logica a cui ci si richiama è quella di Borges (reversibilità, e multidimensionalità, del tempo); ma, invece che di razionalità, è impregnata di un patos sentimentale che si avvale degli spunti parapsicanalitici insiti nel concetto di *manque*. Le parole dello scrittore sono aspirate, e perciò condizionate, dal vuoto che l'attesa del lettore costituisce.

Anche più importante la funzione di Ermes Marana (nome trasparentissimo²: se Ermes è dio dei sogni e autore di una letteratura misteriosa, «ermetica», Marana è il cognome di un avventuriero letterario). Marana è il *deus ex machina* del romanzo: è il responsabile del grosso imbroglio di sostituzioni, traduzioni, falsificazioni dei testi che costituiscono i romanzi inseriti; è l'irrequieto avventuriero internazionale che insegue manoscritti e diritti d'autore come fossero brevetti atomici; è l'affabulatore dell'affabulazione, perché le sue lettere (pp. 116-31), e in genere le sue invenzioni, sono più fantastiche dei romanzi di cui va alla caccia; infine è l'involontario contatto fra il Lettore e Ludmilla, perché tutti i suoi intrichi e imbrogli mirano a chiudere in una rete la donna, già sua amante, che sempre più definitivamente gli sfugge. Gli imbrogli di Marana giungono a sdoppiare la realtà, dando vita a una Sultana-lettrice, evidente «doppio» di Ludmilla (il Lettore lo nota già a p. 125), che viene sottoposta allo stesso trattamento della Lettrice, e del Lettore, di *Se una notte...*:

Per questo Marana propone al Sultano uno stratagemma ispirato alla tradizione letteraria dell'Oriente: interromperà la traduzione nel punto più appassionante e attaccherà a tradurre un altro romanzo, inserendolo nel primo con qualche rudimentale espedien-

te, per esempio un personaggio del primo romanzo che apre un libro e si mette a leggere... Anche il secondo romanzo s'interromperà e lascerà il posto a un terzo, che non andrà avanti molto senza aprirsi a un quarto, e così via... (p. 125).

Marana porta, anzi sconta in sé, un messaggio folle e giusto: 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 e ossa. La frenesia falsificatoria di Marana è un disperato tentativo di offuscare, per gelosia, il dialogo terribilmente intimo della lettrice, Ludmilla, con gli scrittori, sostituendo se stesso a loro:

A poco a poco riuscirai a capire qualcosa di più sulle origini delle macchinazioni del traduttore: la molla segreta che le ha messe in moto è stata la gelosia per il rivale invisibile che si frapponneva continuamente tra lui e Ludmilla, la voce silenziosa che le parla attraverso i libri, questo fantasma dai mille volti e senza volto [...]. Come fare a sconfiggere non gli autori ma la funzione dell'autore, l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità a quel mondo di fantasmi e d'invenzioni per il solo fatto d'aver investito la propria verità, d'aver identificato se stesso con quella costruzione di parole? (p. 159).

Silas Flannery ed Ermes Marana sono dunque complementari: il primo, scrittore, anela a una scrittura che non sia unidirezionale, a uno scrivere guidato in qualche modo dal leggere, insomma a una comunicazione immediata, quasi a domande e risposte, a richieste e soddisfacenti (è ciò che cerca di fare Calvino, con la successione programmata di poetiche e romanzi, cfr. § 2); Marana vuole intromettersi in questa comunicazione, sostituirsi all'emittente reale mediante le sue falsificazioni, annullare se possibile l'emittenza perché solo sussistano le distorsioni e la presenza di chi le opera, di lui stesso. Come l'ipocrisia è il maggior elogio della virtù, così la gelosia folle di Marana è una celebrazione della potenza e del procedere insinuante e inarrestabile della letteratura.

9. *Tra Borges e O'Brien*. Lascio ai compilatori di future tesi di laurea uno studio sulle fonti di Calvino, prevedibilmente fecondo di soddisfazioni. Si dovranno percorrere i vari esempi di racconto cornice, partendo dagli archetipi sanscriti ed arabi; si farà la storia dei testi presentati come rificamenti o traduzioni di manoscritti variamente venerabili, dal *Sidrac* allo *Zohar*, dal *Don Chisciotte* ai *Promessi sposi*

al *Sartor Resartus*; si dovrà investigare sulla posizione degli scrittori rispetto ai loro personaggi e ai contenuti della scrittura; ci si soffermerà sull'invenzione come parodia, sull'odio-amore per i modelli.

Si può comunque affermare che Borges avrà un posto privilegiato tra i mallevadori di Calvino. Vari riscontri ho già fatto, ed altri farò, oltre che nelle note, nel paragrafo seguente, pertinenti al mondo poetico stesso. Qui ricorderò il gusto per il racconto coranico, la mistificazione erudita, il tema del labirinto e dello specchio.

Voglio richiamare l'attenzione almeno su un brano che si pone quasi come un anticipo di *Se una notte...* Esso è dedicato a uno scrittore, Herbert Quain, della cui opera Borges finge di dare un erudito resoconto. E tra l'altro parla di un romanzo, *April March*, composto di tredici capitoli e nove racconti (*Se una notte...* ha un capitolo di meno e un racconto in più). «Di questi racconti — dice Borges — uno è di carattere simbolico; un altro, soprannaturale; un altro, poliziesco; un altro, psicologico; un altro, comunista; un altro, anticomunista; ecc.»²⁴. Borges fornisce una schematizzazione, ternaria, dell'opera, aggiungendo però che «Quain, avendo già pubblicato *April March*, si pentì dell'ordine ternario e auspicò che, tra i suoi futuri imitatori, gli uomini scegliessero il binario»²⁵. È quanto ha fatto Calvino.

Un'altra notizia sul fantomatico Quain deve aver attirato l'attenzione di Calvino:

Affermava anche che, tra le diverse felicità che può procurare la letteratura, la più alta è l'invenzione. Poiché non tutti sono capaci di questa felicità, molti dovranno contentarsi di simulacri. Per questi «imperfetti scrittori», il cui numero è legione, Quain compose gli otto racconti del libro *Statements*. Ciascuno di essi prefigura o promette un buon argomento, volontariamente frustrato dall'autore. Uno — non il migliore — insinua due argomenti. Il lettore, distratto dalla propria vanità, crede di averli inventati²⁶.

Ma Calvino mostra di conoscere bene un altro meno famoso scrittore (però, sintomaticamente ammirato da Joyce). Si tratta di Flann O'Brien, o meglio di colui che, attuando anche nella vita i cambi di persona e di nome di cui sostanzialmente la sua opera, si mutò da Brian Nolan in Flann O'Brien, mentre era attivo come giornalista col nome di Miles Na Gopaleen.

Il romanzo che qui ci interessa, *At Swim-two-birds*, del 1939 (nella traduzione di Rodolfo J. Wilcock, *Una pinta d'inchiostro irlandese*)²⁷, è così sintetizzato nel retrocoperta dell'edizione italiana: «Un giovane studente sta scrivendo un romanzo intorno a un personaggio che sta scrivendo un altro romanzo, i personaggi del quale si ribellano e scrivono per conto loro un altro romanzo, che ha per protagonista il loro autore». Non siamo molto lontani dal rapporto tra autore, Lettore, Silas Flannery e Marana in *Se una notte...* E Flannery, non sarà una maschera su Flann²⁸?

A parte i pezzi di romanzi inseriti in *Una pinta d'inchiostro irlandese*, parodie mitologiche e religiose, frammenti di immaginarie enciclopedie ecc., ci sono particolari precisi che anticipano *Se una notte...*, come lo scrittore che afferma: «L'idea che un libro dovesse avere un solo inizio e una sola fine, non mi convinceva» (p. 7) — e infatti prosegue scrivendo tre inizi differenti —; o ancor più la perdita di brani dei testi che il protagonista dice di aver composto:

Questa nuova intrusione dei miei affari personali nella vicenda non è del tutto fortuita, purtroppo. Succede che una parte del mio manoscritto, contenente la relazione (in stile diretto) del dialogo tra Furriskey e la voce, è andata irrimediabilmente perduta (p. 49);

anche con particolari tecnici:

Un vuoto inspiegabile nell'impaginazione; quattro pagine di contenuto ormai inaccertabile mancavano (p. 60).

Siamo pure nel clima di *Se una notte...* per l'interferenza tra invenzione romanzesca e vicende dei personaggi, per la pluralità degli scrittori e la sovrapposizione di vita e scrittura, con l'episodio di due personaggi di Trellis, primo degli scrittori inventati, che vengono indotti da due greci, Timoteo Danaos e Dona Ferentes, a partire per oltremare:

I greci naturalmente erano stati ingaggiati [...] come ruffiani, per conto di un eminente scrittore belga, il quale stava scrivendo una saga sul problema della tratta delle bianche (p. 101).

In prima persona, e con gli scrittori sue creature (Dermot Trellis, Mr Tracy, ecc.), Flann O'Brien anticipa qualcosa del tormentato romanziere di successo Silas Flannery, e qualcosa del Fregoli traduttore-avventuriero chiamato Ermes Marana.

10. *L'autore oltre il gioco.* Se traspare di continuo il divertimento di Calvino nell'impiego delle tecniche e delle suggestioni che si è trovato a subire, o che si è procurato, spinto dalla sua curiosità di lettore, prima che di autore, sbagliremmo certo concludendo nello stesso ambito della ludicità. Dobbiamo ritornare brevemente sul già osservato, e cercarne la motivazione. S'è visto (§ 1) che il lettore anonimo e potenziale a cui l'autore del libro si rivolge col tu lascia presto il posto a un personaggio privo di nome e cognome ma individuabile attraverso l'accoppiamento con una lettrice, questa sí nominata, e cioè Ludmilla. C'è dunque un lettore¹, potenziale e assolutamente libero, e un lettore², attuale, inventato e completamente eteroguidato come qualsiasi protagonista di romanzo. Saltuariamente, l'autore si atteggia verso il lettore² come se fosse il lettore¹: per esempio quando scrive:

Chi tu sia, Lettore, quale sia la tua età, lo stato civile, la professione, il reddito, sarebbe indiscreto chiederti (pp. 31-32),

quasi si trattasse di apertura di possibilità, e non di omissione e non pertinenza (un interprete positivista potrebbe cercare gl'indizi per attribuire età – probabilmente giovane –, stato civile – certo scapolo o divorziato, dato che alla fine si sposa –, reddito – certo benestante, dati lo stile di vita e la disponibilità di tempo – a colui che incontra, poi ama e sposa Ludmilla).

Oppure quando sostituisce all'indicativo l'imperativo (ma è chiaro che il Lettore non può non obbedire; e infatti obbedisce):

Ecco l'anziano redattore che riemerge tra le vetrate. Afferralo per una manica, digli che vuoi continuare a leggere *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* (p. 115; cfr. pure p. 212, ecc.),

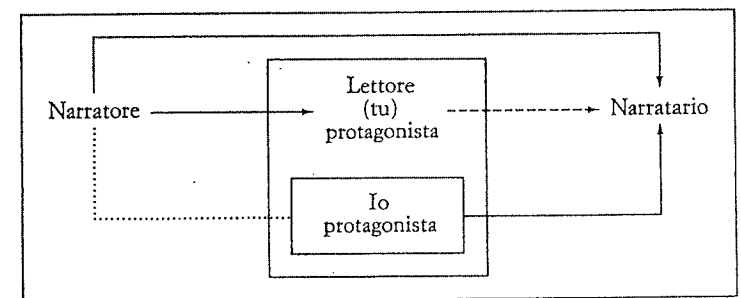
o fa uso d'interrogazioni retoriche, che simulano la problematizzazione di ciò che non è problematico, e cioè la dipendenza del lettore² dall'autore:

Lettore, hai ritrovato il libro che cercavi; ora potrai riprendere il filo interrotto; il sorriso torna sulle tue labbra. Ma ti pare che possa continuare così, questa storia? No, non quella del romanzo: la tua! Fino a quando continuerai a lasciarti trascinare passivamente dalla vicenda? T'eri gettato nell'azione pieno di slancio avven-

turoso: e poi? La tua funzione s'è presto ridotta a quella di chi registra situazioni decise da altri, subisce arbitri, si trova coinvolto in eventi che sfuggono al suo controllo. Allora il tuo ruolo di protagonista a cosa ti serve? Se continui a prestarti a questo gioco vuol dire che anche tu sei complice della mistificazione generale (pp. 218-19; cfr. pure p. 220).

Tuttavia il lettore¹ è una presenza continua in *Se una notte...*, purché non lo si cerchi nel romanzo-quadro, ma nei romanzi inquadrati. Questa presenza ho già notato e ampiamente esemplificato nei §§ 5-6.

Nel § 6, d'altro canto, ho rilevato che i romanzi inseriti hanno sempre un io protagonista, che si rivolge talora al lettore¹ facendo riferimento all'autore come altro da sé (nonostante che l'io protagonista abbia quasi sempre tratti di scrittore egli stesso). Ne risulta una triplice cornice: la maggiore cornice contiene da un lato il narratore, dall'altro il narratario (lettore¹) – non tengo conto della presenza inevitabile di un autore implicito (Wayne Booth ecc.) e di un lettore parimente implicito; è naturale che l'istituzione di un lettore protagonista renda ancora più complessa la situazione –; all'interno, una cornice II contiene il Tu protagonista (lettore²); all'interno ancora, una cornice III contiene l'Io protagonista dei romanzi inseriti. Caratteristica dell'Io protagonista della cornice III è di rivolgersi, al di là della cornice II, al Tu narratario della prima cornice, cioè al medesimo interlocutore del narratore, e di fare riferimento nel contempo al narratore stesso (almeno nei primi due romanzi). Viceversa il Tu protagonista della cornice II è privo d'iniziativa in qualunque direzione, ma acquista parvenze di autonomia quando il narratore lo confonde o finge di confonderlo col Tu narratario.



Nello schema, le frecce a linea continua indicano le apostrofi (del narratore e dell'io protagonista dei romanzi inseriti) al narratario; la freccia tratteggiata la funzione di apostrofi al narratario assunta da alcune apostrofi al Lettore protagonista (il narratario è traguadato attraverso il Lettore protagonista); la linea puntinata indica i riferimenti (ma non apostrofi) dell'io protagonista dei romanzi inseriti al narratore.

L'innovazione sostanziale, nella catena comunicativa Autore → Narratore → Egli protagonista o Io pseudoautobiografico → Narratario → Lettore, sta nell'aver sostituito all'Egli protagonista o all'Io pseudoautobiografico (presente invece nei romanzi inseriti) un Tu protagonista. Ciò permette a Calvino di ravvivare l'istanza del dialogo Io-Tu. Se infatti è (o a me pare) secondario che il protagonista sia un Tu invece che un Egli o un Io, la possibilità che si è aperta lo scrittore è quella di sovrapporre (anche surrettiziamente, si è visto) il Tu lettore potenziale (narratario, ma anche Lettore destinatario reale) e il Tu protagonista. Così l'aver dato al primo Tu la concretezza e la vivezza di un personaggio fornisce a Calvino un interlocutore non anonimo e non evanescente, quale sarebbe inevitabilmente il Narratario, oltre che il destinatario reale. In altre parole, Calvino ha strappato il Lettore dalla sua posizione terminale nella catena comunicativa, e l'ha portato a immediato contatto con il Narratore; ha simulato all'interno dell'atto narrativo quel rapporto emittente-destinatario di cui l'atto narrativo è tramite.

Portare entro il quadro ciò che sta al di fuori di esso; perciò eliminare, non di fatto, perché è impossibile, ma con una volizione suggestiva, il limite tra esterno e interno, tra vissuto o vivibile o esperibile e scrittura, letteratura. Convergono verso questo programma altri elementi compositivi già osservati: l'apparente incompletezza dei romanzi inseriti (§ 5), quasi tracce di un più ampio discorso, anzi di un discorso infinito; il presentare questi romanzi come qualcosa d'intermedio tra abbozzi di romanzi futuri e riassunti di romanzi preesistenti (ancora § 5): il porre insomma i romanzi inseriti su una linea genetica, e in tensione tra il momento dell'elaborazione e quello della definitività. Aggiungo ora un elemento illusionistico, e cioè l'intreccio che ogni tanto vi si verifica tra oggetti, eventi reali e la trascrizione narrativa, quasi raggiun-

gendo, oltre che la contemporaneità, anche la penetrabilità tra dati del contenuto e scrittura:

... uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso [...] tutto è nebbioso, anche dentro, come visto da occhi di miope, oppure occhi irritati da granelli di carbone. Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo (p. 11).

Le luci della stazione e le frasi che stai leggendo sembra abbiano il compito di dissolvere più che di indicare le cose affioranti da un velo di buio e di nebbia (p. 12).

È il racconto che regola il suo passo sul lento incedere degli zoccoli ferrati per sentieri in salita (p. 226).

Dovrebbe essere pieno giorno eppure l'ombra che avvolge il racconto non accenna a schiarire, non trasmette messaggi che l'immaginazione visiva possa completare in figure ben delineate, non riporta parole dette ma solo voci confuse, canti smorzati (p. 227).

Ancora un portare nel quadro ciò che ne sta fuori: questa volta la realtà.

11. *Parabola coranica.* Racconta il Corano, in una sūrah aggiunta da un eretico mu'tazilita ignoto (alla fine del secolo XIV dell'Egira), che Allah, dall'eternità e nell'eternità, continuava nel Suo essere. Un giorno prese a pensare, e pensò il mondo, e il mondo fu. Allah vide che era buono. Allah voleva pensare ancora il mondo appena creato, ma si domandava se potesse pensare il mondo senza creare, col suo stesso pensiero, un altro, e poi infiniti mondi. Allora pensò un essere che avesse la capacità di pensare, e l'uomo fu. Allah voleva domandargli come si possa pensare senza che il pensiero crei, ma Egli non riusciva a conversare, con l'uomo né con nessuno: le Sue parole suonavano sempre come ordini o come divieti. Egli si accorse con dolore di non poter domandare. E allora Allah decise di non pensare più il mondo, di non parlare più all'uomo, sino a quando non deciderà di pensare la loro fine²⁹.

La condanna di Allah, alla creazione e al dominio, è affine alla condanna del romanziere alla scrittura e al possesso dei personaggi, se ricorre a personaggi. Ciò che è possibile al romanziere (e Calvino riesce qui a fare) è scoprire gli artifici, caleidoscopizzare i punti di vista, simulare alternative: sic-

ché anche quando poi il romanziere compia, come è condannato, le sue scelte, ne sia evidente l'arbitrio. Un arbitrio, del resto, non assoluto: alla pseudo-oggettività del romanzo tradizionale si sostituisce la reale oggettività dei vincoli logici e stilistici, a cui il romanziere, almeno nel nostro caso, non si sottrae. Anche questa oggettività ha le sue alternative, all'interno del più ampio sistema delle alternative da cancellare.

Al «romanzo del romanzo», che negli ultimi tempi è divenuto quasi un genere letterario, Calvino ha sostituito il meno diffuso (anche se già tentato in seno al *nouveau roman*) «romanzo metaromanzato», o, forse più esattamente, il «romanzo della teoria del romanzo».

12. *Geometria e ottica del racconto.* Nella sua «teoria del romanzo» Calvino insiste sui rapporti tra autore e lettore, tra autore e personaggio, tra scrittura e referente. Se accenna, specie per bocca di Ludmilla, ai contenuti, è soprattutto alludendo al rapporto sintesi-analisi che viene istituito dall'atto della lettura. Poco o niente dice invece sulla scelta dei contenuti. La scelta potrebbe essere dedotta dall'analisi dei romanzi inseriti; ma è evidente che, al di là degli ammiccamenti e degli omaggi (o simpatetiche parodie), i romanzi sono estremamente unitari, del miglior Calvino. E su alcune caratteristiche di questa unitarietà che voglio concludere.

Quasi tutti i romanzi inseriti hanno uno schema che si può definire a spirale, o a imbuto. Per esempio il VI, dove il jogging dell'io protagonista segue una curva costellata di telefoni che tutti squillano, o pare, per lui, dalle varie case, e alla fine gli annunciano il rapimento di una certa Marjorie, e le condizioni per salvarla: solo allora si scopre che con Marjorie il protagonista ha avuto una storia un po' imbarazzante, e all'ultima riga s'intende che i telefoni potevano rivolgergli il loro richiamo perché è probabilmente lui stesso che ha organizzato il rapimento. Oppure l'VIII, dove l'amore del protagonista per la giovane Makiko si sfoga attraverso l'interposta persona della madre di Makiko, Miyagi, ma comunque sotto l'impassibile sguardo, se non suggestione, del signor Okeda, padre della prima e marito della seconda, che in questa maniera domina il protagonista, suo allievo³⁰. Anche il IV, col suo montaggio che presenta prima l'amore a tre, fra il protagonista, Valeriano e Irina, poi il primo incontro fra il pro-

tagonista e l'indifesa Irina, infine un altro incontro a tre, dove Irina appare dominante e minacciosa; è nel corso dell'incontro, anzi durante l'accoppiamento (dunque nel nucleo generativo della vicenda) che il protagonista scopre la propria condanna a morte per tradimento³¹.

Il romanzo chiave è probabilmente il VII, in cui la catottrica diventa simbolo dei rapporti tra micro e macrocosmo³²:

Di specchio in specchio [...] 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 moltiplicasse la mia immagine all'infinito e ne restituisse l'essenza in un'unica immagine, mi rivelerebbe l'anima del tutto che si nasconde nella mia (p. 166).

Dopo aver moltiplicato la sua figura (mediante sosia e automobili uguali), e moltiplicato gli amori, il protagonista, che deve sfuggire a possibili rapitori e alla moglie, finisce prigioniero nella sua camera catottrica con l'amante e la moglie che punta il revolver contro di lui in cento immagini riflesse. Le sue ultime parole sono:

Ora mi sembra che tutto quello che mi circonda sia una parte di me, che io sia riuscito a diventare il tutto, finalmente... (p. 168).

