

Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino

Autor(en): **Iseppi, Fernando**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **51 (1982)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-39914>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino

Tesi di laurea approvata dal Prof. Dott. G. Güntert all'Università di Zurigo

II

c) Genesi delle 'Città invisibili'

*Guarda fuori dalle finestre! Vedi come la natura lussureggia verzica stormisce frulla sboccia! Vedi come la città operosa ferve pulsa freme forgia sforza!*⁵²⁾

Proprio questa immagine di 'natura' lussureggiante si presenta al lettore che si addentra nelle 'Città'. La citazione tolta da una 'fantasia' che Calvino ha pubblicato per una strenna sul Corriere della Sera servirebbe benissimo d'introduzione alle 'Città' caratterizzandole nel loro aspetto formale. Infatti, parafrasando un noto passo della critica crociana, le pagine delle 'Città' si possono paragonare a solide strutture urbane (la suddivisione dei capitoli e l'impaginazione) rivestite da una rigogliosa vegetazione (la scrittura con i diversi registri tematici) che però lascia qua e là trasparire il disegno spigoloso degli edifici⁵³⁾.

Quella calviniana (come dimostrerò più avanti) è una scrittura metaforica che sa vincere l'inerzia, l'aridità di una lingua ormai logora e incallita, stimolando, nel suo rigoglio, l'interesse e il piacere del lettore. Chi legge Calvino s'accorge subito che dietro a ogni frase, a ogni parola, si na-

⁵²⁾ I. C., Una donna dietro il bersaglio, in Corriere della Sera, 24/12/1978.

⁵³⁾ B. Croce, La poesia di Dante, Bari, Laterza, 1921, p. 65.

sconde un lavoro da certosino, che dà alla comunicazione quello scatto di ricchezza inaspettata:

« Dicevo d'un disgusto fondamentale per la parola, per questa roba che esce dalla bocca, informe, molle molle... Scrivere ha senso solo partendo da questa diffidenza per la parola, da questo disgusto... Io ho un'enorme difficoltà a esprimermi: a voce è un disastro, ma anche per scritto... E' per questo che ho dovuto diventare scrittore, per questo bisogno che ho di scrivere una frase quattro, cinque volte prima di trovare la forma giusta di dire una cosa, anche la più semplice, questo bisogno di strappare fogli appena cominciati... »⁵⁴).

Se questo ci aiuta a capire una delle peculiarità della scrittura calviniana, quella sua natura 'scoiattolesca'⁵⁵), non ci può però dare ancora alcuna informazione sulla genesi delle 'Città', del loro progetto iniziale⁵⁶).

In questo capitolo si vuol risalire alle origini della composizione delle 'Città' seguendo la sua gestazione, che si manifesta discontinua, lunga e nutrita da succhi eterogenei, garanti di quel vivo pulsare, di quell'inquieto 'work in progress' che è il racconto calviniano⁵⁷).

Se per la forma, oserei dire per la poesia⁵⁸), le 'Città' sono l'espressione più alta e più diretta di quanto Calvino ha raggiunto nel 'Castello dei destini incrociati', per la scelta del tema, invece, il libro dovrebbe risalire almeno a cinque momenti diversi:

- a) alla prima storia di Marcovaldo a cui ha dedicato dieci racconti scritti tra il 1952 e 1956, edito poi nei 'Racconti' nel 1958;
- b) alla rielaborazione di questo uscito con l'aggiunta di altri dieci racconti, sotto il titolo 'Marcovaldo ovvero le stagioni in città' nel 1963;
- c) al trattamento di un centinaio di pagine, che Calvino scrisse all'inizio degli anni sessanta per il film di Franco Cristaldi 'Le meravigliose avventure di Marco Polo';⁵⁹)

54) F. Camon, *il mestiere di scrittore*, Conversazioni critiche con Bassani, Calvino, Cassola..., Milano, Garzanti, 1973, p. 183.

55) « Diremo allora che l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, 'diversa' ». C. Pavese, 'Il sentiero dei nidi di regno' in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 273-4.

56) Cfr. a proposito l'attento studio del Sommer, 'Die Stadt bei I. C.', lavoro accettato quale tesi nel 1974 dal Prof. De Man dell'Università di Zurigo e pubblicato nel 1979. Sommer, in un'analisi tematica, studia le diverse accezioni che il 'topos' città assume all'interno di tutta l'opera di Calvino, mettendo bene in evidenza come e quando il tema si inserisce nella scrittura calviniana.