Insomma la letteratura (se qui, come credo, abbiamo una metafora della letteratura; ma tutto il romanzo di Calvino è letteratura e metafora della letteratura) trova nel suo seno quell'infinità che sarebbe ingenuo cercare moltiplicando i contatti col reale. E infatti:

L'aspetto in cui l'amplesso e la lettura s'assomigliano di più è che al loro interno s'aprono tempi e spazi diversi dal tempo e dallo spazio misurabili (p. 156).

L'opera letteraria è insomma, per dirla ancora con Borges, un aleph, cioè «il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli»³³. Si confronti infatti con quest'altra affermazione di Borges: «La letteratura non è esauribile, per la sufficiente e semplice ragione che un solo libro non lo è. Il libro non è un ente privo di comunicazioni: è una relazione, è un asse di innumerevoli relazioni»³⁴.

Questa infinita potenzialità di rinvii al reale sta proprio nell'aleatorietà dei margini tra finzione e rappresentazione,

tra mistificazione e veridicità; le due sette di cui si parla a p. 129:

I primi sono persuasi che in mezzo ai libri falsi che dilagano nel mondo vadano rintracciati i pochi libri portatori d'una verità forse extraumana o extraterrestre. I secondi ritengono che solo la contraffazione, la mistificazione, la menzogna intenzionale possono rappresentare in un libro il valore assoluto, una verità non contaminata dalle pseudoverità imperanti

esprimono idee chiaramente complementari: come riflette, a proposito del falsificatore Ermes Marana, l'acuto censore Arkadian Porphyritch:

Non era pazzia la sua; forse solo disperazione; la scommessa con la donna [Ludmilla] era perduta da un pezzo; era lei la vincitrice, era la sua lettura sempre incuriosita e sempre incontentabile che riusciva a scoprire verità nascoste nel falso più smaccato, e falsità senza attenuanti nelle parole che si pretendono più veritiere (p. 242).

Così, il doppio movimento dalla concretezza del reale al biancore immateriale delle pagine, e viceversa, è adombrato nell'enigmatico romanzo x, il cui protagonista cancella, o immagina di cancellare, i palazzi di Leningrado (ridotti «a una liscia superficie verticale, a una lastra di vetro opaco, a un diaframma che delimiti lo spazio senza imporsi alla vista», p. 247), cancella persone e istituzioni, e la natura circostante («Basta che resti uno strato di crosta terrestre abbastanza solida sotto i piedi e il vuoto da tutte le altre parti», p. 250), sinché tutto il mondo (dopo essersi ridotto a queste bianche superfici verticali e orizzontali) si rivela esplicitamente

... ridotto a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere altro che parole astratte, come se tutti i nomi concreti fossero finiti; basterebbe riuscire a scrivere la parola «barattolo» perché sia possibile scrivere anche «casseroia», «intingolo», «canna fumarica», ma l'impostazione stilistica del testo lo vieta (p. 254).

Un sogno, probabilmente, che si riferisce in modo abbastanza evidente ai problemi dell'espressione letteraria e, prima ancora, della nominazione. Il modello, pur lontano, sta nell'episodio della perdita della memoria, e dell'istituzione di cartellini e «istruzioni per l'uso» da anettere alle cose, dei *Cento anni di solitudine* di G. García Márquez³⁵. Lo conferma, a onta delle indubbie differenze di accento, il fatto che poco prima, sempre nel romanzo x, il vento sollevi, tra al-

tre cose, «una pagina che si direbbe strappata a un romanzo in lingua spagnola con un nome di donna: Amaranta» (p. 251). Amaranta è personaggio chiave dei *Cento anni*, come portatrice e simbolo dell'endofilia. Ora, a ulteriore conferma dei rapporti con García Márquez, si chiama Amaranta, nel romanzo IX, la giovane con la quale il protagonista cerca, insieme, l'amore e le tracce di un rapporto di sangue, insomma l'incesto (p. 229)³⁶.

La natura di *aleph* della letteratura è scoperta e accentuata attraverso la ricerca di unità nella molteplicità e viceversa, secondo movimenti di cui Calvino ha fornito chiare enunciazioni:

La tautologia può essere intesa come *un gioco di specchi* o come la manifestazione più incontrovertibile della verità: nell'un caso e nell'altro ha il potere d'incantare; basta entrarci e non si vuole più uscirne. (O per meglio dire, le forme d'inesauribile raggiungimento della verità sono due: la tautologia e l'anfibologia: così pensa lo scrittore, che propende per la seconda).

Il pittore tende a *riconduurre il molteplice all'uno* (lo scrittore, forse, il contrario)³⁷.

Questi movimenti non si attuano sulla linea (ormai poco frequentata) io-mondo, stante che Calvino «all'io non ci crede o se ci crede non gli piace», mentre «il mondo non gli piace o se gli piace non ci crede»³⁸; si attuano bensì in un «campo» nel quale una molteplicità di io dice o suggerisce una serie di visioni su una molteplicità di mondi. Il trasferimento in campo letterario di un programma enunciato per i pittori:

Annulare l'io individuale per identificarsi con l'io della pittura d'ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore³⁹,

già operato per Silas Flannery:

Anch'io vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere; ma il mio scopo è di catturare nel libro il mondo illeggibile, senza centro, senza io (p. 180),

collega questo Calvino con gli scrittori, in poesia e in prosa (da Pessoa a Machado, da Joyce a Broch a Borges a Nabokov), che hanno usato come strumento di ricerca la moltiplicazione degli io, anche stilistici e ideologici, correlativamente all'occultamento dell'io-autore. Per questo è facile rilevare

come i dieci romanzi inseriti, pur abilmente conformati a paradigmi eterogenei, riescano a rappresentare una compatta unità di esplorazione. Penso che questa unità sia dovuta al controllo razionale sugli sforzi, pur riusciti, di assimilare e unificare concezioni, sensibilità, atteggiamenti diversi: ciò che allontana Calvino, contemporaneamente, dalla allucinata razionalità di Borges e dalla sanguigna concretezza di O'Brien.

Forse potrebbe essere attribuita a Calvino stesso una delle poetiche espresse da Ludmilla:

A me [...] piacciono i libri in cui tutti i misteri e le angosce passano attraverso una mente esatta e fredda e senza ombre come quella d'un giocatore di scacchi (p. 157),

tanto più che l'attrazione del gioco – nella fattispecie delle carte – ha appunto affascinato Calvino⁴⁰. Salvo che nel suo caso va precisato: esatta sí, fredda no.

Si veda la geometria dei personaggi, cui ho appena accennato. I rapporti di desiderio, soddisfatto o insoddisfatto, tra il protagonista, Miyagi e Makiko, nel romanzo VIII, sono certo controllati e utilizzati freddamente dal signor Okeda, ma la tensione erotica degli incontri con le donne è forte proprio perché espressa attraverso la raffinatezza, quasi impalpabilità delle sensazioni; che, rielaborate immediatamente nel pensiero, acquistano un'intensità bruciante. Lo stesso nel romanzo IV, dove il partouze è descritto come una geometria di linee rette e serpentine, che schematizza ma intensifica la sensualità. A un certo punto è la geometria che si carica di erotismo, come del resto ancora osservato dallo stesso io protagonista-autore:

... la parola «isoscele» per averla una volta associata al pube d'Irina si carica per me d'una sensualità tale che non posso pronunciarla senza battere i denti (p. 87).

Vale la pena di capovolgere il discorso, e dire che ora Calvino ha raggiunto una tale cristallina limpidezza, da poter anche affrontare quell'eros che finora, mi pare, costituiva un'apparizione molto rara nei suoi scritti. È lo stesso incontro, e assunzione, che si verifica fra scrittura-lettura e sensazione-esperienza; può esserne considerato una realizzazione centralmente simbolica l'episodio, anch'esso pieno di geometrie e diagrammi («Vi si può riconoscere una direzione, il percorso

verso un fine, in quanto tende a un climax, e in vista di questo fine dispone fasi ritmiche, scansioni metriche, ricorrenze di motivi», p. 156), dell'amplesso come lettura dei corpi («Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative» ecc., p. 155; ma la scena memorabile prosegue sino a p. 157)⁴¹.

Tuttavia la forte emergenza dell'eros, così come le riflessioni sul *manque*, la presenza non dichiarata ma evidente del concetto di pulsione, ci insinuano che sarebbe parziale, e in sostanza falsa, un'interpretazione statica di questo libro: statici sarebbero certo i risultati della caleidoscopia di «maniere» e di temi, statica la convergenza degli io, statica la concezione della letteratura come aleph, statico il dominio della ragione e della geometria. Il libro è invece percorso da turbamenti. Anche da vertigini e oscuri presentimenti.

Il romanzo II appare al Lettore «squarciato da voragini senza fondo, come se la pretesa di rendere la pienezza vitale rivelasse il vuoto che c'è sotto» (p. 42); il romanzo III è intessuto sul tema dello sfacelo e della dissoluzione; il romanzo IV si autodefinisce «un ponte sul vuoto» (p. 82), e l'io protagonista si dice consapevole «che ogni vuoto continua nel vuoto, ogni strapiombo anche minimo dà su un altro strapiombo, ogni voragine sbocca nell'abisso infinito» (*ibid.*), e il gesto di Irina è quello di fare «dei disegni per aria» (p. 83); il romanzo X è preannunciato come libro «che dà il senso del mondo dopo la fine del mondo, il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo» (p. 245).⁴² Tutto questo non basta per condire di brividi il piacere della lettura; nemmeno per configurarsi come un messaggio. Però si tratta di enunciazioni a futura memoria, di segnali discreti ma limpidi entro la gioia dell'invenzione e della produzione del testo. È un discorso «altro», appena accennato, forse incubante sviluppi.

In questo modo immagino che si sia divertito Calvino componendo questo libro. Che i lettori (reali) si siano divertiti, lo dice senza bisogno di dimostrazioni il suo successo. I lettori di questo capitolo infine avvertiranno facilmente quanto si sia divertito chi l'ha scritto.

P.S. Non voglio tacere sulla polemica svoltasi alla metà dell'83 intorno al libro di Calvino (e ad altri best-sellers italiani). In sostanza *Se una notte d'inverno...* è stato accusato di esser divertente e di aver avuto successo di pubblico. Dunque per essere graditi ai critici, anche di sinistra, occorre essere noiosi e leggibili solo da pochi. Il divertimento di cui ho parlato nell'articolo è tutto intellettuale, e richiede un certo impegno e capacità di assimilare la «scrittura» moderna. Io mi rallegrerei che queste capacità siano risultate più diffuse del previsto; vorrei lo fossero in avvenire ancora di più, tanto da poter bloccare l'ondata di idiozia dilagante dai *mass media*, favorita dai giornali stessi su cui la polemica si è svolta.

¹ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979; qui abbreviato *Se una notte...* Il libro è dedicato alla memoria di Daniele Ponchirolì.

² Si veda anche la sua smentita nell'intervista rilasciata a N. Orenge, in «Tuttolibri», 28 luglio 1979.

³ Al gioco, divertimento e combinatoria, come costituente centrale della letteratura accenna Calvino nella conferenza *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in «Nuova Corrente», 1968, n. 46-47, pp. 139-48, poi in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, pp. 164-81, col titolo *Cibernetica e fantasmi*, consentendo con Kris e, soprattutto, Gombrich. Per il gioco in Calvino si veda Maria Corti, *Le jeu comme génération du texte: des tarots au récit*, in «Semiotica», VII, 1973, n. 1, pp. 33-48; poi, in italiano, ne *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 169-184.

⁴ Si avanza anche l'ipotesi di una lettura fatta a cavallo: «A cavallo nessuno ha mai pensato di leggere; eppure ora l'idea di leggere stando in arcioni, il libro posato sulla criniera del cavallo, magari appeso alle orecchie del cavallo con un finimento speciale, ti sembra attraente» (p. 3). Viene in mente il *vers* (canzone) di Guglielmo IX, che il poeta dichiara di aver «trobatz», composto, «en durmen | sus un chivau» (*Farai un vers de dreit nien*, in *Poesie*, a cura di N. Pasero, Stem, Modena 1973, p. 92).

⁵ Lo nota G. Raboni in «Tuttolibri», 30 giugno 1979: «In realtà lo scrittore, che con la scusa di descrivere le azioni gliele [al lettore protagonista] impone, gliele prescrive, lo usa come una semplice sporgenza, come un appiglio intorno al quale avvolgere e svolgere, lanciare e recuperare il filo della narrazione».

⁶ A pagina 196 viene anche fornito il cognome di Ludmilla: Vipiteno.

⁷ Evidente anche nel fatto che Silas Flannery, nel suo diario (cap. VIII), continua a chiamare Lettore quello stesso che Calvino chiama Lettore, ma che per Silas non può non essere una persona precisa, dato che lo va a trovare, gli parla di faccende d'interesse vitale per Silas, ecc. (pp. 194-

198). Calvino, da me interpellato su questo punto, dice di aver puntato sulla possibile convergenza tra un «lettore che è letto», tenuto in coordinate quanto più vaghe possibili, e l'istinto di immedesimazione del «lettore che legge», in quella specie di rêverie che è la lettura, con il «lettore che è letto».

⁸ La simmetria fra l'inizio («Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino», p. 3) e la fine del libro («Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino», p. 263) nasconde abilmente il trucco - scoperto però a pagina 28 - in base al quale *Se una notte...* indica rispettivamente due cose: il libro reale pubblicato com'è da Einaudi, e il libro della finzione, con le sue copie difettose alla cui impossibile integrazione il Lettore muove tutti i suoi passi.

⁹ La loro funzione chiave è evidente anche dal punto di vista quantitativo. Il capitolo «scritto» da Flannery (l'VIII) è il più lungo (30 pp.), e si trova all'apogeo di una parabola che sale quasi uniformemente verso di esso (capp. I, 7 pp.; II, 8 pp.; III, 12 pp.; IV, 9 pp.; V, 12 pp.; VI, 17 pp.; VII, 20 pp.) e poi uniformemente scende (IX, 11 pp.; X, 10 pp.; XI, 7 pp.; XII, 1 p.). Nei romanzi inseriti invece non si coglie alcuna tendenza quantitativa: essi vanno da un minimo di 7 pp. (romanzo VI) a un massimo di 14 (romanzi I e III). Apprendo da Calvino che il capitolo VIII è veramente il nucleo generativo del libro: avrebbe dovuto far parte dello scritto *La squadratura*, citato nella nota 17, ed esser seguito da abbozzi di romanzo che sarebbero stati appunto abbozzi di *Se una notte...*

¹⁰ A parte l'ormai classica trattazione di L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris 1977, rinvio alla geniale sintesi di J. L. Borges, *Magie parziali del «Don Chisciotte»*, in *Altre inquisizioni* [1960], Feltrinelli, Milano 1973, pp. 49-52, certo nota a Calvino. Un'altra *mise en abyme* è quella che fa apparire, tra gli incontri esotici di Marana, una sultana appassionata della lettura, e sottoposta alla continua sottrazione dei romanzi che sta leggendo (pp. 123-25).

¹¹ Verranno citati, quando occorra, col numero romano del capitolo che ognuno di essi segue.

¹² Il frammento *Chiede, ansioso d'ascoltare il racconto* è la frase finale di un inizio di romanzo (nello stile delle *Mille e una notte*) riferito da uno dei dialoganti nello stesso capitolo XI (pp. 259-60). Perciò i romanzi parziali sono in verità II; e si devono aggiungere i progetti di romanzi di Silas Flannery, riportati nel capitolo VIII. Il procedimento d'inventare titoli che si possano connettere in frasi è già impiegato da V. Nabokov, *I bastardi*, Rizzoli, Milano 1967 (titolo originale: *Bend Sinister*, 1947): si veda la successione di titoli *Scarico vietato* / *Quando il treno passa* / *Attraverso città e villaggi* (p. 29), e il commento dello stesso Nabokov: «i titoli di tre di essi formano, grosso modo, l'igienica ingiunzione di non azionare lo scarico della toletta allorché il treno attraversa città e villaggi», pp. XII-XIII.

¹³ Il romanzo I è privo di poetica perché Ludmilla non è ancora apparsa; ma forse anche per indicare la massima disponibilità iniziale da parte del lettore. Del e al quale Calvino opina, nel capitolo I: «tu spera sempre d'imbatterti nella novità vera, che essendo stata novità una volta continui a esserlo per sempre» (p. 7). I romanzi inseriti possono essere riportati (segnala Calvino stesso in un articolo di «Alfabeta», n. 8, dicembre 1979) a uno schema unico: «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'incom-

bere dell'oscura minaccia d'una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo». Uno schema che richiama le vigenti analisi narratologiche, ma le mette in crisi insistendo su elementi che, fondamentali nei romanzi parziali di *Se una notte...*, non sarebbero inseribili in un modello generale delle funzioni narrative. Naturalmente ha ragione Calvino. Altrettanto importante l'«albero» di alternative binarie con cui Calvino sintetizza, nell'articolo citato, la successione dei romanzi parziali, che rientrebbero in una serie di possibilità narrative via via sperimentate e poi scartate. L'autore dichiara di aver individuato solo a libro finito il sistema delle possibilità realizzate; varrebbe la pena di verificare la validità di questa sistemazione, certo affascinante.

¹⁴ Non è certo un caso se già Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, in *La biblioteca di Babele* [Ficciones, 1941], Einaudi, Torino 1955, pp. 15-18, a p. 15, con un'indagine che Calvino ha tenuto presente per questa sua fantasia erudita, cita come primo articolo del vol. XLVII della *Anglo-American Cyclopaedia*, sfogliata alla ricerca di Uqbar, la voce *Ural-Altai Languages*.

¹⁵ Miei i corsivi.

¹⁶ Miei i corsivi.

¹⁷ I. Calvino, *La squadratura*, introduzione a Giulio Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, p. VIII.

¹⁸ *Ibid.*, p. x.

¹⁹ Lo nota anche R. Paris, in «il manifesto», 5 agosto 1979.

²⁰ Quasi più deciso (polemicamente) l'annullamento dell'autore nella conferenza citata di Calvino, *Appunti sulla narrativa*; qui anche accenni alla possibilità di produrre computers che scrivano romanzi.

²¹ J. L. Borges, *La biblioteca di Babele*, nel volume cit., pp. 79-89, a p. 89, nota 1: «Letizia Alvarez de Toledo ha osservato che la vasta Biblioteca è inutile; a rigore, basterebbe un solo volume, di formato comune, stampato in corpo nove o in corpo dieci, e composto d'un numero infinito di fogli infinitamente sottili». Calvino stesso, in *La squadratura* cit., parla della «biblioteca d'apocrifi che [lo scrittore] vorrebbe scrivere», p. XIV.

²² Vedi J. L. Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in *La biblioteca di Babele* cit., pp. 44-55.

²³ Nessun rapporto con il racconto *Les Marana* di H. de Balzac (nelle *Études Philosophiques*). A quanto mi dichiara Calvino, il cognome Marana gli è stato suggerito da quello di un altro avventuriero letterario di cui si sta occupando G. C. Roscioni, Giovanni Paolo Marana (1642-93), autore di un libro, *L'espion du Grand Seigneur* (1684), da cui Montesquieu trasse, con le *Lettres Persanes* (1721), l'idea di far giudicare i nostri costumi da genti orientali con presunte attitudini filosofico-morali. Ciò spiega anche la familiarità di Ermes Marana con i sultanati del Golfo Persico e con l'Arabia.

²⁴ J. L. Borges, *Esame dell'opera di Herbert Quain*, in *La biblioteca di Babele* cit., pp. 72-78, a p. 75.

²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶ *Ibid.*, pp. 77-78.

²⁷ Einaudi, Torino 1968.

²⁸ Flannery è irlandese, come O'Brien; anche Silas ricorda Miles. Come personaggio, invece, Flannery è molto più prossimo al Mr R di V. Nabokov, *Cose trasparenti* [1972], Mondadori, Milano 1975. Flannery e Mr R sono entrambi scrittori di successo, si trovano in Svizzera per terminare

un romanzo, attraversano un momento di crisi, vengono raggiunti dagli agenti letterari (Hugh Person in Nabokov, Marana in Calvino). Ancora: Mr R e Flannery conoscono la fidanzata del protagonista, e ne sono attratti. Hugh Person scrive un diario, in cui descrive l'incontro con Armande (*Cose trasparenti*, p. 41), come Flannery annota nel suo diario le fantasie che gli suscita Ludmilla, e poi i dialoghi con lei (cap. VIII); quando Person racconta di Armande, incomincia così: «Vedo una giovane donna che stava leggendo» (p. 48); e Flannery così: «Su una sedia a sdraio [...] c'è una giovane donna che legge» (p. 169); Armande leggeva, appunto, un libro di Mr R, e Ludmilla quelli di Flannery. Armande, come Ludmilla, ha una sua poetica: «Lei rispose [...] che detestava i romanzi poetico-surrealisti. Esigeva invece roba forte e realista che rispecchiasse il nostro secolo» (p. 39). Hugh Person, agente letterario ma anche rifacitore di romanzi e correttore di bozze, dà alcuni dei suoi tratti al Lettore di Calvino, altri a Marana e al dottor Cavedagna. Il romanzo di Nabokov anticipa insomma (a parte corrispondenze episodiche, come la donna sulla sedia a sdraio di pagina 55 - cfr. Calvino, pp. 126, 169) molti degli elementi nodali del romanzo cornice di Calvino, oltre ad essere già ambientato all'interno della produzione editoriale. Nabokov potrebbe anche aver fornito qualche spunto di carattere strutturale. Egli inizia interpellando, ma genericizzando il protagonista («Ecco la persona che cercavo. Ehi, persona!... non mi sente», p. 9), per poi individualizzarla a p. 11 («Mentre la persona, di nome Hugh Person» ecc.). Certo, non è ancora il Lettore; ma, curiosamente, ci viene poi detto che Armande pronuncia *Hugh* come se fosse *you* (p. 61): il *tu* è vicino. Nabokov, infine, ama apostrofare il protagonista: per esempio: «Che cosa ti aspettavi da quel pellegrinaggio, Person?» (p. 130). Questi raffronti, come pure quelli delle note 30, 31, mi sono stati suggeriti da Giuliana Nuvoli.

²⁹ Parafraso da E. Esrac e S. Eger, *Geschichte des Qurāns*, Winter, Heidelberg 1928, I, p. 51.

³⁰ La situazione è vistosamente simile a quella de *La chiave* [1937] di Junichiro Tanizaki, Bompiani, Milano 1970²: anche qui il discepolo che frequenta il maturo professore è attratto da sua figlia, che alla fine sposerà, ma diventa amante della madre; anche qui il professore è consapevole della tresca, anzi la favorisce. Vi sono persino corrispondenze verbali: in Tanizaki il professore, dopo avere stuzzicato l'attenzione dell'allievo per la propria moglie, annota: «E intanto lo guardavo fissamente» (p. 28); in Calvino il discepolo scrive che, durante il suo amplesso con la signora, «il signor Okeda era là. Guardava fissamente» (p. 208); in Tanizaki la moglie si lamenta: «peccato che mio marito sia un simile topo di biblioteca» (p. 71); in Calvino si legge che «il signor Okeda aveva deciso di compiere personalmente le ricerche in biblioteca» (p. 203). Anche il nome Okeda può essere stato suggerito da *La chiave*, dove la signora che ospita la figlia del professore si chiama Okada. Da *Il suono della montagna* [1949] di Yasunari Kawabata, Bompiani, Milano 1969 e Garzanti, Milano 1975, potrebbe derivare la presenza del ginkgo in apertura (p. 199), dato che Kawabata parla spesso di quella pianta, e il nome della signora, Miyagi, da confrontare con la laguna di Miyajima, ricordata a pagina 81 da Kawabata.

³¹ Pure Kate, nel *Serpente piumato* [1926] di D. H. Lawrence, Mondadori, Milano 1935, negli «Oscar» Mondadori, Milano 1973³, si trova costantemente fra due uomini (diversi all'inizio e alla fine del romanzo), in un ambiente vagamente rivoluzionario. Alcune rassomiglianze non sembrano casuali: Kate circondata, e spaventata, dalla folla, sinché don Cipria-

no non interviene a liberarla, anticipa Irina tra la folla sul Ponte di Ferro, soccorsa dal protagonista (*Se una notte...*, pp. 80-81); la descrizione calviniana dell'amplesso a tre: «addentrandomi con movimenti striscianti verso il centro della spirale dove le linee sgusciavano come serpenti seguendo il contorcersi delle membra d'Irina [...]». Sono due teste di serpente che Irina afferra con ambe le mani, e che reagiscono alla sua stretta [...]. — Giú, — diceva Irina e la sua mano premeva la testa di Valeriano all'occipite, affondando le dita nei capelli lanosi [...]. Eccola che socchiude gli occhi, ecco che io striscio nell'ombra, dietro i cuscini i divani il braciere» (pp. 88-89) sembra memore dell'invocazione a Quetzalcoatl: «Serpente della terra, vieni fuori [...] vieni su lungo il mio ginocchio, appoggia la testa sulla mia anca, vieni a posarmela sulla mano, tra le mie dita [...]. E baciami i piedi e le caviglie con la tua bocca d'oro, e le ginocchia e l'inguine, o serpe temprato dalla fiamma e dall'ombra, e vieni a riposare col tuo capo nel cesto delle mie dita, cosí!» (p. 272), tanto piú se si tiene conto delle implicazioni erotiche del resuscitato culto di Quetzalcoatl, e del fatto che tanto Kate quanto Irina sono profetesse di una nuova sensualità ricca di tratti pseudoreligiosi e pseudomistici.

³² Fonte indubbia J. Baltrušaitis, *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi, Milano 1981, il cui originale francese è del 1979 (Seuil, Paris), quasi tutto dedicato appunto alla catottrica. Di qui anche la citazione di Novalis, le notizie sul Kircher, il rinvio ai *Magiae naturalis libri* di G. B. della Porta, il richiamo alla colonna dell'isola di Pharos. Infine Baltrušaitis cita, oltre naturalmente a Lewis Carroll e Cocteau, il *Lord Patchogue* di Jacques Rigaut (1924), che già svolge il tema di un uomo in una situazione mortale dentro a una camera di specchi.

³³ J. L. Borges, *L'aléph*, nel volume omonimo [1952], Feltrinelli, Milano 1959, pp. 203-25, a p. 216.

³⁴ Id., *Nota su (intorno a) Bernard Shaw*, in *Altre inquisizioni* cit., pp. 157-160, alle pp. 157-58. Calvino pare condividere «l'idée excessive de la littérature» propria di Borges, frutto di «une tendance profonde de l'écrit, qui est d'attirer fictivement dans sa sphère l'intégralité des choses existantes (et inexistantes), comme si la littérature ne pouvait se maintenir et se justifier à ses propres yeux que dans cette utopie totalitaire» (G. Genette, *Figures*, Seuil, Paris 1966, p. 126).

³⁵ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1967 (trad. it. *Cent'anni di solitudine*, Feltrinelli, Milano 1968), p. 47.

³⁶ Il romanzo IX ha probabilmente come prototipo il *Pedro Páramo* di Juan Rulfo, in cui il protagonista si reca in una città morta alla ricerca del padre (come della madre in Calvino); in entrambi i romanzi domina la figura assente del padre, con la sua sanguigna presenza di capo e di amatore; in entrambi hanno parte la convivenza e l'incrocio di bianchi e indios.

³⁷ I. Calvino, *La squadratura* cit., p. XIII; miei i corsivi.

³⁸ *Ibid.*, p. VII.

³⁹ *Ibid.*, p. X.

⁴⁰ Alludo ovviamente al *Castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973.

⁴¹ Il mondo, e anche la figura umana, come libro, e perciò la percezione e la conoscenza come lettura, costituisce un topos antico, di cui ha fatto la storia E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin* [1947], Puf, Paris 1956, cap. XVI. Ricordo la sintetica affermazione di Alano da Lilla (*PL*, CCX, 579A): «Omnis mundi creatura | quasi liber

et pictura | nobis est et speculum» e qualche verso del *Romeo and Juliet*, I, 3: «Read o'er the volume of young Paris' face | And find delight writ there with beauty's pen [...] | And what obscured in this fair volume lies, | find written in the margin of his eyes».

F. Cordelli, in «Paese sera», 21 settembre 1979, segnala come precedente di Calvino T. Landolfi, *Breve canzoniere*, Vallecchi, Firenze 1971, per la situazione dei due amanti che, a letto, discutono su prodotti letterari di lui, scrittore. Le rassomiglianze sono, alla lettura, troppo vaghe; le differenze grandissime. La funzione liberatrice delle geometrie e delle classifiche è dichiarata da Calvino nella conferenza cit. *Appunti sulla narrativa*, p. 173, quando parla del senso di sollievo e di sicurezza che prova «ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati gli si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesce a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità».

Francesca Serra

Calvino
e il pulviscolo di Palomar

Le Lettere

I

DESCRIZIONE DI *PALOMAR*

1. *Soglie, struttura e forma generale del testo*

Quasi tutte le cose che scrivo s'inseriscono idealmente in "macrotesti".¹

La prima edizione, Einaudi, del libro *Palomar*, reca il finito di stampare del 19 novembre 1983; la collana è quella dei «Supercoralli» in cui, a parte già le raccolte dei *Racconti* nel 1958 e de *I nostri antenati* nel 1960, più stabilmente a partire da *Le Cosmicomiche* (1965) vengono proposte le più importanti nuove uscite di Calvino (*Ti con zero* 1967, *Le città invisibili* 1972, *Il castello dei destini incrociati* 1973, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* 1979). Il volume, rilegato, consta di sole 132 pagine, e sulla sovraccoperta, assieme ad autore, titolo ed editore, compare la riproduzione di una incisione di Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*; prima soglia paratestuale² di

¹ *Intervista a Italo Calvino*, a cura di M. CORTI, cit., p. 48.

² Ricordo che il *paratesto*, secondo G. GENETTE, *Soglie*, cit., pp.

non secondaria importanza, visto che Calvino, grazie anche alla possibilità di un controllo dall'interno sulla pubblicazione, ha sempre curato con particolare attenzione le immagini di copertina dei propri libri³, mirando a proporre, piuttosto che un semplice ornamento esterno, un preliminare riferimento di evidenza visiva per il testo. Come alla ricerca di una rappresentazione che, in limine, possa ogni volta sinteticamente corrispondere forse proprio a quella particolare immagine additata da Calvino quale fonte primaria di ogni suo procedimento narrativo: «all'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni»⁴.

3-7, è tutto ciò che, gravitando intorno al testo vero e proprio, ne accompagna in qualche modo la lettura: a seconda dell'ubicazione, questo apparato informativo può distinguersi in *peritesto* (nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, i titoli dei capitoli e note varie) e *epitesto* (all'esterno del libro, come interviste, conversazioni o corrispondenze, diari, etc.).

³ È Giulio Bollati a riferirci che Calvino tra i molti suoi talenti editoriali aveva anche «una disinvolta familiarità e un occhio sicuro per le immagini, ed era all'occorrenza un ottimo copertinista» (*Calvino editore*, in *Calvino & l'editoria*, cit., p. 6). Nel caso specifico di *Palomar*, poi, non sussistono dubbi, per testimonianza diretta della moglie, sul fatto che fu Calvino stesso a suggerire l'illustrazione di copertina all'editore (come rivela Ruggero Pierantoni in una nota al suo saggio *Calvino e l'ottica*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, cit., p. 283). Interessante è anche rintracciare attraverso le immagini di copertina dei suoi libri alcune predilezioni figurative calviniane, come quella per il disegno, per la stilizzazione delle figure, soprattutto Picasso e Klee, ma anche Escher e Steinerberg, e poi, in particolare nelle prime edizioni, riferimenti più antichi, rinascimentali, come Bosch, Bruegel e Paolo Uccello.

⁴ *Prefazione a I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960, p. VII. Praticamente identica, l'affermazione appare riportata anche nelle

In particolare, con la scelta per *Palomar* di quest'incisione rinascimentale⁵, il cui aspetto formale, tecnico, tende a comunicare al lettore una prima impressione di nitidezza e insieme particolareggiata minuzia, finemente allusivo risulta il duplice riferimento, 'artigiana-

Lezioni americane, cit., p. 88: «Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale». Inoltre, a proposito delle suggestioni sottostanti a *Le Cosmicomiche*, Calvino ha dato precise indicazioni, citando, accanto alla pittura di Matta e ai fumetti di Popeye, le incisioni di Grandville (cfr. M.II,1322), e riguardo all'osmosi tra immaginazione visiva e narrativa, nelle *Lezioni americane* (cit., p. 25) ha sottolineato come l'immagine del barone di Münchhausen «nella nostra memoria si è identificata definitivamente con l'illustrazione che è il capolavoro di Gustav Doré» (ancora quindi un grande incisore e illustratore di libri). Senza dimenticare l'intenso studio sulle figurazioni allegoriche dei tarocchi, l'attrattiva per gli emblemi cinquecenteschi e gli ultimi, particolari percorsi figurativi di *Collezione di sabbia*. Vorrei poi anche ricordare che Calvino, oltre ad alcuni scritti introduttivi come *I segni alti* per F. MELOTTI, *Lo spazio inquieto*, Torino, Einaudi, 1971 e l'importante *La squadratura* per G. PAOLINI, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975, si è sistematicamente esercitato negli ultimi anni in un genere particolare di racconto, ispirato alle opere pittoriche di svariati autori, le cui prove, pubblicate in sedi sparse, sono adesso leggibili in M.III, 383-440. Da segnalare anche la lunga conversazione con Tullio Pericoli, pubblicata col titolo *Furti ad arte* dalla Galleria Il Milione di Milano in occasione della mostra «Rubare a Klee» del 1980 (e in parte anticipata col titolo *Quando un ladro dipinge o scrive* sulla «Repubblica» del 25 maggio 1980). Sull'argomento cfr. L. LODI, *I colori della mente. Italo Calvino: scritti sulle arti (1970-1985)*, in *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città*, cit., pp. 141-155.

⁵ A cui forse non è estranea la lettura di R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, tradotto da Einaudi proprio nel 1983 e citato nelle *Lezioni americane*, a p. 21.

le' da una parte e 'ottico' dall'altra, di cui l'immagine di copertina si fa preliminarmente e quasi emblematicamente carico. L'incisione, infatti, fa parte del trattato di geometria *Unterweysung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheyt* che Dürer scrisse nel 1525 (l'edizione riveduta in cui compare quest'immagine è del 1538) e serve ad illustrare uno dei metodi meccanici per la costruzione prospettica, così descritto da Panofsky: «L'occhio dell'osservatore va posto dietro a un mirino e tra esso e l'oggetto è inserito un vetro o una cornice suddivisa in una serie di quadratini da una rete di fili neri ("graticola", come la chiama Alberti). [...] l'immagine percepita dall'artista è suddivisa in piccole unità il cui contenuto può facilmente venir inserito in un foglio diviso in un corrispondente sistema di quadrati»⁶. L'attinenza meta-artistica è quindi piuttosto chiara: come Dürer tramite l'incisione ci fa vedere un uomo che 'guarda' attraverso una graticola parcellizzante per rappresentare a sua volta con la mediazione del disegno ciò che ha di fronte, così, nel libro *Palomar*, Calvino tramite la scrittura ci farà leggere di un uomo che 'legge' una certa realtà, per tentare di riprodurla anche lui attraverso l'inevitabile mediazione della sua graticola mentale e linguistica. La quadratura graticolare, insomma, se per un verso allude senza dubbio alla particolare forma a tasselli della struttura del libro, per un altro, più in generale, materializza il *medium* della rappresentazione, ponendosi come schermo tra l'osservatore e l'oggetto e quindi come elemen-

⁶ E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer* [1943], Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 327-28.

to centrale nella dinamica tra dissezione mimetico-descrittiva da una parte e inafferrabile, integra profusione del femminile naturale dall'altra. La scena, infatti, risulta così divisa a metà, giocando su di una prospettiva che pone il disegnatore dentro il quadro ma più vicino al punto di osservazione esterno che attraversa in movimento la direzione dello sguardo dell'uomo, la sua compostezza verticale – vestito, vigile, intento con i propri strumenti – per investire di sghembo la floridezza scomposta della donna in esuberante abbandono orizzontale, solidamente accampata in uno spazio autonomo rispetto al concentrato sforzo visivo dell'artista. Il luogo, infine, è sì un interno, uno studio, luogo di elaborazione e mediazione, ma insieme aperto e come prolungato nel luminoso fuori dello sfondo marino.

Questa stessa immagine ricompare anche nella ristampa postuma, sempre Einaudi, di *Palomar*, del 1987, nella collezione tascabile dei «Nuovi Coralli» n. 390⁷, stavolta però, evidentemente al di fuori del controllo calviniano, triplicata, con l'inserzione quindi di un'ulteriore allusione, di tipo strutturale, riferita cioè al principio di scansione ternaria interno al libro. Il testo, per il resto, è del tutto identico alla prima edizione, così come il corredo peritestuale che ripropone, dislocato in quarta di copertina, il *prière d'insérer* non allografo ma sicuramente calviniano⁸ già presente nel

⁷ Altre edizioni di *Palomar* sono: quella dell'Euroclub di Milano del settembre 1984 e quelle di Mondadori, del marzo 1990 («I libri di Italo Calvino»), e poi del febbraio 1994 («Oscar Opere di Italo Calvino»).

⁸ Tra le carte dell'autore è conservato infatti il testo dattiloscritto, con alcune varianti (tre passi espunti dalla versione a stampa), cfr. M.II,1406-7.

risvolto della prima edizione, e, insieme, la consueta nota bibliografica, qui però commentata invece del mero elenco editoriale precedente. In più soltanto, nella prima edizione, secondo lo stile della collana, poche righe a grossi caratteri sul fondo della quarta bianca, con la più sintetica, generica, e immediatamente leggibile, soglia al testo: «Potremo mai trovarci in pace con l'universo? E con noi stessi? Il signor Palomar è tutt'altro che sicuro di riuscirci, ma, se non altro, continua a cercare una strada». Due domande di getto in cui un inclusivo 'noi' (uomini, lettori), viene coinvolto in rapporto d'incerta ricerca armonica con il mondo esterno (l'universo) e interno (noi stessi). Precisando intanto, con l'appellativo 'signor', che la parola Palomar, apposta nuda come titolo, è il nome proprio (e più precisamente il cognome) di un personaggio; un personaggio subito, a scanso di equivoci, liberato dal carico, o dal sospetto, di rassicuranti soluzioni rispetto alle capitali domande precedenti («è tutt'altro che sicuro di riuscirci»). Però, d'altra parte, con una mossa avversativa che è tipica di tutta la prosa palomariana, «se non altro» (come dire: e non è poco), «continua a cercare una strada»: anche lui, quindi, di sicuro, un abitatore irrequieto del labirinto. E sarà questa, in definitiva, come vedremo, qui accennata in modo sommario e un po' riduttivo ma per questo esplicito, una delle chiavi di lettura più convincenti del libro⁹: la fes-

⁹ Sempre Giulio Bollati, del resto, ha avuto occasione di notare a proposito di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* quale precisione Calvino ponesse, nonostante la necessaria convenzionalità delle formule editoriali, nel redigere non solo i risvolti ma anche semplicemente gli *slogans* dei propri libri (in *Calvino editore*, cit., p. 7).

sura pericolosa, perché sempre anche possibile margine di ferita, attraverso la quale Palomar, e la scrittura di Calvino con lui, trova il suo punto di resistenza, la sua caparbia ragione di persistere, ancora una volta, in modo propositivo. Non a caso posta così genericamente all'inizio del movimento di approccio da parte del lettore al libro, non tanto ad indicare una salutare o, peggio, consolatoria scappatoia esterna per una preponderante *impasse*, quanto piuttosto, e più calvinianamente, una difficile postura da mantenere, anzi da conquistarsi e rimettere di continuo alla prova all'interno del libro.

Anche il *prière d'insérer* inizia con una domanda diretta, in questo caso sul personaggio: «Chi è il signor Palomar che questo libro insegue lungo gli itinerari delle sue giornate?», a cui però, in realtà, non è data precisa risposta, spostando invece subito, significativamente, il piano di pertinenza dal 'chi è' al 'che cosa fa', dall'individuazione del personaggio a quella della sua funzione: «Il nome richiama alla mente un potente telescopio, ma l'attenzione di questo personaggio pare si posi solo sulle cose che gli capitano sotto gli occhi nella vita quotidiana, scrutate nei minimi dettagli con un ossessivo scrupolo di precisione». C'è quindi l'allargamento telescopico ma anche l'attitudine inversa, virtualmente microscopica, che tra le 'cose' della vita quotidiana e gli 'occhi' di Palomar pone il demone dell'attenzione, della quasi iperreale precisione, alimentata da ossessione e scrupolo, a scrutare (un altro scrutatore, e le sue giornate) tutti i minimi dettagli. «Le esperienze di Palomar consistono nel concentrarsi ogni volta su un fenomeno isolato, come se non esistesse altra cosa al mondo e non ci fosse né un prima né un poi. Senza questa messa a fuoco preliminare

nessuna forma di conoscenza gli sembra possibile, ma l'operazione all'atto pratico risulta ogni volta meno semplice di quel che si poteva credere. L'oggettività e l'immobilità dell'osservazione si trasformano in racconto, peripezia, coinvolgimento della propria persona. Più Palomar circoscrive il campo dell'esperienza, più esso si moltiplica al proprio interno aprendo prospettive vertiginose, come se in ogni punto fosse contenuto l'infinito»: le esperienze, si potrebbe ugualmente dire gli esperimenti, sono tentativi in serie in cui 'ogni volta' Palomar riprova a concentrarsi (si noti la catena sinonimica insistita: attenzione, precisione, scrupolo, concentrazione) su di un fenomeno (terminologia scientifica), secondo un isolamento spazio-temporale, un'operazione di messa a fuoco dell'oggetto che mira ad una forma di conoscenza il più possibile 'esatta'. Salvo che (ancora la tipica inversione avversativa con il 'ma') la messa in pratica elimina l'apparente semplicità teorica e la presunta oggettività si rivolge in soggettività, la descrizione in racconto, peripezia del pensiero. Lo sforzo di riduzione dall'esterno implica una moltiplicazione dall'interno: il tentativo di determinare un finito fa traboccare l'infinito. Infine il problema che altrove Calvino ha posto al centro del libro, il rapporto tra linguaggio e silenzio, o anche, in altra versione, tra mondo scritto e mondo non scritto: «Uomo taciturno» (tipico incipit un po' ironico e dimessamente schematico per l'introduzione, anche nel libro, delle poche caratteristiche personali attribuite a Palomar), «forse perché ha vissuto troppo a lungo in un'atmosfera inquinata dal cattivo uso della parola, Palomar intercetta segnali fuori d'ogni codice, intreccia dialoghi muti, tenta di costruirsi una morale che gli consenta di restare zitto il più a lungo possibile», una morale

asciutta, di attenta ricezione verso ciò che, muto, rimane fuori d'ogni codice già stabilito, per rincalzare lo sbavarsi delle parole con la parsimonia del silenzio. E ancora un dubbio, una domanda, tra un 'ma' e un 'forse': «Ma potrà mai sfuggire all'universo del linguaggio che pervade tutto il dentro e il fuori di se stesso? Forse è per rintracciare il filo del discorso che scorre là dove le parole tacciono, che egli tende l'orecchio al silenzio degli spazi infiniti o al fischio degli uccelli, e cerca di decifrare l'alfabeto delle onde marine o delle erbe d'un prato», che rimanda, infine, a precisi elementi del testo, quelli di *Palomar guarda il cielo*, e poi *Il fischio del merlo*, *Lettura di un'onda* e *Il prato infinito*: tutti, da notare, concentrati nella prima parte del libro, in cui prevale sugli altri l'aspetto descrittivo.