57) Sotto questo aspetto P. Citati presenta le 'Città' al lettore: « Qualche volta, sfiorando le prose così leggere e come cancellate delle 'Città invisibili' dubitiamo che Calvino non esista più... Egli è divenuto un reveur malinconico:... tentato dalle combinazioni, dalle dissonanze, dalle contraddizioni, dai riflessi, dagli intrecci; padrone di un regno d'ombre, dove si aggira per ritrovarsi e per perdersi ». P. Citati, 'Le città invisibili', in *Paragone*, 1973, no. 275.

58) Per Kryszinski il Calvino delle 'Città' è un « poète de plein droit ». Cfr. W. Kryszinski, in op. cit., p. 65.

59) Cfr. I. Bignardi, Marco Rai, aspetta Polo Cristaldi, in *L'Espresso*, 8 luglio 1979, p. 9-56

- d) alla rilettura delle *' Città del mondo '* (1969) di Vittorini;
- e) agli anni in cui Calvino cura per la casa Einaudi la *' Teoria dei quattro movimenti, Il nuovo mondo amoroso '* di Charles Fourier, pubblicato nel 1971.

Come bene dimostra il Sommer il tema della città è sempre presente, ma esso emerge con maggiore insistenza nel *' Marcovaldo '* del 1958 che viene così ad essere il primo testo in cui si mettono a confronto la città e l'uomo; i dieci racconti che vengono inseriti più tardi testimoniano come l'argomento sia sempre vivo e attuale⁶⁰). Con molta probabilità la prima *' stesura '* delle *' Città '*, per quanto concerne personaggi, ambiente e scelta terminologica, va ricercata nel trattamento per il film di Cristaldi⁶¹). Alcune pagine delle *' Città del mondo '* sembrano aver esercitato un influsso indiretto su Calvino che se ne sarebbe servito per l'abbozzo di qualche motivo di città o per qualche annotazione didascalica:

« E' vero che c'è dietro Vittorini, le città di Vittorini, la tensione tra città mitica e città futura, è probabile che una prima suggestione venga di là (e non solo da quel romanzo incompiuto, ma da prima, già dai pezzi degli anni quaranta...) »⁶²).

Dopo queste esperienze l'interesse per la città ritorna con tutta la sua forza con la lettura di Fourier. Da dove abbiamo l'informazione? Ebbene, nell'introduzione che Calvino fa alla *' Teoria dei quattro movimenti '* il lettore trova le spie che accennano al progetto delle *' Città '*. Che l'opera fourieriana sia una fonte determinante per la composizione del libro, lo provano, oltre alla conferma di Calvino stesso, soprattutto i pensieri che, espressi nell'introduzione alla *' Teoria '*, ritornano velati e artisticamente rielaborati nelle *' Città invisibili '*.

Del resto come scrive il curatore dell'opera: « E anche nel nostro secolo, alla riscoperta di Fourier da parte dei poeti e degli scrittori (e degli psicoanalisti), s'accompagna quella da parte degli architetti, come precur-

60) La Corti vede tra le due raccolte alcune differenze fondamentali che si possono riassumere in questi termini: a) la prima raccolta costituisce un macrotesto, mentre la seconda è meno omogenea e unitaria, b) l'antitesi città-campagna diventa l'opposizione tecnologia-forza, c) nei nuovi racconti muta pure il rapporto tra narratore e personaggio; Marcovaldo, trasformato in personaggio meno rigido, acquista un grado di segnicità più elevato nel processo della comunicazione. M. Corti, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo* di I. C., in *Strumenti Critici*, no. 27, 1976, pp. 192-97.

61) I. C., *Alla corte del Gran Can sedusse la Gran Cagna*, « Marco a cavallo, solo, entra in una città tartara. Scende a una locanda. Mangiando interroga il locandiere sul traffico che vede in città.

— Non sa, signore? Oggi è giorno di torneo... Nuovo torneo con questa nostra principessa... — e sospira — quanti se ne è fatti! e ancora questo sposo non si è trovato! Figuriamoci: chi le tiene testa?

— Che principessa e cos'è questa storia di tornei? » in *L'Espresso*, no. 27, 8 luglio 1979.

Già dalla sola pagina, che *L'Espresso* porta del trattamento, si possono dedurre certe analogie con le *' Città '*. Purtroppo non mi è stato possibile reperire tutto il testo indispensabile per un confronto convincente e probante.

62) F. Camon, in op. cit., p. 195-6.

sore dell'urbanistica moderna... Possiamo dire che si comincia a leggere Fourier soltanto oggi, da quando nella sua opera non si cerca più di separare gli aspetti seri da quelli fantasiosi e scandalosi... »⁶³).