Altra testimonianza d'autore sul libro è l'autocommento, già più volte citato, rimasto inedito e recuperato nella *Nota* dei «Meridiani». Si tratta di «4 pagine dattiloscritte, conservate a casa Calvino in una cartelletta che reca la data 1983»¹⁰; propriamente, un autoresoconto che appartiene all'epitesto autoriale, progettato cioè come presentazione pubblica del libro e rimasto invece, per qualche ragione, documento privato. L'intera prima metà di questo discorso sull'opera è dedicata alla storia di sviluppo fallito di una prima e

¹⁰ M.II,1405. L'autocommento viene adesso riportato anche come presentazione all'edizione «Oscar» di *Palomar*, cit., pp. V-IX, dove si precisa che il testo «fu preparato da Calvino nel maggio del 1983 per rispondere a un'inchiesta della "New York Times Book Review" sul libro che scrittori di tutto il mondo stavano scrivendo in quel momento; ma sulla rivista americana, nel numero del 12 giugno 1983, apparvero solo poche righe riguardanti *Palomar*».

persistente idea del libro, quella cioè che prevedeva l'alternarsi in forma dialogica di due personaggi, il signor Palomar e il signor Mohole, in vicendevole contrasto caratteriale e di prospettiva visuale a partire proprio dall'opposta origine reale dei nomi (l'osservatorio astronomico da una parte e «un progetto di trivellazione della crosta terrestre» dall'altro): «uno che vede i fatti minimi della vita quotidiana in una prospettiva cosmica, l'altro che si preoccupa solo di scoprire cosa c'è sotto e dice solo verità sgradevoli»¹¹. Questa sezione dei «Dialoghi col signor Mohole» non riesce però a trovare una sua realizzazione scritta, per cui Calvino, accantonando momentaneamente il progetto «per lasciarlo maturare», scrive intanto «dei pezzetti con il solo signor Palomar, personaggio in cerca di un'armonia in mezzo a un mondo tutto dilaniamenti e stridori», iniziando a pubblicarli sulla terza pagina del «Corriere della sera». Il contrappunto di Mohole, tuttavia, rimane un punto fisso «nei vari progetti di libro che ogni tanto abbozzavo per dare un seguito alla serie Palomar», per cui «mi sono portato dietro questi progetti per anni, seguitando a credere che il culmine del libro sarebbe stato l'apparizione di questo personaggio antitetico, sul quale non avevo scritto ancora una riga». Infine il personaggio in parte già compiuto di Palomar finirà per assorbire anche il suo fantasmatico controcanto: «Solo alla fine ho capito che di Mohole non c'era alcun bisogno perché Palomar era *anche* Mohole: la parte di sé oscura e disincantata che que-

¹¹ «I due personaggi avrebbero dovuto tendere, Palomar verso l'alto, il fuori, i multiformi aspetti dell'universo, Mohole verso il basso, l'oscuro, gli abissi interiori» (M.II,1402).

sto personaggio generalmente ben disposto si portava dentro non aveva alcun bisogno di essere esteriorizzata in un personaggio a sé. A quel momento mi sono reso conto che il libro era finito: infatti il volume *Palomar* che uscirà in questi giorni edito da Einaudi non reca traccia di questa storia che vi ho raccontato»¹².

Come si vede, dunque, fin dall'inizio l'autocommento prende la forma di 'commento genetico'¹³, secondo una direzione che è tipica, non solo come fa notare Genette, dell'epitesto moderno da Poe in poi, ma in particolare di gran parte degli interventi, attuali o tardivi, che Calvino ha via via espresso intorno alle sue opere, attento ad illustrarne o anche a ridefinirne il funzionamento immaginativo e formale d'origine, genetico appunto, come si legge dalla prefazione a *I nostri antenati* del 1960 allo svelamento dell'artificio

¹² All'altezza cronologica di questo testo, maggio 1983, di Mohole è testimoniato in effetti soltanto un dialogo sui sequestri di persona del 1975, che Calvino qui sostiene di aver gettato nel cestino, ma che è molto probabilmente da identificare con *L'antipatico* (cfr. nota 13 a p. 57). Non bisogna dimenticare, però, che in realtà ancora nell'agosto del 1983 Calvino, il quale sembra qui aver del tutto chiuso i conti con questo personaggio, presentando un libro in cui, come poi davvero sarà, non ve n'è più alcuna traccia, sarebbe momentaneamente ritornato sull'antico progetto per scrivere i tre dialoghi tra Palomar e Mohole di cui già si è detto a p. 57 e relativa nota.

¹³ Evitando così il più possibile di comprometersi col «tabù di competenza dell'interpretazione autoriale», per cui «Non sono più (e forse meno) autorizzato qualificato di un altro per dire ciò che la mia opera significa e perché l'ho scritta; invece, più di qualsiasi altro ho gli elementi per dire come l'ho scritta, in quali condizioni, secondo quali processi, e addirittura attraverso quali procedimenti» (G. GENETTE, *Soglie*, cit., p. 360).

combinatorio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in *Comment j'ai écrit un de mes livres*¹⁴. Esibizioni quasi pedagogiche dell'officina di lavoro dello scrittore, andando a riconsiderare le fila virtuali del libro concluso, l'infinito biforcarsi, potenziale ma anche inibitorio, dei percorsi possibili, in cui la scelta di uno definitivo provoca sempre il rimorso per lo spreco degli altri non seguiti, non scritti. E il tema del libro non-scritto, sacrificato a quello scritto, era già centrale nell'importantissima prefazione del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, vera e propria ipostasi di analisi interminabile, nella continua interruzione e ripresa dell'inizio del discorso, spostamento tormentoso del punto di vista nell'ansia di centrare quello adeguato, necessario: «Un libro scritto non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo: quell'esperienza che custodita per gli anni della vita mi sarebbe forse servita a scrivere l'ultimo libro, e non mi è bastata che a scri-

¹⁴ In «Actes sémiotiques-Documents», 6 (1984), 51, e poi riprodotto fotograficamente in «Nuova Corrente», n. 99, cit., pp. 9-28. Il titolo di questo testo è scoperto calco rousseliano, e non a caso se si considera che Roussel è autore la cui importanza «nella storia delle teorie letterarie è tutta qui: nel porre l'accento su una tecnica, anzi nel circoscrivere alla definizione e all'esercizio di una tecnica la sua poetica. Un atteggiamento, questo, destinato ad avere nella cultura del nostro tempo una straordinaria fortuna anche in campi diversi dalla letteratura. Non ha Lévy-Strauss [altro punto di riferimento calviniano] proclamato di essersi prefisso soltanto l'elaborazione di un metodo, e di volersi astenere da ogni illazione speculativa, da ogni filosofia?» (G.C. ROSCIONI, *L'arbitrio letterario. Uno studio su Raymond Roussel*, Torino, Einaudi, 1985, p. 117). Quanto al rapporto tra il procedimento di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e alcune caratteristiche compositive di Roussel, cfr. *Ivi*, pp. 84-85.

vere il primo»¹⁵. Non diversamente qui, quasi a chiudere il cerchio dell'opera calviniana, dalla prima all'ultima, sui margini di vuoto e rinuncia che la sua costruzione ha presupposto, si dice: «Mi si potrà chiedere perché invece di parlare del libro che ho scritto, parlo di quello che non ho scritto e che con questo non ha niente a che fare. Ma forse uno non può parlare del proprio libro (che non dovrebbe richiedere altre parole da parte dell'autore) se non "in negativo", cioè parlando dei progetti di libri che sono stati scartati per giungere a questo»¹⁶.

Proseguendo questo racconto-resoconto sul farsi e disfarsi dell'opera, Calvino parla poi delle iterate tentazioni di allargamento del libro, di «trasformarsi volta a volta in enciclopedia, in "discorso sul metodo", in romanzo. Invece, anziché espandersi, ha finito per diventare sempre più asciutto e concentrato», secondo un progressivo definirsi nucleare dell'«esperienza Palomar» come «un certo tipo d'attenzione a campi d'osservazione limitati [...] che diventa racconto attraverso un'ossessione di completezza descrittiva». Principio selettivo per i pezzi del «Corriere» («una giraffa allo zoo, un'onda che batte sulla spiaggia, la vetrina d'un negozio») e per quelli, «originariamente in prima persona», della «Repubblica» («gli stormi d'uccelli migratori a Roma in novembre o i pianeti visti dal telescopio»). Il tutto, all'insegna di una precisa direzione di genere da seguire: «È da parecchio tempo che cerco di rivalutare un esercizio letterario caduto in disuso e considerato

¹⁵ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1977, p. 24.

¹⁶ M.II,1403.

inutile: la descrizione». Viene poi data ragione della forte selezione operata sugli appunti di viaggio, genere abusato¹⁷ e, in più, legato a indispensabili nozioni culturali che avrebbero «stonato in un libro come questo impostato su un rapporto diretto con ciò che si vede». Ed è infatti sul problema tra eccessiva competenza e inutile incompetenza dei «campi del sapere che non padroneggiano che in misura limitata», che dovrebbe ritagliarsi l'equilibrio del personaggio, in particolare «nella sezione che è il cuore del libro, *Palomar fa la spesa*», traducibile nel tema «“le basi materiali dell'esistenza”», «uno dei temi a cui tengo di più»¹⁸, insieme

¹⁷ Dello scetticismo sul funzionamento del genere è già forse precoce testimonianza quel libro *Un ottimista in America* scritto dopo il viaggio del 1959-1960 negli Stati Uniti ma ritirato a bozze già ultimate («Avevo deciso di non pubblicare il libro perché rileggendolo in bozze l'avevo sentito troppo modesto come opera letteraria e non abbastanza originale come reportage giornalistico» secondo la testimonianza dell'autore in una lettera del 1985 a Luca Baranelli, riportata in *Raniero Panzieri e la casa editrice Einaudi. Lettere e documenti 1959-1963*, a cura di L. BARANELLI, in «Linea d'ombra», II, 1985, 12, pp. 72-73). Le pagine conclusive del libro non pubblicato apparvero però, col titolo *Diario americano 1960*, su «Nuovi Argomenti», (1961-62), 53-54, pp. 164-188. Con il titolo *Diario americano 1959-1960* è stata poi pubblicata postuma, in *Eremita a Parigi*, cit., pp. 26-138, la particolareggiata serie di lettere inviate dagli Stati Uniti a Daniele Ponchioli e agli altri amici della Einaudi («una specie di giornale a uso degli amici italiani»).

¹⁸ A questo proposito, ricordo che molti anni prima, Calvino aveva progettato di mettere in primo piano questo stesso tema come base dell'ordinamento dei racconti di Marcovaldo: «La seconda [alternativa], documentata fra una ridda di schemi e indici, prevedeva l'inserimento di storie di Marcovaldo in una raccolta intitolata *L'appetito vien mangiando*, accanto a vari brani tratti da *Ultimo viene il corvo*, come *Visti alla mensa*, *Furto in una pasticceria*, *Desiderio in novembre*, *Si dorme come cani*, accomunati dal tema della soddisfazione di bisogni materiali» (M.I,1369).

a altri quali: «ordine e disordine nella natura», «necessità, possibilità, infinito», «silenzio e parola». Quest'ultimo era il più importante perché il personaggio Palomar aveva come suoi primi connotati da una parte il carattere taciturno e dall'altra l'applicazione a una «lettura del mondo» nei suoi aspetti non linguistici». Finché proprio «i silenzi del signor Palomar», sempre più «rimuginanti e ansiosi», arrivano a invalidare il più ambizioso progetto di libro non scritto, quello che voleva «approdare infine a qualche conclusione generale». Sulla conclusione negata terminando con parole pressoché identiche a quelle poste nella quarta di copertina della prima edizione, dove la ricerca di una «saggezza» rimane il termine di tensione entro il quale si «continua a cercare una strada»: «Rileggendo il tutto, mi accorgo che la storia di Palomar si può riassumere in due frasi: “Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato”»¹⁹.

Molti degli snodi trattati in questa autorecensione rimasta inedita verranno poi ripresi, più o meno filtrandoli, nelle interviste che Calvino rilascia ai giornali all'uscita del libro o anche più tardi: da quella a Lietta Tornabuoni²⁰, di pochi giorni antecedente all'effettiva uscita del volume in libreria, alle altre, successive, su vari quotidiani, della fine del 1983 e poi del 1984 (quando *Palomar* vince il premio Mondello), fino alla più importante conversazione generale con Maria Corti del 1985 su «Autografo».

¹⁹ M.II,1405.

²⁰ L. TORNABUONI, *Calvino, l'occhio e il silenzio*, cit.

Dell'intervista alla Tornabuoni, interessante è la risposta alla prima domanda diretta, sulla scelta del nome del personaggio: «Mi divertiva scegliere questo nome per un personaggio che osserva le cose molto vicine, anziché quelle molto lontane spiate dal telescopio», e fin qui siamo all'esatta ripetizione dell'inversione lontano/vicino già evidenziata all'inizio del *prière d'insérer*; in più, però, giustificata, ancora una volta in negativo, rispetto a precedenti «progetti» accantonati poi dal solito problema di competenza: «Nei progetti doveva esserci nel libro più astronomia e cosmogonia, ma, visto che in questo campo il mio sapere è limitato, ho voluto rappresentare il mio non-sapere». Il discorso si sposta poi sulla seduzione simbolica e sonora, con una breve precisazione sull'accentazione dubbia, e lo slittamento associativo, puramente fonico, verso il binomio, centrale in tutto il libro, profondità/superficie: «Il nome Palomar mi piaceva per il simbolo e anche per il suono. C'è il problema di come pronunciarlo: gli americani dicono Pàlomar, ma essendo un termine di origine spagnola mi sembra più giusto dire Palomàr. Significa colombaia, e questo col libro non c'entra. A me, la prima associazione di parole che fa venire in mente è il palombaro: il personaggio è come un palombaro che s'immerga nella superficie»²¹.

²¹ Un'altra «associazione di parole» che suggerisco soltanto, per ritorno di simpatia fonica, è quella con «Paloma», che fu affettuoso epiteto per Elsa De' Giorgi (come si legge anche nell'ultimo, autobiografico libro della stessa DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno*, Milano, Leonardo, 1992, p. 38). Aggiungo poi che in 'palomar' si può leggere anche l'anagramma imperfetto di 'parola'...

Queste riflessioni sul nome del personaggio²² sono naturalmente in stretto collegamento con la questione del titolo, altra soglia paratestuale di primario rilievo. Innanzitutto, si può notare come Calvino abbia optato per la forma più spoglia e diretta: avrebbe infatti anche potuto scegliere la formula più classica de 'Il signor Palomar', oppure una di quelle più indicative del genere, già esperite nella rubrica sul «Corriere» ('Taccuino del signor Palomar', per esempio). Invece il titolo è volutamente centrato su di un'unica parola che, scevra di altro riferimento antropomorfo, assume in limine un aspetto, laconico e centripeto, di emblema, non dissimile da quello riconosciuto nel pezzo sul gorilla albino²³. Del resto, secondo la testimonianza di Esther Calvino, egli avrebbe scelto come titolo il semplice nome proprio per la sua autonomia translinguistica, che lo escludeva, così, dall'intervento della tradu-

²² Su cui cfr. anche P.V. MENGALDO che, in un più generale discorso sull'onomastica calviniana, nel suo *Aspetti della lingua di Calvino*, in *Tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-291 (prima in AA. VV., *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. FOLENA, Padova, Liviana, 1989, pp. 9-55 e anche, ma in versione più breve, col titolo *La lingua dello scrittore* in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, cit., pp. 203-224), ad un certo punto dice: «È fin troppo noto che le tendenze ora lumeggiate, coi loro effetti giocosi di controrealismo e anche di *mélange*, persistono tenacemente in Calvino: fino, tanto per dire, al Signor Palomar, inverso e complementare dei vecchi nomi cavallereschi ma soprattutto risultato, su altre basi, dell'antico procedimento di trasfigurare nell'araldico la trasparenza o allusività del nome» (p. 243).

²³ *Palomar*, cit., p. 82-84 (naturalmente qui, come per tutte le successive citazioni, spesso indicate solo con il numero di pagina, mi riferisco sempre alla prima edizione del testo).

zione²⁴. Il titolo, inoltre, in questa forma, se è sicuramente tematico, in quanto designa alla lettera, con valore cataforico, il protagonista principale e unico del libro, d'altronde, previa l'informazione sulla sua origine (fornita all'interno del libro a pag. 39, nel pezzo *L'occhio e i pianeti*), conduce anche ad un'inferenza di tipo stilistico, quanto alla tipologia osservativa del personaggio e quindi pure, almeno in parte, al tipo di scrittura del testo. Essendo proprio la concisione della scelta a rimarcare, mi sembra, lo statuto del nome come attrattore non tanto di un'unità psicologica e caratteriale quanto appunto d'esperienza e di stile, *refrain* destinato a scandire anaforicamente il testo in modo iterato e quasi ossessivo. Infine, ancora, la stretta economia lineare utilizzata per il titolo si conforma a quella, altrettanto geometricamente sintetica, dell'architettura costruita da Calvino per strutturare il libro.

L'indagine sulla struttura, intesa non in senso generico ma in quanto sistema di un preciso principio distributivo, risulta nel libro centrale per molte ragioni e a più livelli: in primo luogo a partire dall'aspetto di presentazione dell'opera, che riguarda degli elementi peritestuali, strettamente tra loro dipendenti, come gli intertitoli e l'indice. Quest'ultimo, in particolare, rappresenta in *Palomar* un elemento d'informazione e di orientamento essenziale; infatti, non trattandosi soltanto di un fedele estratto sinottico dell'apparato titolare interno, l'indice diventa, in rapporto al libro, luogo

²⁴ «Calvino preferiva dare una certa uniformità ai titoli dei suoi libri in tutte le lingue. *Palomar* era stato scelto precisamente per questa ragione», come si legge nella breve nota premessa alle *Lezioni americane*, cit.

per un mappaggio indirizzato, didattico, dell'andamento testuale. Se quindi gli intertitoli appaiono all'interno del libro (all'inizio di ogni scansione e come titoli correnti, a intestazione di pagina) con funzione tematica, senza cioè alcuna indicazione numerica, è nell'indice invece che quest'ultima interviene a segnare e ordinare analiticamente la costruzione gerarchizzata tripartita in sezioni, capitoli e paragrafi (o come altro li si voglia chiamare). Vi sono dunque, in corrispondenza, 3 livelli di titolazione, distinti anche da un diverso carattere tipografico: quello delle 3 sezioni principali del libro, accompagnate da una sola cifra, in successione da 1 a 3; quello dei 9 capitoli, con due cifre, relative alla sezione di appartenenza e alla posizione rispetto agli altri due capitoli della stessa; e quello infine dei 27 paragrafi, o meglio, dei racconti veri e propri. Il titolo specifico di ogni racconto risulta così preceduto da tre cifre che ne determinano la posizione relativa rispetto, da destra a sinistra, al tritico del paragrafo, a quello del capitolo e a quello della sezione in cui si trova (3.1.2., per esempio, indica il secondo paragrafo-racconto del primo capitolo della terza sezione). Va notato, per inciso, che questa minuziosa e analitica scansione numerica ha sicura origine nello stile di presentazione degli articoli scientifici, ed è divenuta, negli ultimi anni, tipica anche del genere saggistico²⁵. Nel caso di *Palomar*, però, essa assume la

²⁵ G. GENETTE, nel paragrafo *Testi didattici*, in *Soglie*, cit., pp. 306-307, così la stigmatizza: «Abbiamo anche conosciuto una breve moda, che si ispira alla presentazione degli articoli scientifici, dei capitoli a numerazione suddivisa e analitica: I.I.I., I.I.2., e così via. Si trattava, bisogna proprio dirlo, di una temibile dissuasione dalla

funzione di esplicitare in termini numerici una scelta che è fortemente performativa rispetto al testo: non si tratta qui infatti soltanto di una scansione interna il più precisa possibile, ma di una vera e propria messa in atto dell'opera attraverso un ordito generale nitido e concluso²⁶. Tanto che l'aggiunta, per ipotesi, anche solo di un altro racconto ai 27 presenti comporterebbe necessariamente, per mantenere in piedi un'architettura omologa, non solo la creazione di un'intera altra sezione, ma anche la proliferazione di un capitolo per ogni sezione esistente e di un altro racconto per ognuno dei capitoli interni (giungendo a ben 37 racconti in più!)²⁷. A livello di paragrafi o racconti si ha dunque un modello combinatorio estremamente regolare e compiuto di 'disposizioni con ripetizione' di tre elementi a tre a tre: in pratica, a partire dai tre elementi ordinali, I, 2 e 3, vengono così esaurite tutte le combinazioni ternarie possibili, in modo tale che due

lettura, in un genere che non ne aveva bisogno, e di cui *Le système à la mode* resta l'emblematico capolavoro. Ma un'intera generazione ha in questo modo provato il brivido di un'ostentazione di rigore, di un'illusoria scientificità».

²⁶ Di cui riporto lo schema ad albero regolare in Tav. IV, p. 107. Si noti che soltanto la colonna di destra include titoli 'pieni', quelli cioè a cui corrispondono i 27 testi effettivi, mentre i titoli di sezioni e capitoli rimangono invece, per così dire, 'vuoti', avendo la funzione di intessere il congegno architettonico d'insieme (nonché di contenere, loro soltanto, il nome di Palomar).

²⁷ In tutto, infatti, sarebbero 64 racconti ($4 \times 4 \times 4 = 4^3$). E con questo ipotetico esempio s'intende con evidenza anche come lo scarto apparentemente enorme rispetto al progetto di 125 racconti (cfr. pp. 61 e sgg.) risulti in realtà minimo a livello del procedimento di base strutturale, puramente combinatorio e numerico, in cui Calvino stava operando.

gruppi qualsiasi differiscano tra loro almeno per l'ordine in cui sono disposti. In particolare, poi, ciò che rende questa struttura estremamente regolare e simmetrica è proprio la scelta del numero 3 sia come base della partizione interna (tre sezioni, tre capitoli per sezione, tre paragrafi per capitolo), che come numero dei livelli di suddivisione generale (sezioni, capitoli, paragrafi), risultando così realizzata l'eshaustività combinatoria dal numero perfetto elevato a se stesso ($3^3=27$)²⁸.

Inoltre bisogna dire che in questo modo *Palomar* viene a rappresentare l'ultima e forse più marcata espressione di una passione già prima evidente in tutta l'opera di Calvino per la forma del 'trittico'. Procedendo in ordine cronologico, si può infatti facilmente elencare i momenti principali di questa persistenza, funzionante naturalmente a diversi livelli di struttura: i tre racconti de *L'entrata in guerra* del 1954; il trittico *Cronache degli anni '50* che secondo un progetto del 1955 avrebbe dovuto contenere, oltre a *La speculazione edilizia* e *La giornata d'uno scrutatore*, il racconto poi non realizzato *Che spavento l'estate*²⁹; la iniziale suddivisione del volume de *I racconti* del 1958 in tre parti (invece delle quattro che saranno)³⁰; la trilogia de *I nostri antenati* del 1960; il

²⁸ Decisivo è comunque il fatto che, come nota più in generale P. BROOKS nel suo *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, (1984), Torino, Einaudi, 1995, a p. 9: «forse la ripetizione per tre è il sistema più economico di suggerire la serialità e la gradualità».

²⁹ Cfr. *Intervista a Italo Calvino*, a cura di M. CORTI, cit., p. 49.

³⁰ Calvino parla di questo iniziale progetto di suddivisione in una lettera a Pietro Citati del 2 settembre 1958, riportata in I. CALVINO,

«trittico della sparizione della città» all'interno di *Marcovaldo* del 1963, di cui Calvino parla in una lettera a Maria Corti³¹; la divisione tripartita di *Ti con zero*; il progetto, non realizzato, di affiancare a *Il castello dei destini incrociati* e a *La taverna dei destini incrociati*, *Il motel dei destini incrociati*³²; infine, su di un altro, più sottile livello, il numero tre è presente anche nel complesso disegno de *Le città invisibili*³³. Esiste insomma una linea di permanenza che fa riemergere, nell'arco di tutta l'opera calviniana (scritta e anche non scritta), l'elemento ternario come forma privilegiata di accorpamento, o suddivisione, dei testi: una fedeltà quasi archetipica con cui si spiega anche il rimando che Calvino ha avuto occasione di fare, per *Palomar*, al modello tripartito per eccellenza della letteratura italiana, *La Divina Commedia*³⁴.

I libri degli altri, cit., pp. 262-264 (e poi anche in M.II,1437).

³¹ La lettera è del 16 settembre 1975; il trittico di cui si parla comprende: *La città smarrita nella neve*, *La città tutta per lui* e *La fermata sbagliata* (cfr. M.I,1376).

³² Cfr. la *Nota* dell'autore a *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 12.

³³ Nella *Nota*, a cura dello stesso Barenghi, su *Le città invisibili* (in M.II,1359-60) si legge «Le città sono infatti catalogate sotto 11 rubriche, che si avvicendano secondo un criterio di alternanza scalare. Poichè le rubriche contemplano al proprio interno una numerazione progressiva, ogni città viene ad esser individuata da *tre* parametri: l'inserimento in un capitolo, l'iscrizione ad una rubrica, un numero d'ordine da 1 a 5. [...] Negli appunti di Calvino la disposizione delle città è raffigurata da una griglia obliqua, leggibile in *tre* sensi» (il corsivo è nostro).

³⁴ Cfr. I. CALVINO, *Cahiers d'exercices* (propos recueillis par P. FOURNEL), in «Magazine Littéraire», (1985), 220, p. 87. Sullo stesso piano mi sembra vada posto pure il collegamento accennato da Luciano Berio tra *Palomar* e i «rapporti ternari bachiani delle Va-

L'esposizione sistematica di un'attenta costruzione numerica, non ha però nell'indice soltanto una funzione di riferimento schematico di tipo ordinale. Complementare e in parte preliminare ad essa, è infatti la breve ma importantissima nota esplicativa che Calvino le appone come vera e propria 'istruzione per l'uso', e che ha il compito di condurre, nel finale, il lettore ad una indicazione non solo di funzionamento ma anche, soprattutto, di senso, essenziale per tutto il libro. Nel finale, dicevo, sia che l'autore abbia inteso, in tal modo, non influenzare dall'inizio la lettura del testo con un eccessivo rilievo di esibizione dato alla nota e all'indice, così ponendolo in effetto retroattivo, sia che invece si presupponga la possibilità, tutt'altro che inconsueta, di un colpo d'occhio preliminare, da parte del lettore, alla fine del volume. Comunque sia, la nota, che riporto intera, assume un valore centrale per l'analisi del testo:

Le cifre I, 2, 3, che numerano i titoli dell'indice, siano esse in prima, seconda o terza posizione, non hanno solo un valore ordinale ma corrispondono a tre aree tematiche, a tre tipi di esperienza e d'interrogazione che, proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro.

Gli I corrispondono generalmente a un'esperienza viva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura; il testo tende a configurarsi come una descrizione.

*riazioni Goldberg», nel suo intervento, dal titolo *La musicalità di Calvino*, al convegno sanremese *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città*, cit., pp. 115-117 (intervento già pubblicato anche su «il verri», (1988), 5-6, pp. 9-12, numero monografico su *Il teatro musicale contemporaneo*).*

Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l'esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto.

I 3 rendono conto d'esperienze di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione. (p. 130)

La formalizzazione ordinale dell'indice, che abbiamo sopra descritta, viene in questo modo riempita di un suo contenuto specifico, collegando la tripartizione numerica alla successione, nel libro, di tendenziali «aree tematiche», di «tipi di esperienza e d'interrogazione». Tendenziali perché, naturalmente, si tratta pur sempre di una distinzione generica, a fini 'istruttivi', e quindi in parte di un'astrazione sistematizzante rispetto a ciò che effettivamente è presente, in modo graduale ma non del tutto distinguibile, «in ogni parte del libro». Quindi, il meccanismo di disposizione combinatoria evidenziato dai numeri dell'indice va inteso come un distillatore di proporzioni che mira a classificare ogni singolo elemento del testo all'interno di una griglia generale, in cui la diversa posizione indichi, ogni volta, una diversa combinazione proporzionale delle tre aree enucleate. Ognuna di queste tre aree poi, viene da Calvino, sempre nella nota, delimitata in una tipologia tripartita che tiene conto: A) del tipo di *esperienza* del personaggio (1. visiva; 2. di elaborazione linguistica e simbolica dei significati; 3. speculativa); B) del tipo di oggetto, di *tema* di quest'esperienza (1. forme della natura; 2. elementi antropologici e culturali; 3. dimensioni della mente); C) infine, del tipo di testo che viene così, tendenzialmente (e quindi in modo

probabilistico, *interrogativo*) realizzato (1. prevalenza di descrizione; 2. di racconto; 3. di meditazione).

La progressione da 1 a 3 delle sezioni, dei capitoli e dei paragrafi indica dunque un graduale movimento di scivolamento dall'una all'altra, che rispecchia, del resto, la generale movenza interna di ogni racconto, che a partire da un nucleo descrittivo tende a farsi narrazione, e a sfociare poi in una più globale e dubbia meditazione. Ed è questa in fondo la visualizzazione più evidente di quello che è stato il farsi del libro sia a livello microstrutturale che macrostrutturale: un libro che in origine Calvino ha sicuramente pensato come 'raccolta di descrizioni' e in cui però, come detto nel *prière d'insérer*, la primaria oggettività della descrizione stessa si è venuta a trasformare in racconto, moltiplicando le sue prospettive in senso meditativo³⁵. Trovando giustificazione, in tal modo, anche la preferenza esemplificativa data alle parti più descrittive del libro sia nelle presentazioni d'autore che in gran parte delle recensioni.

Peraltro, sembra proprio che, tramite l'esplicitazione della nota, Calvino abbia voluto far corrispondere il più possibile il suo libro a quei principi che Maria Corti in un importante saggio del 1975, da lui ben conosciuto, sulle due serie di Marcovaldo, enunciò riguardo ai caratteri di un «macrotesto»:

³⁵ In effetti va osservato che il principio della descrizione rappresenta nella genesi del libro sia il punto di partenza che quello, poi, di ritorno, per cui «Alla fine Calvino punterà su un criterio fortemente selettivo, il nesso osservazione-riflessione, a partire da quell'impegno all'esattezza descrittiva che in verità costituiva fin dagli inizi un tratto specifico del personaggio» (BARENGHI, M.II,1410).

La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova³⁶.

Ed è infatti proprio nella conversazione avuta con la studiosa dieci anni dopo che Calvino riprende il tema con l'affermazione che ho riportato ad apertura di questo paragrafo («Quasi tutte le cose che scrivo s'inseriscono idealmente in "macrotesti"»); definendo subito dopo Marcovaldo una «suite», una «serie», passibile di continuazione in quanto applicazione di un certo «meccanismo narrativo», ma considerata «chiusa» dalla perdita, alla lunga, della «spontaneità di un determinato tipo di scrittura»³⁷. La struttura del macrotesto, insomma, è un modo per delimitare un tipo di scrittura concepito in serie, per chiuderlo in un libro, in una misura cioè conveniente di coerenza e di senso; in una parola, per dargli forma. Organizzare le scansioni di un testo dallo sviluppo non continuo, in un ritmo finito di episodi, in un meccanismo di tenuta generale: un'operazione che consenta di unire insieme

³⁶ M. CORTI, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, in «Strumenti Critici», IX (1975), pp. 182-83 (poi in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200). Tra l'altro si può notare come nella lettera già citata alla Corti (cfr. nota 31, p. 98), Calvino ci tenga ad amichevolmente insistere, in forma di suggerimento dubbioso, sulla possibilità di rinvenire anche nella seconda serie di *Marcovaldo* «un nuovo (possibile forse non realizzato) macrotesto» (M.I,1369).

³⁷ *Intervista a Italo Calvino*, a cura di M. CORTI, cit., pp. 48-49.

e quindi di superare l'univocità sia della nozione di 'racconto' che di quella di 'romanzo'. Di modo che la tramatura narrativa di *Palomar* risulta in effetti leggibile sia come raccolta di racconti che come forma particolare di romanzo, senza che l'una venga ad escludere necessariamente l'altra. Giungendo a questo risultato nel punto di incrocio tra due, complementari, elementi cardine di poetica: da una parte quello appunto della forma breve come scelta stilistica e concettuale per cui «scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile. / È difficile mantenere questo tipo di tensione in opere molto lunghe: e d'altronde il mio temperamento mi porta a realizzarmi meglio in testi brevi: la mia opera è fatta in gran parte di "short stories"»³⁸ (come quella, del resto, del grande modello che è Borges)³⁹; dall'altra quello di un'inquadratura strutturale che inventi l'opera come percorso, come tracciato necessario ogni volta a dare forma a una realtà mutevole e sfuggente, per riuscire a 'fingere' questa realtà con la chiave di una personale istruzione per l'uso,

³⁸ *Lezioni americane*, cit., p. 48. Il canone della brevità si configura dunque in Calvino (ma anche, credo, più in generale nella fortuna contemporanea del genere) come recupero della ricetta elementare di una tecnica narrativa (condivisa, per altro verso, dalla poesia) per condensazione memorabile, di cui però ad essere soprattutto sfruttata e incentivata è l'intima sostanza di «criterio gno-seologico, un metodo di organizzazione dei dati dell'esperienza» (G.C. ROSCIONI, *L'arbitrio letterario*, cit., pp. 23-24). Ed è forse proprio attraverso quest'aspetto che meglio si evidenzia la stretta correlazione con l'elemento strutturale cui accenno di seguito.

³⁹ Su cui cfr. le recenti riflessioni di A. SCICCHITANO, *Borges o della forma breve*, «MicroMega», (1995), 3, pp. 160-192.

progettare una mappa che aiuti a distinguere la sottile rete del visibile, del vivibile anche, dall'ubiquità dell'opaco. Non lontano, in questo, anche dalla suggestiva influenza letteraria di Georges Perec, la cui opera è tutta una geniale topografia per arginare il vuoto, un infinito *puzzle* progettuale. Lo sforzo dello scrittore è «l'invenzione di se stesso come narratore»⁴⁰, nella scrittura certo, ma anche nel progetto, nella forma del libro⁴¹. A questo proposito, illuminanti sono le parole dello stesso Calvino riguardo a *Le città invisibili*:

Per qualche tempo mi veniva da immaginare solo città tristi e per qualche tempo solo città contente; c'è stato un periodo in cui paragonavo le città al cielo stellato, ai segni dello zodiaco, e in un altro periodo invece mi veniva sempre da parlare della spazzatura che dilaga fuori dalle città ogni giorno. Era diventato un po' come un *diario* che seguiva i miei umori e le mie riflessioni: tutto finiva per trasformarsi in immagini di città: i libri che leggevo, le esposizioni che visitavo, le discussioni con gli amici. *Ma tutte queste pagine insieme non facevano ancora un libro. Un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto), è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare*

⁴⁰ *Lezioni americane*, cit., p. 49.

⁴¹ In questo senso, discordo del tutto dalla, per me, fuorviante (e veterocrociana) distinzione tra 'struttura' e 'scrittura' che si legge per esempio in una affermazione di Ferdinando Camon in un articolo su «Il Giorno» del 13 giugno 1986 (riportato poi anche nel numero monografico dedicato a Calvino da «Magazine Littéraire», 1990, 274, pp. 50-51): «Io non credo che la durata di Calvino sia affidata alle cornici, alle strutture, all'impianto delle sue opere; ma alla sua scrittura, alla tensione, alla carica, alla ricchezza ideologica che lo animava».

*un'uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità d'aprirsi una strada per venirne fuori*⁴².

Ha senz'altro ragione, dunque, Nathalie Roelens a riconoscere come quasi tutta la narrativa calviniana precedente *Palomar* sia frutto di particolari percorsi d'accorpamento e quindi suddivisibile «cronologicamente nonché formalmente in tre triadi di opere: raccolte di testi indipendenti (*Fiabe italiane* (1956), *I racconti* (1958) e *I nostri antenati* (1960)); microtesti che si organizzano in un macrotesto (*Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963), *Le Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967)); microtesti metadiegetici incastonati in una diegesi-cornice (*Il castello dei destini incrociati* (1969), *Le città invisibili* (1972), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979))»⁴³. D'altra parte, però, lascia anche perplessi un'affermazione di questo genere, che la stessa Roelens fa precedere a quella già riportata: «Paradossalmente, il romanziere I. Calvino di "romanzi" veri e propri pare ne abbia scritti solo due, entrambi di una brevità sorprendente: *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e *La giornata d'uno scrutatore* (1963)». Ci si potrebbe chiedere allora, cosa divide un 'romanzo breve' dall'essere invece 'racconto lungo', o viceversa⁴⁴? Perché consi-

⁴² In un testo dattiloscritto di una presentazione al libro (più tardi utilizzato per una conferenza americana) riportato in M.II,1361. Il corsivo della citazione è nostro.

⁴³ N. ROELEN, *L'odissea di uno scrittore virtuale. Strategie narrative in 'Palomar' di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1989, pp. 9-10.

⁴⁴ L'equivalenza tra i due termini, insieme alla predilezione calviniana per questo tipo di opere, è del resto testimoniata anche dalla scelta programmatica posta alla base della collezione Einaudi

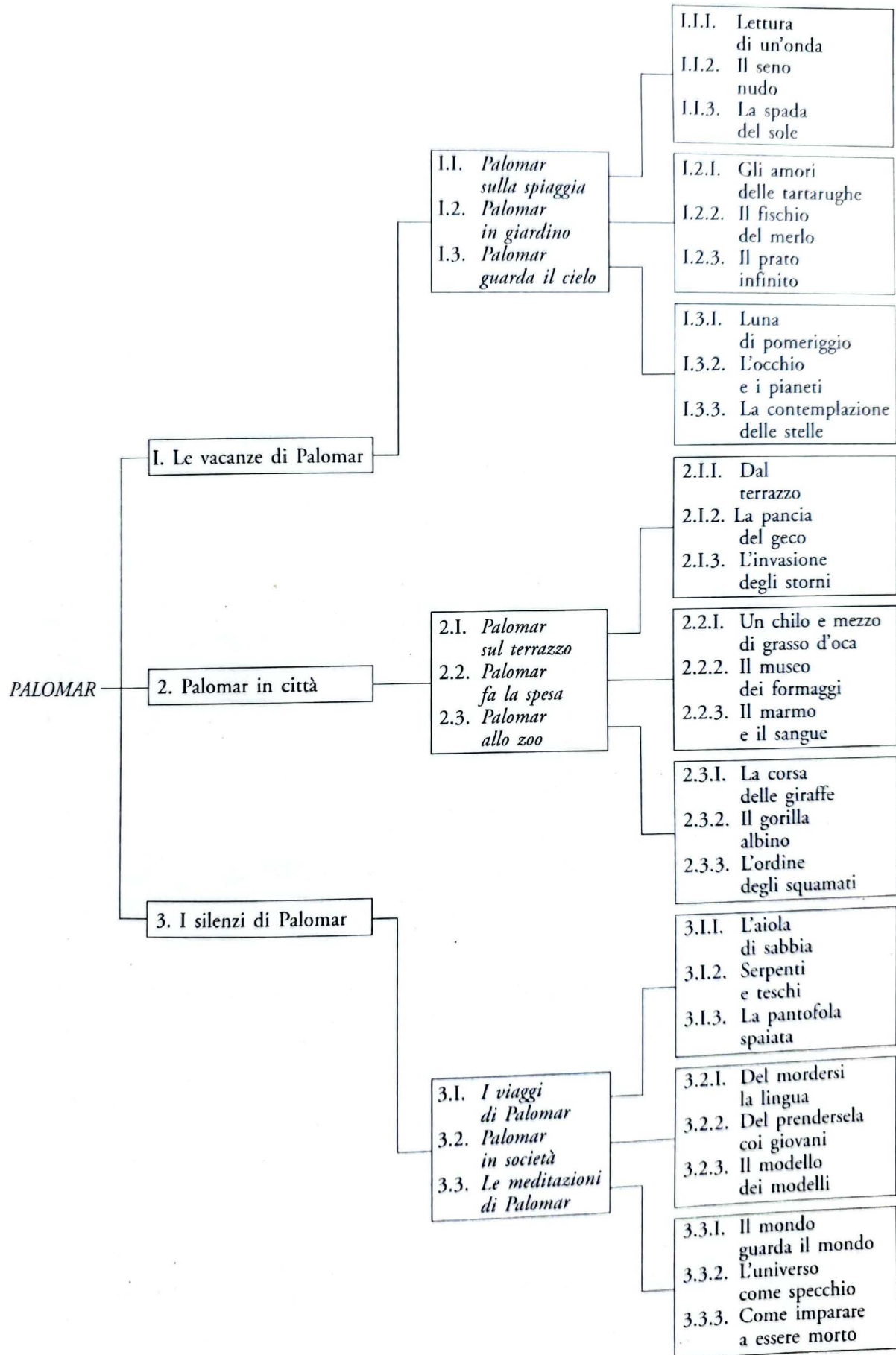
derare romanzo *La giornata d'uno scrutatore* e non, per esempio *La speculazione edilizia*, in particolare nella versione lunga ripristinata in volume proprio nel 1963⁴⁵? Oppure, ancora, secondo quali criteri non sarebbe romanzo *Il barone rampante* (che pure esiste e circola anche distinto, come in origine, dalla *Trilogia*), o, di altro, più complesso, genere, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*? I confini, come si vede, sono labili, esplosi, spesso semplicemente scavalcati da intuizioni narrative di difficile classificazione. E *Palomar*, libro composito formato da testi brevi (come lo sarebbe stato quello in preparazione sui cinque sensi), non sfugge da questa zona di ambivalenza, che è anche però di proposta laddove, rispondendo ad un'esigenza più generale («Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero»)⁴⁶, invita la letteratura a non dismettere il suo statuto in movimento.

«Centopagine», da lui diretta e così presentata: «'Centopagine' è una nuova collezione Einaudi di grandi narratori d'ogni tempo e d'ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient'affatto minore: il 'romanzo breve' o il 'racconto lungo'» (in un foglietto volante inserito nei primi volumi della collezione e riportato da A. CADIOLI, in *Le "materie prime" dell'esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di "Centopagine"*, in *Calvino & l'editoria*, cit., p. 142).

⁴⁵ Definito oltretutto dallo stesso Calvino, al momento della sua uscita, come «romanzo breve» o «breve romanzo» (M.I,1338). Sulla complessa vicenda editoriale di questo testo ha fatto luce C. MILANINI nel saggio *L'utopia discontinua*, cit. pp. 77-79 (ora anche in M.I,1338 e sgg.).

⁴⁶ *Lezioni americane*, cit., p. 50.

TAV. IV
Schema ad albero di Palomar



2. L'effetto-personaggio

[Il signor Palomar] è una proiezione di me stesso. Questo è il libro più autobiografico che io abbia scritto, un'autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza.¹

Palomar, come quasi tutti i libri di Calvino, è un romanzo di formazione, di apprendistato. Tanto che il suggestivo titolo dell'ultimo racconto, *Come imparare a essere morto*, potrebbe essere agevolmente esteso a tutti i precedenti: come imparare a leggere un'onda, a guardare un seno nudo sulla spiaggia, a nuotare nella spada del sole, etc. Ed è soprattutto il processo attraverso il quale si articola questo tentativo di ricerca, la «quête aperta»² che si rinnova sostenendo tutto il discorso narrativo, a valere più di un risultato finale, del raggiungimento di una qualche soluzione, quasi puntualmente mancata dal personaggio, sottratta all'attesa del lettore. Perché sempre al fondo delle ragioni della scrittura si trova un disagio che, contagiando anche l'atto della lettura, provoca continua ansia cognitiva, la cui proiezione centrale come soggetto d'esperienza è appunto il personaggio, pedina unica essenziale per dar vita alla scacchiera.

Da una prima schematica indicazione di tipo narratologico, in *Palomar* si può facilmente riconoscere un racconto in terza persona a focalizzazione, in prevalenza, interna fissa: c'è insomma un narratore, che è ete-

¹ L. TORNABUONI, *Calvino, l'occhio e il silenzio*, cit.