Ritornando al nostro confronto, i punti comuni fra Fourier e Calvino li possiamo schematizzare nel modo seguente:

- a) la struttura labirintica i cui capitoli sono accompagnati spesso da una prefazione e da una conclusione,
- b) la premessa che si legga il trattato con un 'doute absolu' e 'écart absolu', che si metta quindi in discussione ogni opinione e che ci si allontani da tutto e da tutti (cfr. « Non è detto che Kublai Kan creda tutto quel che dice Marco... »),
- c) la fitta rete di brani, ordinati secondo elenchi e numerazioni particolarissime (v. l'indice delle 'Città'),
- d) l'impianto geometrico, ma anche fantastico e onirico su cui poggia tutta l'opera,
- e) la scrittura che non è mai normativa e non vuol essere presa alla lettera, e che resta chiusa nella forma ma aperta nel linguaggio.

Per questi tramiti la lezione di Fourier entra a far parte integrante della urbanistica calviniana, trasmettendogli nella sua sistematicità un dialogo continuo. Nonostante il grande impegno di Calvino per far conoscere questo illustre pensatore nel suo paese, attraverso la presentazione dell'opera e l'insegnamento trafugato nelle 'Città', in Italia, Fourier, non trovò alcuna accoglienza⁶⁴).

Ma per capire quale sia stata la vera spinta iniziale e l'ispirazione delle 'Città', più di queste osservazioni di carattere filologico, ci sono d'aiuto alcune dichiarazioni dell'autore. Calvino ebbe a dire, durante una conferenza sulle 'Città invisibili' tenuta a Zurigo nel novembre del 1977, che il suo libro era nato pezzo per pezzo, come delle poesie a volte anche lunghe, come delle annotazioni disperse, delle cartelle per persone, animali, paesaggi della mente tristi e felici, trasparenti e opachi fuori dello spazio e del tempo⁶⁵).

Esse sono una specie di diario maturato a poco a poco, dopo infinite

⁶³) C. Fourier, Teoria dei quattro movimenti, a cura di I. C., Torino, Einaudi, 1971, p. VIII-IX. Significativa è l'attenta presentazione pp. VII-XXXIV e la vasta bibliografia che C. dà sulla città fourieriana.

⁶⁴) Nell'intervista concessa a Camon, Calvino risponde a proposito: « ...avrei voluto che mi chiedesse cosa è stato per me il lavoro per l'antologia degli scritti di Fourier, pubblicata nel '71... voleva essere il mio contributo al rimescolio di idee di questi anni. E' un lavoro che mi sono portato dietro per almeno cinque anni, volevo che questo autore, questo mondo, questo modo di far funzionare il cervello diverso da tutti gli altri entrassero nel circuito delle idee italiano... Invece niente ». F. Camon, op. cit., p. 197.

⁶⁵) Su invito del 'Literaturpodium' della città di Zurigo, Calvino lesse e commentò 'Le città invisibili' al teatro Hechtplatz, il 13 nov. 1977. Tutte le citazioni che rimandano a questa conferenza sono tolte dagli appunti che presi in quell'occasione, poiché sull'incontro non esiste alcuna registrazione o recensione pubblicata.

correzioni; sono il libro più elaborato dell'autore, in cui egli esprime attraverso immagini di città stati d'animo, riflessioni: esse sono in fondo un canzoniere d'amore per le grandi metropoli ormai in crisi, vicine al collasso; indagano sulla natura e sulla società, sulle ragioni per cui l'uomo vive nella città costantemente minacciata da pericoli ⁶⁶⁾.

Queste informazioni dateci dall'autore ci forniscono quattro indicazioni di rilievo:

- a) che le 'Città' sono state dettate da una voce profonda, alimentata appunto da quei 'paesaggi della mente' e dagli 'stati d'animo' ⁶⁷⁾;
- b) che il libro è un collage di temi, fatto di 'annotazioni disperse', nato 'pezzo per pezzo';
- c) che è quindi una raccolta composita 'poliedrica' con più entrate e più conclusioni;
- d) che le immagini di 'Città' sono da intendere come linguaggio ludico e metaforico.

Qui infatti l'attento lettore di Calvino trova temi (già accennati o integrati in altri racconti precedenti, come quello della memoria che vedremo in uno degli ultimi capitoli), sviluppati singolarmente e ordinati secondo uno schema particolare in un unico volume. Per le letture che farò seguire, basate sull'analisi del testo a livello diacronico e sincronico, sarà quindi indispensabile tener conto delle suddette componenti.