² C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 171.

rodiegetico, e un personaggio il cui punto di vista orienta costantemente la prospettiva narrativa. A queste coordinate elementari, però, è necessario aggiungere che, nel libro, Palomar non è solo il personaggio protagonista ma è anche, propriamente, l'unico personaggio; inoltre, il suo essere personaggio, protagonista e unico, coincide e in pratica si esaurisce nella funzione prospettica di delimitazione di campo mentale e visivo. In altre parole, come dice Milanini, Palomar «è una forma dello sguardo, un occhio spalancato su un orizzonte di totalità, assai più che un personaggio»³. L'«effetto-personaggio»⁴ che in tal modo viene ottenuto nel testo è del tutto particolare in quanto risulta dalla commistione tra un alto grado di astrattezza personale, una sorta di scorporamento nella concentrazione su determinate funzioni di percezione e organizzazione mentale (e non dimentichiamo che l'occhio è l'organo di senso tradizionalmente più intellettuale) e l'estrema medietà quotidiano-ironica che la figura-tipo del 'signor' Palomar tende a trasmettere per scorci al lettore. Da alcuni dati di partenza del tutto banali, come lo spazio e le poco significative azioni della 'storia', si assiste dunque ad una lievitazione di sviluppo puramente mentale e narrativa, i cui presupposti essenziali sono la solitudine del personaggio e la sua conseguente consegna al silenzio. Palomar infatti, di fronte

³ *Ibidem.*

⁴ Secondo la definizione di PH. HAMON, *Per uno statuto semiologico del personaggio* [1972], in *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 81 e 91. Hamon in particolare sottolinea come l'«effetto-personaggio» «è tanto una ricostruzione del lettore quanto una costruzione del testo», e quindi «è forse solo un caso particolare dell'attività della lettura».

all'oggetto che si propone ogni volta di osservare, *deve* essere solo perché si accinge ad una operazione di concentrazione che richiede il vuoto intorno, un isolamento spazio-temporale «come se non esistesse altra cosa al mondo e non ci fosse né un prima né un poi»⁵. Di qui la simultaneità del presente narrativo ma anche, soprattutto, l'assenza, in generale, di qualsiasi altra figura umana di rilievo in rapporto alla quale il personaggio all'interno dell'enunciato venga a caratterizzarsi per affinità o contrasto. Se si escludono infatti le presenze, animate o inanimate, concrete o astratte che siano, che costituiscono l'oggetto d'osservazione, solo lontane apparizioni di sfondo (come i rari bagnanti, oppure la donna stessa a cui appartiene il seno nudo), laterali e cursorie (come la moglie e la figlia, l'amico messicano e il giovane maestro) oppure collettive (gli acquirenti dei negozi, i visitatori degli zoo, i turisti nei viaggi, o ancora più generali, come 'i giovani', 'la società', 'gli altri') rientrano, e sempre solo temporaneamente, nella restrizione di campo visivo e di isolamento meditativo di Palomar. Questa solitudine fattuale, data cioè dalle singole situazioni (non quindi genericamente o intimamente esistenziale, ma legata ai tipi di esperienza, per la storia, e di funzione, per il racconto, che il personaggio ha), implica l'azzeramento nella storia di qualsiasi tipo di 'voce', in quanto proprio emissione vocalica, per cui si può dire che «in Palomar l'attività espressiva è per lo più priva di colonna sonora»⁶: non solo non vi sono, salvo rare e li-

⁵ Come detto nel *prière d'insérer* del libro, già citato qui a p. 83.

⁶ N. ROELENS, *L'odissea di uno scrittore virtuale*, cit., p. 82

mitate eccezioni, voci di altri personaggi, ma in effetti, e come logica conseguenza, non c'è mai neanche la voce di Palomar. In apparente paradosso, infatti, il personaggio che pervade con i suoi pensieri e percezioni tutto il libro, non parla mai, cioè si suppone e si deduce dalla forzata mancanza di dialoghi che non 'pronunci' mai effettivamente le parole, i discorsi, a lui più o meno direttamente attribuiti dal narratore nel testo. Ed è proprio in questo modo che il 'discorso' di Palomar, in mancanza di una sua funzione (e finzione) dialogica di comunicazione interna, risulta in pratica affrancato da ogni limite di contingenza interpersonale, se non quello, mobile e ambiguo, dovuto al complesso gioco di filtro operato dal narratore. È attraverso il suo silenzio, insomma, che Palomar come personaggio in parte viene a dissolversi, ma in parte anche ad amplificarsi in discorso interiore e questo, a sua volta, nel discorso *tout court* del testo. «Il silenzio-discorso, come un gigantesco trompe-l'oeil linguistico, dove il parlare vale il tacere e viceversa, risulta l'unica soluzione conseguibile da Palomar»⁷, ma anche la sua sostanza e funzione principale di personaggio all'interno del procedimento narrativo.

Questo risolversi in rarefazione e complessità linguistica del soggetto, apparenta con evidenza Palomar a tutta una genealogia di personaggi mentali che lo stesso Calvino traccia, citando l'influenza, in primo luogo, del Monsieur Teste di Valéry, poi del signor Keuner, «protagonista di storie brevi di Brecht»⁸, e in-

⁷ *Ivi*, p. 84.

⁸ *Le storielle del signor Keuner* sono raccolte in B. BRECHT, *Storie da calendario* [1949], Torino, Einaudi, 1959, pp. 121-165.

fine, «come modello di personaggio che si realizza sul piano filosofico, mentale», de *L'uomo senza qualità* di Musil⁹. In quest'ultimo caso, certo, facendo astrazione di tutto l'enorme «impianto romanzesco» che rende il personaggio «molto più ricco» rispetto allo scarnificato Palomar, definito, all'inverso, proprio dall'abdicazione a un più articolato «spessore di romanzo»¹⁰. D'altronde non si può dimenticare che proprio a Musil insieme a Valéry va uno dei tributi più consistenti di ammirazione in quel mosaico di *exempla* letterari che sono le *Lezioni americane*, dove i due scrittori risultano affiancati sotto il segno della passione calviniana per l'esattezza. «Esattezza e indeterminatezza sono anche i poli tra cui oscillano le congetture filosofico-ironiche di Ulrich, nello sterminato e non terminato romanzo di Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* (L'uomo senza qualità)»; il fascino di Musil e del suo protagonista risiede dunque nella tensione conoscitiva tra precisione e indefinito, «tra esattezza matematica e approssimazione degli eventi umani», espressa in una scrittura «scorrevole e ironica e controllata». Aggiungendo una possibile conciliazione tra il rigore del metodo e la molteplicità della vita umana in una «matematica delle soluzioni singole», che, «combinata, s'avvicinano alla soluzione generale», una «scienza dell'unico e dell'irripetibile» simile alla *Mathesis singularis* barthesiana de *La chambre claire*¹¹. Ma «Se Ulrich si rassegna pre-

⁹ L. TORNABUONI, *Calvino, l'occhio e il silenzio*, cit.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Lezioni americane*, cit., pp. 63 e 106. Quanto al ricorrente riferimento a R. BARTHES, si legga il brano in questione in *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 10: «In

sto alle sconfitte a cui la passione per l'esattezza va necessariamente incontro, un altro grande personaggio intellettuale del nostro secolo, Monsieur Teste, di Paul Valéry, non ha dubbi sul fatto che lo spirito umano possa realizzarsi nella forma più esatta e rigorosa». E Valéry appare senza dubbio, proprio nelle *Lezioni americane*, come autore prediletto, quasi nume tutelare, modello esplicito dell'ultimo Calvino:

[...] un autore che non mi stanco mai di leggere, Paul Valéry. Parlo della sua opera in prosa fatta di saggi di poche pagine e di note di poche righe dei suoi carnets¹². [...] Tra i valori che vorrei fossero tramandati al prossimo millennio c'è soprattutto questo: d'una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell'ordine mentale e dell'esattezza, l'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia, come quella del Valéry saggista e prosatore.

Valéry che, ascritto alla costellazione privilegiata degli scrittori sotto il segno del cristallo, facendosi

questa controversia tutto sommato convenzionale tra la soggettività e la scienza, maturai un'idea bizzarra: perché mai non avrebbe dovuto esserci, in un certo senso, una nuova scienza per ogni oggetto? Una *Mathesis singularis* (e non più *universalis*)?», già riportato e commentato da Calvino nell'articolo *Barthes e i raggi luminosi*, «la Repubblica», 9 aprile 1980 (poi, col titolo *In memoria di Roland Barthes*, in *Collezione di sabbia*, cit., p. 81)

¹² E non per niente è proprio il Calvino di *Palomar*, come ha notato J. RISSET (in *Dialogue de la vague e du galet: Italo Calvino et Francis Ponge*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, cit., pp. 325-326), a proporre «une étonnante proximité au Valéry des *Cahiers* [...], lorsque, de façon insistante, et loin de la noble prosodie du *Cimitero marin*, il essaie de capturer en prose le "petit fait", l'"événement" minimal imprenable, l'ordre-désordre du monde et du langage».

garante di una vera e propria «poetica dell'esattezza», insegna come la «leggerezza» in letteratura si accompagni «con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso». Nello stesso tempo, il saggismo di Valéry è esempio di curiosità e apertura onnivora verso il molteplice delle forme di conoscenza, in particolare scientifica: in lui Calvino trova quindi, sulla scorta dell'*Eureka* di Poe, un alleato nell'interesse per «le congetture cosmologiche come genere letterario», dove si manifesta, «come in Leopardi», «l'attrattiva e la repulsione per l'infinito», l'aporia conoscitiva del tentativo di enumerare un insieme infinito, che, come genialmente interpretata da Borges, diventa feconda «combinazione della logica con l'immaginazione». Inoltre, a Valéry, nel capitolo sulla *Rapidità*, (anche qui subito seguito da Borges), Calvino rende onore come «maestro dello scrivere breve», riconoscendo in questo senso una precisa influenza da parte di una certa linea di autori contemporanei francesi:

Vorrei qui spezzare una lancia a favore della ricchezza delle forme brevi, con ciò che esse presuppongono come stile e come densità di contenuti. Penso al Paul Valéry di *Monsieur Teste* e di molti suoi saggi, ai poemetti in prosa sugli oggetti di Francis Ponge, alle esplorazioni di se stesso e del proprio linguaggio di Michel Leiris, allo humor misterioso e allucinato di Henry Michaux nei brevissimi racconti di *Plume*¹³.

Da tutte queste testimonianze si evince con chiarezza-

¹³ *Lezioni americane*, cit., p. 49. Per le altre citazioni, cfr. *Ivi*, pp. 17, 63, 66-67, 69, 114-115.

za quanto Valéry e in particolare quella sua singolare creatura letteraria che è appunto Monsieur Teste, abbia potuto incidere sul disegno della figura di Palomar, soprattutto, direi, sul piano dei presupposti tipologici, sia di poetica che di orientamento culturale-teorico¹⁴. D'altra parte, però, al di là di quest'affinità di partenza, indubbia ma generica, i due testi, così come i due personaggi che ne sono protagonisti esclusivi, mi pare che presentino tra di loro consistenti motivi di dissimiglianza. Ed è lo stesso Calvino, del resto, che aveva già in parte precisato almeno un punto di questa distinzione, segnalando come il signor Teste di Valéry sia «puramente mentale, mentre Palomar riflette soltanto sotto lo stimolo di esperienze concrete»¹⁵. Ora, questa affermazione, che pure non è del tutto vera (perché in effetti difficilmente riferibile per esempio all'ultima sezione del libro, *I silenzi di Palomar*, esclusi i viaggi), è però molto importante in quanto ribadisce l'ancoraggio decisivo del personaggio e in generale dell'«esperienza Palomar» ai dati concreti appunto, cioè e sensibili e quotidianamente esperibili, del reale. Esistono insomma, in prevalenza, delle situazioni di base, per niente eccezionali, in cui Palomar si trova o, più spesso, decide di trovarsi, di fronte a determinati 'oggetti' da cui parte uno stimolo riflessivo, soggetto poi a dilatarsi in

¹⁴ In questo senso, una conferma indiretta di affinità, la si può anche dedurre dal fatto che il saggio di G. AGAMBEN, *L'io, l'occhio e la voce*, che accompagna la traduzione italiana di *Monsieur Teste* (Milano, SE Studio Editoriale, 1988, e prima, Milano, Il Saggiatore, 1961), risulta un'invitante prospettiva di lettura anche in rapporto a *Palomar*.

¹⁵ L. TORNABUONI, *Calvino, l'occhio e il silenzio*, cit.

varie direzioni. L'inquietante sviluppo speculativo dell'indagine percettiva così sollecitata, conducendo progressivamente il lettore a sperdersi nei vertiginosi meandri del pensiero di Palomar, rimane però sempre come agganciato alla cornice rassicurante di uno spazio di vita ordinaria, in cui si muove un personaggio che, visto dal di fuori, appare, ancor più che ordinario, maldestro, impacciato e un po' stralunato. In altre parole, come dice la Roelens: «più le sue riflessioni raggiungono dei traguardi alto-elevati alla *monsieur Teste*, più il suo comportamento esterno somiglia a quello di *monsieur Hulot*»¹⁶, sortendo, in questo modo, un effetto di *anticlimax* che serve, spesso, a recuperare il personaggio dal vortice dell'astrazione e, ridistanziandolo dal narratore, portare il racconto a fine, ma anche, attraverso il ridimensionamento ironico, a tenerlo sempre ben lontano da quella fisionomia un po' irritante e snobistica di ostentazione iper-intellettuale che, per esempio, invece, mi sembra ricorra spesso nel *Monsieur Teste* e in generale in Valéry¹⁷. L'ostinazione sistematica e puntigliosa con cui Palomar «scruta,

¹⁶ N. ROELEN, *L'odissea di uno scrittore virtuale*, cit., pp. 61-62. Similmente, J. RISSET, in *Dialogue de la vague e du galet*, cit., p. 325, parla, a proposito anche di altre opere calviniane, «de tous ces "Monsieur Teste" à l'envers dont il signor Palomar est la dernière réincarnation ironique».

¹⁷ E in questo condivido la *verve* polemica del coraggioso, anche se in dei punti certo esagerato e riduttivo, *pamphlet* di N. SARRAUTE, *Paul Valéry e l'elefantino*, in *Valéry e l'elefantino, Flaubert il precursore* [1986], Torino, Einaudi, 1988, dove si dice, tra l'altro, (p. 38): «È il sorprendente, geniale M. Teste, e la *Lettre de M^{me} Émilie Teste* e le pretenziose leziosaggini di *L'idée fixe...* così come i versi di *Charmes* e le molte pagine di *Variété...* L'orgoglio – una fatuità prodigiosa – è ovunque nell'opera di Valéry».

analizza, sintetizza», portando alle estreme conseguenze un'attitudine che già in parte era presente nel «suo diretto antenato Amerigo Ormea»¹⁸, risulta così compensata e a volte risolta in questa sua particolare «vena di svagatezza marcovaldesca»¹⁹, che pure lo avvicina, soltanto però (al contrario di Marcovaldo) a brevi e misurati tratti, a quelle figurine agro-dolci di omini dei fumetti, votati, tra ingenuità e impaccio, al ridicolo e all'iterato insuccesso. In più, Palomar appare affetto da un costante «nervosismo e malumore» che, in quanto componente caratteriale di fondo e quasi fissazione senile, giustifica sia l'ossessività caparbia e minuziosa unita ad una perplessità sistematica, sia l'impazienza nell'applicazione, che si vorrebbe a gradi e metodica, a cui sarebbero da imputare gli esiti mancati.

Quest'insieme di elementi che contribuiscono a caratterizzare il personaggio, non è, d'altronde, frutto di una presentazione accurata e psicologica, ma di una disseminazione di indizi attraverso i quali il lettore tende a ricostruire mentalmente una certa immagine esterna di Palomar. Vi sono dunque delle circoscritte zone testuali dedicate a momentanei scorci, tramite una calibrata infrazione di quella focalizzazione interna che per il resto prevale, come detto, largamente in tutto *Palomar*. In generale, è negli *incipit* e negli *explicit* di ogni racconto che, segnando «l'istallazione del

¹⁸ C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 172.

¹⁹ M. BARENGHI, M.II,1412. Anche M. BELPOLITI nel suo acuto saggio *Storie del visibile, lettura di Italo Calvino*, Rimini, Luisè Editore, 1990, p. 26, definisce Palomar «un Marcovaldo colto e riflessivo».

personaggio-agente nell'universo narrativo»²⁰ per dare l'avvio alle sequenze di focalizzazione interna e poi lo stacco per concluderle, il narratore fa comparire il personaggio più fisicamente agli occhi del lettore, prima e dopo che il meccanismo narrativo, inglobando il nostro sguardo nel suo, riponga tutto il resto come dietro le quinte. L'economia di presentazione di tali micro-cornici è tuttavia sempre molto stretta, limitandosi per lo più a collocare il personaggio nella situazione (che già in gran parte naturalmente dovrebbe valere a definirlo), e quindi a disinnescarlo da questa. Ogni tanto però dei laconici cenni affiorano dal tessuto narrativo annunciandosi e talvolta esaurendosi nella velata ironia di incidentali e nominali inserti-tipo: molto importante, ad esempio, per la sua collocazione all'inizio del libro, quello relativamente più consistente e articolato del primo racconto: «*Uomo nervoso* che vive in un mondo frenetico e congestionato, il signor Palomar tende a ridurre le proprie relazioni col mondo esterno e per difendersi dalla nevrastenia generale cerca quanto più può di tenere le sue sensazioni sotto controllo» (*Lettura di un'onda*, p. 6); ma anche quelli, più concentrati e mimetizzati, dei due racconti successivi: «Il signor Palomar cammina lungo una 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» (*Il seno nudo*, p. 11), oppure: «[...] È l'ora in cui il signor Palomar, *uomo tardivo*, fa la sua nuotata serale» (*La spada del sole*, p. 15) (i corsivi nel testo sono

²⁰ N. ROELEN, *L'odissea di uno scrittore virtuale*, cit., p. 56.

nostri). Questi ultimi due casi, dall'apparenza marginale, in realtà esemplificano forse meglio del brano più lungo come delle informazioni su caratteristiche permanenti del personaggio, la temperanza e modestia da una parte (uomo discreto) e il generale rallentamento meditativo del tempo delle azioni dall'altra (giocando, mi sembra, sull'ambigua sfumatura di 'tardivo') vengono introdotte in un ritmo tutto fattuale, senza quindi alcun indugio psicologistaico. E del resto, in generale, per tutto il libro, garanzia contro rischi di tal genere (particolarmente aborriti dall'anti-psicologismo calviniano di vecchia data), è l'uso costante del presente narrativo che attualizzando continuamente il personaggio ne riduce e defunzionalizza lo spessore di preistoria personale. Bisogna infine anche dire che questi accenni così calibrati e delimitati, uniti alle costanti del procedimento mentale del personaggio, bastano, da un certo punto in poi e grazie al meccanismo in serie, ad instaurarsi nella regolarità dell'orizzonte di attesa del lettore: con poche spie disseminate, insomma, Calvino si garantisce in breve una ricostruzione automatica da parte del lettore di quella 'impressione del personaggio' sufficiente per averne, volta per volta, presenti le poche caratteristiche essenziali ai fini del racconto. In questo modo si realizza per Palomar quella spoliatura attanziale intorno al personaggio che Calvino ha altrove ben definito:

Don Chisciotte è un personaggio dotato d'una iconicità inconfondibile e d'una ricchezza interiore inesauribile. Ma non è detto che un personaggio per adempiere alla funzione di protagonista d'un'opera deva necessariamente avere tanto spessore. *La funzione del personaggio può paragonarsi a quella d'un operatore, nel senso che questo termine ha in matematica.*

*Se la sua funzione è ben definita, egli può limitarsi a essere un nome, un profilo, un geroglifico, un segno*²¹.

Anche per gli altri particolari poi che si possono ricavare qua e là nel testo, riguardo la biografia del personaggio, non ci si discosta in genere da questo tipo d'informazione un po' noncurante e discontinua. I dati espliciti o ricostruibili sono tali, però, da porre in primo piano la questione del rapporto tra personaggio e autore, e quindi quella dell'autobiografismo in *Palomar*. In questo senso, prendendo alla lettera l'affermazione-confessione d'autore che ho posto all'inizio del paragrafo, pare che non vi siano dubbi; e anche in mancanza di questa, ugualmente non trascurabili apparirebbero le connessioni deducibili appunto dal testo stesso. Innanzitutto i luoghi: se infatti, a partire dalla sezione *Le vacanze di Palomar*, nei primi tre racconti di *Palomar sulla spiaggia* l'ambientazione rimane generica (un luogo di mare, una spiaggia appunto), già nel successivo *Palomar in giardino* si delinea la presenza di una casa, con un patio e un giardino, dove Palomar trascorre abitualmente le estati (e come non pensare alla villa nella pineta di Roccamare residenza estiva, dal 1973, della famiglia Calvino a Castiglione della Pescaia); spostandosi poi in ambito cittadino, con la sezione *Palomar in città*, prima, in *Palomar sul terrazzo* ci si trova sul terrazzo di un appartamento romano (e

²¹ *I livelli della realtà in letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 319 (poi anche, nell'originaria forma di relazione al Convegno di Firenze del 1978, col titolo *La letteratura e la realtà dei livelli*, in *Livelli di realtà*, a cura di M. PIATTELLI PALMARINI, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 439-40). Il corsivo della citazione è nostro.

Calvino dal 1980 si era trasferito a Roma, «in piazza Campo Marzio, in una casa con terrazza a un passo dal Pantheon»²², poi, in *Palomar fa la spesa*, in dei negozi culinari di Parigi, dove il personaggio, con evidenza, non è di passaggio (come lo stesso Calvino che vi ha vissuto pressoché stabilmente tra il 1967 e il 1980)²³, come testimoniato anche nel successivo *L'ordine degli squamati* (in *Palomar allo zoo*) in cui si esplicano accenti di consuetudine nelle visite al Jardin des Plantes; anche per gli altri due zoo poi (di Vincennes e di Barcellona), non è difficile il collegamento con visite effettive dell'autore; infine, nell'ultima sezione *I silenzi di Palomar*, i tre racconti de *I viaggi di Palomar*, sono tutti, come già visto, riferiti ai viaggi reali di Calvino in Messico e in Oriente. Quanto alla famiglia di Palomar, si capisce che essa è composta, come quella di Calvino, da una moglie e una figlia: la moglie compare ne *Il fischio del merlo* (pp. 27-29), e più fuggevolmente in *Dal terrazzo* (p. 54) e ne *La pancia del gecko*; la figlia, appena accennata,

²² *Cronologia*, in M.I.,LXXXIV.

²³ Calvino nel 1973 in un'intervista a F. CAMON (in *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 181-201) aveva detto che Parigi «è la vita di famiglia, un posto dove sto tranquillo, dove ognuno fa i fatti suoi. Esco di casa solo per comprare i giornali, la *baguette*, i formaggi». Inoltre, nello scritto *Eremita a Parigi*, cit., p. 192, si dice che «a Parigi ho la mia casa di campagna, nel senso che facendo lo scrittore una parte del mio lavoro la posso svolgere in solitudine, non importa dove, in una casa isolata in mezzo alla campagna, o in un'isola, e questa casa di campagna io ce l'ho nel bel mezzo di Parigi. E così, mentre la vita di relazione connessa col mio lavoro si svolge tutta in Italia, qui ci vengo quando posso o devo stare solo, cosa che a Parigi mi riesce più facile».

in *Dal terrazzo* (p. 54) e poi ne *La corsa delle giraffe* (p. 81)²⁴.

Ma l'allusione forse decisiva è quella all'attività 'professionale' di Palomar, come descritta ne *Il fischio del merlo*:

Mentre siede su una sdraio e "lavora" (infatti ha anche un'altra fortuna: di poter dire che lavora in luoghi e atteggiamenti che si direbbero del più assoluto riposo; o per meglio dire, ha questa condanna, che si sente obbligato a non smettere mai di lavorare, anche sdraiato sotto gli alberi in un mattino d'agosto) [...] (p. 24) [...] lui può restare assorto nel suo lavoro (o pseudolavoro o iperlavoro). Lascia passare un minuto e anche lui cerca di lanciare un messaggio rassicurante, per informare la moglie che il suo lavoro

²⁴ Riguardo al personaggio della moglie, si può notare come anche in lei Calvino trasferisca per ammirazione quel «superiore senso di concretezza» e di naturale «disinvoltura» tipico della maggior parte dei suoi deuteragonisti femminili e in contrasto con l'«insicurezza degli innamorati maschi» (C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 57). Infatti qui, tra i due, è lei che sembra senza sforzo aver raggiunto, nel concreto quotidiano, quella «dimensione dello spirito» che il marito invano e affannosamente cerca: «alla signora Palomar è venuto naturale di trasferire sulle piante la sua attenzione alle cose singole, scelte e fatte proprie per identificazione interiore e così entrate a comporre un insieme dalle multiple variazioni, una collezione emblematica» (*Dal terrazzo*, p. 54). Quanto ai brevissimi accenni alla presenza della figlia, si può rilevare una piccola aporia temporale, tramandata alla nuova successione lineare del testo dalla diversa cronologia dell'avantesto: infatti, se la prima volta in *Dal terrazzo* la figlia risulta caratterizzata dalla «giovinezza», la seconda, nel successivo *La corsa delle giraffe*, viene definita come «bambina»; il che rispecchia, però all'inverso, l'effettivo salto d'età della figlia di Calvino (nata nel 1965) rispetto alla datazione originaria dei due brani, tra loro molto distanti, *La corsa delle giraffe* del 1975 e *Dal terrazzo* del 1982.

(o infralavoro o ultralavoro) procede come al solito: a questo scopo egli emette una serie di sbuffi e brontolii: – ... per storto... con tutto che... da capo... sì, col cavolo... – enunciazioni che tutte insieme trasmettono anche il messaggio “sono molto occupato”, nel caso che l’ultima battuta della moglie contenesse anche un larvato rimprovero del tipo: “potresti pensarci un po’ pure tu a innaffiare il giardino”. (p. 28)

dove manca solo la certezza di una denominazione esplicita per riconoscervi il lavoro (o pseudolavoro o iperlavoro) dell’autore.

Palomar, inoltre, condivide con Calvino l’età matura e un’accentuata miopia che lo forza a portare gli occhiali, nonché, quasi a compenso, un’intensa passione per l’astronomia. Infine, anche a tralasciare altre affinità caratteriali o umorali, ci sono le coincidenze, certo meno tangibili ma ugualmente significative, dell’ultima parte del libro, dove dalla generale atemporalità della narrazione precedente (limitata solo da riferimenti stagionali) si passa a un parziale recupero di storia generale e personale: non per niente in tutti e tre i racconti di *Palomar in società*, l’incipit include la parola ‘epoca’: «In un’epoca e in un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni e giudizi [...]» (*Del mordersi la lingua*, p. 104); «In un’epoca in cui l’insofferenza degli anziani [...]» (*Del prendersela coi giovani*, p. 107); «Nella vita del signor Palomar c’è stata un’epoca in cui la sua regola era questa [...]» (*Il modello dei modelli*, p. 110)²⁵. Contenendo tutte af-

²⁵ Tutto questo racconto poi, secondo Barengi, «Rappresenta, in estrema sintesi, una sorta di autobiografia politico-intellettuale:

fermazioni biografiche che, sullo stesso tono, si potrebbero facilmente riscontrare sparse nelle interviste e dichiarazioni di Calvino dell'ultimo decennio. Allo stesso modo, nell'*incipit* del successivo *Il mondo guarda il mondo* si allude, tramite reticenza, a delle «disavventure intellettuali» che avrebbero portato Palomar a impersonare il ruolo esclusivo di osservatore (p. 115) ²⁶.

Senza dilungarsi oltre, risulta insomma già chiaro che il gioco delle identificazioni ha qui terreno più che fertile, ed è oltretutto visibilmente scoperto, cioè Calvino non si è preoccupato affatto di mescolarne le carte. D'altronde basterebbe, prima e forse più di questo, pensare alla genesi dei testi che, come abbiamo visto, costituiscono quasi frammenti di un particolare diarismo da 'esercizio di stile', con Palomar personaggio che funge da schermo pubblico, spesso al limite della trasparenza, per l'autore. Di qui lo scambio nominalistico tra prima e terza persona che la preistoria variantistica di alcuni racconti mostra palesemente, e quindi il configurarsi di Palomar come «prima persona dissimulata», «pronome "falso-vero"», «maschera pseu-

in una conversazione telefonica con Claudio Milanini Calvino confermava che il "modello" di cui discorre all'inizio del brano è il marxismo» (M.II,1435).

²⁶ In questo stesso brano, tra l'altro, si definisce quasi paradossalmente Palomar come un non-osservatore per natura: «Un po' miope, distratto, introverso, egli non sembra rientrare per temperamento in quel tipo umano che viene di solito definito un osservatore», in coincidenza con quanto Calvino, proprio a proposito di *Palomar*, dirà di se stesso: «Il mio problema nello scrivere questo libro è stato che io non sono mai stato quello che si dice un osservatore» (*Mondo scritto e mondo non scritto*, in «Lettera internazionale», 2 (1985), 4-5, p. 18).

do-oggettiva o pseudo-soggettiva indossata dai testi con raffinata spregiudicatezza»²⁷.

Detto questo, però, mi sembra necessario aggiungere ancora alcune precisazioni, che ci consentano di ridimensionare un attributo come quello di 'autobiografia', così impegnativo e, tutto sommato, improprio, distante se non sviante dal testo in questione. Eppure, in un certo senso, come abbiamo visto, inevitabile e del resto non evitato, anzi confessato dall'autore stesso. Il fatto è che l'autobiografia come genere non può definire né rappresentare in maniera soddisfacente il nodo essenziale dell'«esperienza Palomar», perché è la materia stessa del libro (stralci di pensiero non retrospettivo imbastiti, in tono per lo più impersonale, su occasioni percettive apparentemente banali) a non presupporre, anzi proprio a negare ogni tipo di coinvolgimento o caratterizzazione strettamente biografica, lasciando trasparire soltanto, semmai, alcuni connotati di tipo latamente diaristico. Questo non toglie, certo, che di 'autobiografismo' (nel senso della coincidenza appunto di alcune coordinate biografiche del personaggio all'interno del libro con quelle dell'autore) comunque si possa o si debba parlare: tenendo conto però che si tratta sempre di tracce circoscritte e, in fondo, marginali, non rilevanti o sufficienti cioè, come credo, a determinare un'ipoteca di genere; tracce, so-

²⁷ C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit. p. 170 e nota relativa. Si aggiunga anche che in questo modo l'ironia sul personaggio tende, con mossa elegantemente implicita, ad animarsi in bonario e pungente ammiccamento autoironico («quell'ironia su se stessi che è l'essenza dello humor», come dice Calvino nella quarta di copertina a *Un matrimonio di provincia* della MARCHESA COLOMBI, Torino, Einaudi («Centopagine»), 1973).

prattutto, che a ben vedere andranno forse lette soltanto come conseguenza naturale della primaria scelta di genere che presiede al testo, quella, intendo, della descrizione, con quanto essa comporta di dovuto ad un ideale principio di 'referenzialità'²⁸. Ed è questo probabilmente che Calvino intendeva sottolineare parlando di autobiografia, poiché infatti subito dopo ha precisato «ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza». Senza dubbio infatti *Palomar* è il libro più 'referenziale' di Calvino, nel senso che l'effetto di finzione intorno al personaggio e alla storia risulta praticamente azzerato sulla base di quella scommessa sull'oggettività della descrizione che aveva in sostanza dato avvio all'«esperienza Palomar». E quindi, invertendo i termini della questione, si può allora forse dire che è proprio attraverso questa maggiore impressione di referenzialità che il testo si predispone più agevolmente all'autobiografismo. In altre parole, è come se Calvino dicesse: queste esperienze sono verificabili da chiunque; occasionalmente, dato che, in quanto autore del libro, questo chiunque non posso che essere io, lascerò al personaggio quelle caratteristiche che sono anche mie. Venendo così, oltretutto, a supplire nella maniera più economica alla necessità di fornire in qualche modo al personaggio una seppur stringata e frammentaria carta d'identità.

In tal senso, per me, come è inverosimile ridurre Calvino a Palomar se non in accezione parziale e pro-

²⁸ Cfr. PH. LEJEUNE ne *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, Il Mulino, 1986, p. 38: «in opposizione a tutte le forme di finzione, la biografia e l'autobiografia sono testi referenziali» (o comunque, aggiungo, come tali si propongono).

iettiva, così Palomar *può* anche essere ricondotto a Calvino, ma soltanto per quel poco che ci consenta di non richiedere all'autore altre (imbarazzanti o almeno inutili) informazioni sul suo conto. La funzione delimitativa di Palomar, di ritaglio di un grand'angolo oculare di esperienza e scrittura, ci conduce in un campo di esercizio percettivo e meditativo i cui riferimenti di contorno importano all'autore così poco da poter tranquillamente permettersi di lasciarne in prestito al protagonista alcuni dei suoi. Salvo poi, con il finale, segnare i limiti dell'inevitabile distacco, rimarcando, oltre che a se stesso, al lettore e soprattutto al personaggio, quell'autonomia indispensabile all'attivarsi e quindi poi disattivarsi del dominio di finzione verbale legato a quest'ultimo, in cui la realtà delle coincidenze dirette s'attenua fino al punto di perdere del tutto d'importanza e spessore²⁹.

²⁹ A questo proposito, si leggano le osservazioni di J. CANNON nel saggio *Calvino's Latest Challenge to the Labyrinth: A Reading of 'Palomar'*, in «Italice», 62 (1985), 3, p. 199: «The sense of slightly bemused perplexity which characterizes Palomar throughout the novel is similar to that which informs recent authorial self-portraits. [...] But if there is a marked resemblance between Palomar and the intertextual persona who emerges from the interplay of Calvino's essays and public lectures, it must also be said that there remains an ironic distance between the two. That distance is formalized in the use of an anonymous narrator who reports Palomar's perceptions and feelings. By denying Palomar any role as a narrative voice, Calvino highlights the protagonist's status as pure *actant*. Palomar is almost exclusively defined in the novel by his function: to observe and to master "la complessità del mondo". Finally, Palomar represents not "Calvino" but consciousness itself, swimming in a continuum of indeterminacy and uncertainty».

3. *Un'interrogazione di metodo*

Ciò che mi preme di più in questo momento è annotare quanto ho pensato per cercare di capire oggettivamente ciò che stava succedendo, il continuo mulinare di supposizioni che ho cercato di contrapporre all'oscurità degli avvenimenti, per non rassegnarmi all'incomprensibile.¹

Pier Vincenzo Mengaldo, nel suo importante saggio *Aspetti della lingua di Calvino*, ad un certo punto della sistematica campionatura per linee di tendenza dei fatti linguistici più rilevanti di «questo scrittore, altrettanto unitario che politropo e versipelle», arriva, con la consueta precisione e intelligenza critica, a mettere a fuoco uno dei procedimenti sostanziali dello stile calviniano: «Alla radice di molti fatti della lingua di Calvino abbiamo posto l'esigenza e quasi la coazione a distinguere e graduare incessantemente. Ma l'espressione più paradigmatica per frequenza, articolazione e significato, vera e propria *sphraghis* dello stile calviniano, ne sono le modalità enunciative che possiamo per compendio riassumere sotto l'etichetta classica della *correctio*», precisando poi «anche di comprendere sotto di essa le formulazioni di tipo congetturale o probabilistico»². Alla base di questo fenomeno così diffuso e tangibile nelle diverse opere di Calvino, sta da una parte il «culto della precisione analitica», «dove l'analiticità descrittiva, attraverso correzio-

¹ I. CALVINO, *Le cose mai uscite da quella prigione (Quanto non potremo mai sapere su Moro)*, in «Corriere della sera», 18 maggio 1978.

² P.V. MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino*, cit., p. 279.

ni, gradazioni e attenuazioni multiple celebra il massimo della cautela e insieme – miracolosamente – dell'evidenza», dall'altra, più in profondo, «un rapporto tra il soggetto, e il suo linguaggio, e la realtà, concepito sotto il segno deludente e salutare dell'indeterminazione», per cui si può parlare di «relativismo linguistico dello scrittore: la percezione insomma che la lingua non può dire tutto, ma *forse* riesce a dire *qualcosa*, a patto che la si circuisca e quasi la si corteggi con assidua pazienza, disposti allo scacco»³. Se dunque questa movenza riflessiva (che è anche, a tratti, difensiva) va primariamente ascritta, come dimostra appunto Mengaldo, ad un'articolazione che è tipica del dettato calviniano, trovando disseminazione in tutta l'opera, d'altronde non si può fare a meno di notare quanto in particolare ad essa sia tributario, quasi in localizzata concentrazione estrema, il procedimento narrativo caratteristico proprio di *Palomar*. Tanto da far apparire lo sviluppo di ogni singolo racconto del libro come strettamente necessitato a livello di impulso causale da tali indiziate inflessioni allocutorie e argomentative: assente infatti una trama che di per sé valga a indirizzare e insieme assicurare lo svolgimento del discorso narrativo, è come se ogni volta la situazione del racconto tendesse a trovare naturale esaurimento ai primi accenni, se non subentrasse subito a sostenerla e, letteralmente, ad alimentarne il proseguimento, quest'istinto interno alla scrittura verso la distinzione e la puntualizzazione, una continua rimessa in gioco tramite l'apertura prospettica a ipotesi e congetture ulterio-

³ *Ivi*, pp. 282-283.

ri, soggette a moltiplicarsi fino a garantire da sole l'espandersi dello spazio del racconto stesso. L'intelaiatura principale di tale meccanismo s'incardina dunque in *Palomar* su due classi di fenomeni ricorrenti e strettamente tra loro correlati nell'ambito di uno stesso effetto retorico che è quello appunto dell'*amplificatio*: 1) la *correctio* vera e propria, soprattutto sotto forma delle congiunzioni avversative *però* e *ma*, ad apertura di discorso, e incalzate poi da altri moduli, di compresenza (*nello stesso tempo; è anche vero*) oppure di parziale conclusione o riepilogo (*insomma; comunque*); 2) la *dubitatio*, con interrogazioni retoriche spesso disposte a grappoli, e puntellate dall'uso dell'«onnipresente *forse* (la parola di frequenza relativa più impressionante in Calvino)»⁴ e di altre formule dubitative e ipotetiche.

Per esemplificare questo sistema di lievitazione analitica e di interna segmentazione sintattica⁵ si può far riferimento proprio all'inizio di *Lettura di un'onda*, che oltretutto, in quanto *incipit* dell'intero libro, assume un rilievo particolare sia agli occhi del lettore, che di conseguenza a quelli dell'autore. E infatti Calvino ci

⁴ *Ivi*, p. 280, con la non trascurabile specificazione in nota di come essa sia «non a caso adibita volentieri ad attenuare affermazioni generalizzanti».

⁵ Di cui si noti l'esatta corrispondenza con quelle istruzioni sintattiche da Calvino didatticamente enunciate, come «battaglia ideologica per una scrittura concreta e pulita», in una lunga lettera a Gianni Scalia del 6 giugno 1961, esemplare nella puntualità dei suoi rilievi: «Costruendo una frase, è bene porre il concetto tematico centrale in evidenza, in modo che salti sotto gli occhi a prima vista, e mettere le subordinate dopo l'elemento centrale della frase, non prima. Meglio non metterle nemmeno, le subordinate; fare un periodo a parte con *i ma* e *i ciononostante* e *i tuttavia*» (*I libri degli altri*, cit., p. 372; il corsivo è nostro).

ha lavorato con attenzione sopra, di modo che particolarmente istruttivo risulta il confronto con la prima stesura del pezzo che vedeva un approccio molto più generico all'argomento, con spunti di problematizzazione solo accennati e mantenuti piuttosto sul vago; rimettendoci invece le mani, si ha una ristrutturazione completa del pezzo, fino a giungere ad una stesura definitiva decisamente diversa. Qui di seguito riporto la prima stesura, pubblicata, come già detto, nell'agosto del 1975 sul «Corriere della sera»:

Il mare è appena increspato e piccole onde battono sulla riva. L'acqua su questa spiaggia è ancora miracolosamente limpida. / Il signor Palomar si mette a guardare un'onda nel momento in cui s'alza e si rompe, aspetta che un'altra la segua, fa scorrere lo sguardo lungo la sua cresta, cerca di rendersi conto di quante onde più piccole si distinguono nell'avanzare d'ogni ondata per caratteristiche diverse di forma tempo forza direzione. / Una volta che ha cominciato questo tipo d'osservazione gli è difficile smettere. Non che egli resti assorto nella contemplazione; al contrario: vorrebbe portare a termine l'operazione che si è proposto e poi andarsene al più presto; tutto quello che lui vuole è poter dire d'aver veramente visto un'onda, nel momento in cui batte su quel punto della spiaggia, cioè aver visto com'è fatta in tutte le sue componenti simultanee.

Nella riscrittura, che è datata 28-31 luglio 1982, innanzitutto c'è l'inserito alla fine del primo periodo, per il resto identico, di una specificazione (riva *sabbiosa*) minima ma importante sia per equilibrare con l'aggettivazione di tutti i sostantivi l'effetto sonoro della frase, sia perché subito chiarisce un elemento che sarà non secondario nella delimitazione dell'oggetto-onda; sparisce poi il riferimento 'ecologico' e un po' banaliz-

zante alla limpidezza dell'acqua, sostituito dalla diretta collocazione del personaggio nel luogo e nell'azione («Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un'onda»). Da questo punto in poi Calvino procede recuperando elementi della prima versione per sottrarli ad un processo analitico d'incisiva distinzione: così la frase «Non che egli resti assorto nella contemplazione», lievemente mutata in «Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde», viene messa in primo piano per poi sistematicamente dissezionarla nelle sue tre componenti, con uno stesso tipo di ripresa ripetuta (ulteriormente specificata ogni volta con l'uso dei due punti) e complicata in seconda posizione da un'altra tripartizione interna:

[1] Non è assorto perché sa bene quello che fa: vuole guardare un'onda e la guarda. [2] Non sta contemplando perché per la contemplazione ci vuole [2^a] un temperamento adatto, [2^b] uno stato d'animo adatto e [2^c] un concorso di circostanze esterne adatto: e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui. [3] Infine non sono "le onde" che lui intende guardare ma un'onda singola e basta: volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso. (p. 5)

È nel periodo successivo tuttavia che si trova con evidenza l'applicazione del principio dell'amplificazione per *correctio*, a partire soprattutto dal primo *però* che dà veramente l'avvio alla prosecuzione del discorso narrativo, come salvandolo da una sua precoce ipotesi di termine, e consentirne poi ancora il rimodularsi a catena tramite altre formule di complicazione e collegamento (che evidenzio in corsivo):

Il signor Palomar vede spuntare un'onda in lontananza, crescere, avvicinarsi, cambiare di forma e di colore, avvolgersi su se stessa, rompersi, svanire, rifluire. A questo punto potrebbe convincersi d'aver portato a termine l'operazione che s'era proposto e andarsene. *Però* isolare un'onda separandola dall'onda che immediatamente la segue e pare la sospinga e talora la raggiunge e travolge, *è molto difficile; così come* separarla dall'onda che la precede e che *sembra* trascinarsela dietro verso la riva, *salvo poi magari* voltarglisi contro come per fermarla. *Se poi* si considera ogni ondata nel senso dell'ampiezza, parallelamente alla costa, *è difficile stabilire* fin dove il fronte che avanza s'estende continuo e dove si separa e segmenta in onde a sé stanti, distinte per velocità, forma, forza, direzione. / *Insomma*, non si può osservare un'onda senza tener conto degli aspetti complessi che concorrono a formarla e di quelli altrettanto complessi a cui essa dà luogo. Questi aspetti variano continuamente, per cui un'onda è sempre diversa da un'altra onda; *ma è anche vero* che ogni onda è uguale a un'altra onda, *anche se* non immediatamente contigua o successiva; *insomma* ci sono delle forme e delle sequenze che si ripetono, *sia pur* distribuite irregolarmente nello spazio e nel tempo. Siccome ciò che il signor Palomar intende fare in questo momento è semplicemente *vedere* un'onda, cioè cogliere tutte le sue componenti simultanee senza trascurarne nessuna, il suo sguardo si soffermerà sul movimento dell'acqua che batte sulla riva finché potrà registrare aspetti che non aveva colto prima; appena s'accorgerà che le immagini si ripetono saprà d'aver visto tutto quel che voleva vedere e potrà smettere. (pp. 5-6)

Come si vede, la propulsione interna al discorso viene ottenuta tramite una continua problematizzazione di ogni suo segmento, un pungolo ossessivo che non molla la preda prima di avercela disposta davanti per ogni verso, averne mostrato tutto lo spessore di difficoltà, la complessità di definizione.

In questo senso, forse ancora più esemplare è il seguente *Il seno nudo*, che si costruisce esclusivamente su tre successive riprese atte a correggere e contraddire l'azione e le affermazioni di partenza, rilanciando ogni volta la posta in gioco del racconto. Qui dunque Palomar, col suo ansioso andirivieni sulla spiaggia, arriva a mimare letteralmente l'altalena delle antitesi e delle ipotesi, nel tentativo di correggere la propria azione e le implicazioni simboliche che essa presuppone, ricominciando tutto sempre da capo. Dopo essere passato una prima volta davanti alla donna in *topless* con un atteggiamento di civile indifferenza, ecco il primo dubbio:

[1] *Però*, – pensa andando avanti e, non appena l'orizzonte è sgombro, riprendendo il libero movimento del bulbo oculare – io, così facendo, ostento un rifiuto a vedere, cioè anch'io finisco per rafforzare la convenzione che ritiene illecita la vista del seno, ossia istituisco una specie di reggipetto mentale tra i miei occhi e quel petto [...]. Insomma il mio non guardare presuppone che io sto pensando a quella nudità, me ne preoccupa, e questo è in fondo ancora un atteggiamento indiscreto e retrivo.

Ritorna dunque indietro, per calibrare il peso del proprio sguardo inglobando il seno nel paesaggio circostante, e quindi, momentaneamente soddisfatto, prosegue il cammino. Subito però si ripete l'assalto, stavolta in forma di successive domande dirette:

[2] *Ma* sarà proprio giusto, fare così? – riflette ancora, – o non è un appiattare la persona umana al livello delle cose, considerarla un oggetto, e quel che è peggio, considerare oggetto ciò che nella persona è specifico del sesso femminile? Non sto forse perpetuando la vecchia abitudine della supre-

mazia maschile, incallita con gli anni in un'insolenza abitudinaria?

Ne segue un nuovo dietro-front, e ancora la correzione dello sguardo nel tentativo di far lievemente emergere nell'uniforme campo visivo il seno come uno scarto, un guizzo⁶.

[3] *Però* questo sorvolare dello sguardo non potrebbe in fin dei conti essere inteso come un atteggiamento di superiorità, una sottovalutazione di ciò che un seno è e significa, un tenerlo in qualche modo in disparte, in margine o tra parentesi?

Caparbio e inquieto Palomar torna quindi ancora una volta sui suoi passi, con l'intenzione di dedicare uno speciale riguardo al seno, coinvolgendolo in una generale, gioiosa panoramica, e così giungere a un risultato definitivo. Anche questo però risultando frustrato dall'ironico rivolgimento finale della situazione:

Ma appena lui torna ad avvicinarsi, ecco che lei s'alza di scatto, si ricopre, sbuffa, s'allontana con scrollate infastidite delle spalle come sfuggisse alle insistenze moleste d'un satiro. (pp. 11-14)

Ne *La spada del sole* invece, il mulinare di ipotesi e supposizioni viene addirittura inizialmente sceneggiato tramite una triplice dissociazione dell'io:

⁶ Sulle implicazioni 'estetiche' di quest'immagine del guizzo, si leggano le osservazioni di A.J. GREIMAS che vi dedica un piccolo saggio, *Il guizzo* appunto, in *Dell'imperfezione* [1987], Palermo, Sellerio, 1988, pp. 18-25.

“È un omaggio speciale che il sole fa a me personalmente”, è tentato di pensare il signor Palomar, o meglio l’io egocentrico e megalomane che abita in lui. *Ma* l’io depressivo e autolesionista che coabita con l’altro nello stesso contenitore, *obietta*: “Tutti quelli che hanno occhi vedono il riflesso che li segue; l’illusione dei sensi e della mente ci tiene sempre tutti prigionieri. Interviene un terzo coinquilino, un io più equanime: “Vuol dire che, comunque sia, io faccio parte dei soggetti senzienti e pensanti, capaci di stabilire un rapporto con i raggi solari, e di interpretare e valutare le percezioni e le illusioni. (pp. 15-16)

Per poi riaffidarsi, più oltre, ancora all’interrogazione diretta cui segue sempre una coda a ritroso («Ai due lati del riflesso, l’azzurro dell’acqua è più cupo. “È quello il solo dato non illusorio, comune a tutti, il buio?” si domanda il signor Palomar. *Ma* la spada s’impone ugualmente all’occhio di ciascuno, non c’è modo di sfuggirle. “Ciò che abbiamo in comune è proprio ciò che è dato a ciascuno come esclusivamente suo?”», p. 16), in un movimento di autocontraddizione continua che nega la stabilità d’ogni acquisizione, che sia il sollievo di un principio («Che sollievo se riuscisse ad annullare il suo io parziale e dubbioso nella certezza d’un principio da cui tutto deriva! Un principio unico e assoluto da cui prendono origine gli atti e le forme? *Oppure* un certo numero di principi distinti, linee di forza che s’intersecano dando una forma al mondo quale appare, unico, istante per istante?», p. 18) o la semplice constatazione dell’esistenza di qualcosa («Sarebbe questa la natura? *Ma* nulla di ciò che egli vede esiste in natura: il sole non tramonta, il mare non ha quel colore, le forme sono quelle che la luce proietta nella retina. [...] La natura esiste?», p. 18) oppure, infine, l’ipotesi di una pacifica resa all’esistere

(«Questo è il mio habitat, – pensa Palomar, – che non è questione d'accettare o d'escludere, perché solo qua in mezzo posso esistere». *Ma se la sorte della vita sulla terra fosse già segnata? Se la corsa verso la morte diventasse più forte d'ogni possibilità di recupero?*», p. 19).

Vertiginoso appare l'uso dell'interrogazione anche ne *Il fischio del merlo*, come dimostra questo brano centrale in cui la concentrazione quasi intasata di ipotesi, domande e riprese alternative o avversative viene costantemente a plasmare e flettere l'andamento del discorso, combinandosi inoltre, qui, con la puntualizzazione diffusa delle parentesi⁷:

Ma è un dialogo, oppure ogni merlo fischia per sé e non per l'altro? E, in un caso o nell'altro, si tratta di domande e risposte (all'altro o a se stesso) o di confermare qualcosa che è sempre la stessa cosa (la propria presenza, l'appartenenza alla specie, al sesso, al territorio)? Forse il valore di quell'unica parola sta nell'essere ripetuta da un altro becco fischiante, nel non essere dimenticata durante l'intervallo di silenzio. / Oppure tutto il dialogo consiste nel dire all'altro "io sto qui", e la lunghezza delle pause aggiunge alla frase il significato di un "ancora", come a dire: "io sto ancora qui, sono sempre io". E se fosse nella pausa e non nel fischio il significato del messaggio? Se fosse nel silenzio che i merli si parlano? (il fischio sarebbe in questo caso solo un segno di punteggiatura, una formula come "passo e chiudo"). Un silenzio, in apparenza uguale a un altro silenzio, potrebbe

⁷ Non a caso è soprattutto ne *La giornata d'uno scrutatore* che Calvino ha sfruttato al massimo e al limite dell'intaso «quell'inquietante cifra stilistico-tipografica-psicologica che sono le parentesi» (C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, p. 79 e n.).

esprimere cento intenzioni diverse; anche un fischio, *d'altronde*; parlarsi tacendo, o fischiando, è sempre possibile; il problema è capirsi. *Oppure* nessuno può capire nessuno: ogni merlo crede d'aver messo nel fischio un significato fondamentale per lui, *ma* che solo lui intende; l'altro gli ribatte qualcosa che non ha nessuna relazione con quello che lui ha detto; è un dialogo tra sordi, una conversazione senza capo né coda. / *Ma* i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso? (pp. 26-27)

Tutto il libro, del resto, si presta a esempi di tal genere, praticamente ad apertura di pagina: si può dire quindi che si tratta di un vero e proprio metodo che attraverso Palomar viene perseguito ostinatamente dall'autore e sottoposto senza requie alla ricezione del lettore. Non senza veicolare una sottile impressione di angoscia, di allarme controllato, talvolta esplicito nella delusione cui è soggetto il personaggio⁸, e comunque

⁸ «Se l'uomo investisse nel fischio tutto ciò che normalmente affida alla parola, e se il merlo modulasse nel fischio tutto il non detto della sua condizione d'essere naturale, ecco che sarebbe compiuto il primo passo per colmare la separazione tra... tra che cosa e che cosa? Natura e cultura? Silenzio e parola? Il signor Palomar spera sempre che il silenzio contenga qualcosa di più di quello che il linguaggio può dire. Ma se il linguaggio fosse davvero il punto d'arrivo a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi? Qui il signor Palomar è ripreso dall'angoscia» (sempre ne *Il fischio del merlo*, p. 29); oppure «S'aspetta di vedere estendersi davanti a sé un paesaggio umano finalmente netto, chiaro, senza nebbie, in cui egli potrà muoversi con gesti precisi e sicuri. È così? Nient'affatto. Comincia a impelagarsi in un garbuglio di malintesi, vacillazioni, compromessi, atti mancati; le questioni più futili diventano angoscianti, le più gravi s'appiattiscono; ogni cosa che lui dice o fa risulta maldestra, stonata, irrisolta. Cos'è che non funziona?» (*L'universo come specchio*, p. 120).

sempre sotteso al risucchio vorticoso nel quale l'attesa di lettura viene coinvolta, guidata, con serrata e pedagogica consequenzialità, ai limiti di una lucida fuga di senso. L'aspetto però più importante di questa sistematica attitudine del testo risiede proprio nell'intenzione metodologica che ne sta alla base e che fonda, mi sembra, il suo proposito principale. Un metodo, un modello possibile come tendenza, proponimento che sorregga un'idea di morale indiretta, sempre più laica e coscientemente formale⁹, della scrittura, incanalando quell'irriducibile tensione al maieutico, al pedagogico che Calvino ha sempre impiegato nei suoi scritti con l'evidenza e il rigore dell'igienico esercizio di ragione e intuito: tanto più, e Calvino su questo punto più volte insiste, tanto più questa forma di resistenza indiretta, dubbiosa, critica, deve essere riproposta da chi scrive e colta, coltivata anche da chi legge, quando la visione diviene sempre più da naufraghi e un diffuso senso di catastrofismo, di squilibrio, di disfacimento assume nell'immaginario personale e collettivo le allarmanti proporzioni della più probabile effigie del mondo presente e futuro¹⁰. Se quindi anche la tecnica così frequente dell'interrogazione retorica nasce da incli-

⁹ Sull'aspetto essenziale in Calvino dell'intreccio tra 'morale' e 'formale', cfr. p. 211 e sgg.

¹⁰ «Rassicurante visione, il passaggio degli uccelli migratori, associato nella nostra memoria ancestrale all'armonico succedersi delle stagioni; invece il signor Palomar sente come un senso d'apprensione. Sarà perché questo affollarsi del cielo ci ricorda che l'equilibrio della natura è perduto? O perché il nostro senso d'insicurezza proietta dovunque minacce di catastrofe?» (*L'invasione degli storni*, p. 64). Ma per il tema del 'catastrofismo' nell'ultimo Calvino, cfr. p. 225 e sgg.

nazioni mentali sicuramente ben radicate in Calvino e, in particolare, «dalla percezione dell'irriducibile varietà del mondo – anche, e sempre più col tempo, del suo caos –, da cautela nell'interpretarlo e da una sorta di eudemonismo intellettuale che esalta il gioco in se stesso delle congetture, alternative, sfumature, contraddizioni»¹¹, divenendo quindi di per se stessa «segno esibito di cautela, complicazione, difficoltà a interpretare una realtà complessa, sfuggente»¹², d'altronde l'accento va posto, credo, soprattutto sull'effetto che essa produce nel coinvolgimento del lettore. Non si tratta insomma semplicemente di un personale abuso della sistematicità del dubbio che Calvino, assediato dalla complessità del mondo, nella generale crisi epistemologica, avrebbe riversato nel monologo di *Palomar* come schietta testimonianza di vacuità e pessimismo, ma piuttosto di un'attenta operazione di scrittura che rinnova, in un contesto certo da lui sentito come sempre più difficile e rischioso, una consuetudine di ricerca, di prova, di sfida cognitiva ed esistenziale. In questo senso, il laborioso andamento indagativo, interlocutorio, che ha la funzione di rendere tutto instabile, mai definitivo, per cui ogni nuova domanda, ogni nuova ipotesi può far precipitare tutte le acquisizioni precedenti, come azzerandole nel contraddirle, va in direzione non di un'iterata resa alla negazione, allo scacco, ma piuttosto di una metodica e didattica pratica del ricominciare¹³, della mobili-

¹¹ P.V. MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino*, cit., p. 282.

¹² C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 79.

¹³ Significative in questa direzione sono le espressioni-chiave sul tipo «Il signor Palomar decide che d'ora in poi [...]», concentrate soprattutto negli ultimi racconti de *Le meditazioni di Palomar*.

tà intellettuale contro l'atrofia, spesso sterile e semplicistica, di ogni radicale nichilismo votato alla rassegnazione. Un addestramento mentale al relativo che naturalmente ha i suoi alti costi nel rischio continuo e nell'agguato volubile dell'incertezza, del disorientamento, della delusione.

L'effetto prioritario, dunque, di quest'interrogazione di metodo in forma di domande multiple e concatenate, è soprattutto quello, mi sembra, di attualizzare al lettore il momento appunto della ricerca, della prova sperimentale, di coinvolgerlo e incalzarlo in essa, accentuando nello svolgimento analitico l'aspetto di processo indiziario¹⁴. Si veda per esempio con quale accattivante pronuncia interrogativa Calvino riesca ad accompagnare e agganciare la lettura all'indagine di Palomar sui movimenti del gecko:

O forse è quello il suo segreto: soddisfatto d'essere, riduce il fare al minimo? sarà questa la sua lezione, l'opposto della morale che in gioventù il signor Palomar aveva voluto far sua: cercare sempre di fare qualcosa un po' al di là dei

¹⁴ Si tratta infatti, secondo la definizione di Ch. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* [1958], Torino, Einaudi, 1966, p. 188, di una tipica 'figura di comunione': «La comunione si accresce ugualmente per mezzo di tutte le figure con le quali l'oratore si sforza di far partecipare attivamente l'uditorio alla sua esposizione, prendendolo a parte di essa, sollecitando il suo concorso, assimilandosi a lui. / L'*apostrofe*, l'*interrogazione retorica*, che non mirano né ad ottenere una informazione, né a garantire un accordo, sono spesso figure di comunione; nella *comunicazione* retorica si chiede all'avversario stesso o al giudice di riflettere sulla situazione, lo si invita a partecipare alla deliberazione che sembra si voglia prendere dinanzi a lui, oppure l'oratore cerca di fondersi con il suo uditorio».

propri mezzi? / Ecco che gli capita a tiro una smarrita farfallina notturna. La trascura? No, acchiappa anche quella. La lingua si trasforma in rete per farfalle e la trascina dentro la bocca. Ci sta tutta? La sputa? Scoppia? No, la farfalla è là nella gola [...] Ne avrà abbastanza, per stanotte? Se ne andrà? Era questo il culmine d'ogni desiderio che lui attendeva di soddisfare? Era questa la prova ai limiti del possibile con cui voleva misurarsi? No, resta. Forse s'è addormentato. Com'è il sonno per chi ha gli occhi senza palpebre? (*La pancia del gecko*, p. 61)

Oppure a subito catalizzare l'attenzione e stimolare la curiosità interpretativa per il logoro oggetto tenuto stretto dal gorilla albino: «Nell'enorme vuoto delle sue ore, "Copito de Nieve" non abbandona mai il copertone. Cosa sarà questo oggetto per lui? Un giocattolo? Un feticcio? Un talismano?» (*Il gorilla albino*, p. 83). Le domande servono poi spesso per mettere in atto e dare lo slancio, con velocità e giusta leggerezza, a quell'allargamento generalizzante, cosmico, essenziale nella dubbiosa riflessione filosofica di Palomar: «È una smisurata pazienza, la loro, o una disperazione senza fine? Cosa aspettano, o cosa hanno smesso di aspettare? In quale tempo sono immersi? In quello delle specie, sottratto alla corsa delle ore che precipitano dalla nascita alla morte dell'individuo? O nel tempo delle ere geologiche che sposta i continenti e rassoda la crosta delle terre emerse? O nel lento raffreddarsi dei raggi del sole?» (*L'ordine degli squamati*, pp. 88-89); consentendo anche l'abile spostamento progressivo di piani di attinenza: «"Cosa voleva dire morte, vita, continuità, passaggio, per gli antichi Toltechi? E cosa può voler dire per questi ragazzi? E per me?"» (*Serpenti e teschi*, p. 100).

Effettivamente, è proprio lo statuto per lo più so-

spensivo di queste domande, a prevedere, nell'apertura della destinazione (che si accompagna del resto all'ambiguità della fonte stessa, almeno nel dualismo personaggio/narratore, per cui cfr. pp.179-187), l'attrazione dell'investimento di lettura in esse: se infatti si tratta in primo luogo di domande rivolte a se stesso, annotazioni private, quasi ipotesi di lavoro, di punto di vista, in realtà è proprio la forma del 'quaderno di esercizi' così assunto e esplicitamente dichiarato da *Palomar* a caricarsi, in quanto ricerca di stile, di forma, di metodo, di un forte coinvolgimento esistenziale, che non può non risultare manifesto appello alla partecipazione, al metterci, a nostra volta, e sulla scorta di chi ci interpella, in prova. Sotto forma di un personale esercizio di chiarificazione Calvino in questo modo persegue pedagogicamente l'istillarsi nel lettore di un metodo, di un'attenzione, di un'applicazione alle parole e alle cose, per cercare, interrogandole, di trattenerle, di capirle, per scoprire o anche per imporre loro una funzione, una parziale redenzione, e infine, «non rassegnarsi all'incomprensibile»¹⁵.

Non è un caso poi, che questo metodo di scrittura sia ravvisabile nel suo aspetto più didattico e esplicito

¹⁵ *Palomar*, in questo senso, rappresenta come l'estrema letteralizzazione di ciò che Calvino aveva già espresso nel saggio *Natura e storia nel romanzo* del 1958 (in *Una pietra sopra*, cit., p. 23): «Avevamo detto or ora che questo rapporto dell'uomo con la natura e la storia è contraddistinto dal fatto d'essere libero, non ideologico, non come di colui che vede nel mondo un disegno preconstituito, trascendente o immanente che sia; insomma dev'essere un rapporto d'interrogazione» (non per niente citando poi di seguito il Leopardi delle *Operette morali*, richiamato spesso anche a proposito di *Palomar*).

proprio nella produzione giornalistica e saggistica di Calvino, la cui suggestione del tutto particolare è dovuta in gran parte proprio al fatto che l'autore tende sempre a mostrarci e ad analizzare quasi anatomicamente tutta la serie di meccanismi e di connessioni con i quali si affaccia ad un dato ragionamento, le domande, le esclusioni, i dubbi che via via lo sostengono o lo disfano, di modo che il lettore possa seguirlo, tappa per tappa, nella genesi e nello sviluppo del discorso. E che *Palomar* rechi evidente traccia di questo, non stupisce se si considera la forte dose di «saggismo implicito»¹⁶ che è possibile per molti versi attribuirgli: quella «dimensione saggistica» che, come nota Milanini a proposito de *La giornata d'uno scrutatore*, costituisce «un ingrediente essenziale delle opere realistiche di Calvino» (e anche *Palomar* in un certo senso è tale), per cui «Le digressioni dubitative e i nessi intellettuali divengono materia consustanziale alla *fabula*; “storia” e “discorso”, descrizione e commento agiscono e valgono l'uno nell'altro, l'uno per l'altro»¹⁷. Con quanto di più estremo, in *Palomar*, consenta l'assottigliamento pressoché totale del rilievo propriamente digressivo di questo tipo di movenza stilistica nel tessuto generale del testo, per cui è sul decisivo limitare di una sorta di svuotamento narrativo¹⁸ che si co-

¹⁶ L'espressione è di B. FALCETTO in *Note e notizie ai testi. La nuvola di smog*, M.I., 1354.

¹⁷ C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 79. Ed anche se non soprattutto in *Palomar* andrebbe tenuto conto di quanto fortemente questo 'saggismo' tenda a configurarsi come «memore del proprio etimo» (*Ivi*, p. 80).

¹⁸ Come scrive M. MAURI JACOBSEN, in *Palomar e il viaggio di Calvino dall'“esattezza” alla “leggerezza”* («Italice», 69, 1992, 4, p.

struisce l'architettura fragile e ansiosa di domande, arrivato in cima alla quale Calvino fa di nuovo precipitare tutto, rotolare una pietra sopra, per ricominciare poi da capo il lavoro tenace e ossessivo di formica, l'ascesa rapida e perplessa a volo di uccello.

494), *Palomar* rappresenta «un momento di pausa del Calvino “narratore” [...] come una sosta, una riflessione-esercizio-meditazione che sembra escludere, bloccare la narrazione, la quale tuttavia, come un desiderio, prende il sopravvento e si riaffaccia qua e là, per essere soppressa, alla puntata successiva, dall’“intenzionalità” del soggetto, dal suo “voler” vedere, percepire, “leggere”». E questo è sicuramente l'aspetto più caratteristico del libro, ciò che ne determina insomma la peculiarità all'interno della produzione calviniana, e che forse ha più contribuito a far recepire *Palomar* come prova del tutto marginale per alcuni, assai significativa invece per altri.