I motivi (come quello della città, della memoria, del desiderio e del gioco) che si riscontrano specialmente nell'ultimo Calvino giungono alle 'Città' filtrati e maturati attraverso una fitta rete di varianti, per condensarsi poi in tessere ben circoscritte ⁶⁸⁾. Nei prossimi capitoli vedremo le 'Città' attraverso più specole, e per rendere la lettura più efficace e l'interpretazione più solida, i passi che citerò via via rimanderanno non solo a tutta la narrativa del nostro, ma anche a recenti articoli che Calvino ha pubblicato sul *Corriere della Sera* (cit. CdS).

⁶⁶⁾ Questo il contenuto che emerse dalla discussione tra Calvino e i giornalisti della SRG; lo stesso colloquio fu poi mandato in onda il 17 nov. 1977.

⁶⁷⁾ Per la Vollenweider i 'paesaggi della mente' e gli 'stati d'animo' sono presenze costanti nella creazione fantastica delle 'Città'. Cfr. *A. Vollenweider*, Eine Neufassung von Marco Polo Reisebericht, articolo pubblicato sul Tages Anzeiger l'11 nov. 1977 quale introduzione alla conferenza del 13 nov. 1977.

⁶⁸⁾ « *Naturalmente cambio anch'io, col passare degli anni, ogni giorno ne imparo una nuova, ... però procedo più per accumulazione che per conversioni e rinnegamenti, e i materiali che via via accumulo tendo ad aggregarli in un sistema di cristallizzazione che resta sempre lo stesso* ». *F. Camon*, op. cit., p. 196.

II. Le strutture di superficie

a) Il metalinguaggio dell'impaginazione

« Talvolta io penso e immagino che tra gli uomini esiste una sola arte e scienza, e che questa sia il disegnare o il dipingere, e che tutte le altre siano sue derivazioni »¹⁾, e citando questo passo dai 'Dialoghi romani' di Michelangelo, Calvino aggiunge che queste parole « sembrano anticipare le idee di tanti libri letti negli ultimi anni, che studiano l'aspetto visuale d'ogni attività e produzione umana — e che — da quando ha letto quella pagina, egli interpreta in quella chiave ogni cosa che vede... »²⁾.

Proprio questa impressione, di mondo disegnato e dipinto, la prova anche il lettore già al primo contatto con la scrittura calviniana quando interroga le strutture di superficie del libro³⁾.

La segnicità extratestuale (tutta quella parte esterna alla parola scritta) è una prerogativa delle pagine che vogliamo considerare: infatti esse non si limitano a comunicare attraverso il materiale linguistico, ma trasmettono messaggi anche attraverso l'impaginazione, la distribuzione e l'architettura dei testi⁴⁾.

Per queste ragioni iniziamo la nostra lettura col « girare intorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro, — perché — fa parte del piacere del libro... »⁵⁾.

Subito due diversi richiami posti in copertina attirano la nostra attenzione: in sopraccoperta un dipinto 'Il castello dei Pirenei' di René Magritte e sul retrocopertina una breve frase, pensata forse come sottotitolo o parafrasi del libro, che dice:

« Un imperatore melanconico, un Kublai Kan che dopo aver conquistato il mondo ha perso ogni speranza di salvarlo dal suo lento sfacelo, ascolta dalla voce di un Marco Polo visionario le descrizioni di città misteriose ».

Con molta probabilità le parole introduttive sono state scritte da un recensore o da un critico, ma non è detto che non siano dello stesso Calvino; ciò poco importa, chiunque abbia scritto questa nota ha voluto

1) I. C., L'uomo di fronte a disegni segreti, in CdS, 18 sett. 1975.

2) Ibid.,

3) Per una lettura dell'opera, insegna Lämmert, è utile considerare: « ...Fügungselemente (Erzählphasen u. äussere Bucheinteilung), die sich einer formal-ästhetischen Betrachtung des Kunstwerkes eigentlich als erstes darbieten: Die äussere Gliederung nämlich, ...jene Unterteilung, die im Druckbild häufig genug mit fettgedruckten Ueberschriften oder römischen Ziffern, durch unbedruckte Seiten oder einfache Neuansätze sich augenfällig kundtun ». E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart, 1955, p. 79.

4) Questa mia tesi mi è stata confermata personalmente da Calvino dopo la sua conferenza di Zurigo del 13 nov. 1977.

5) I. C., Se una notte, p. 9.

darci gli elementi essenziali del libro, presentandoci il carattere dei due personaggi, uno 'melanconico' e l'altro 'visionario', e evidenziando la peculiarità del soggetto dei loro dialoghi 'le città misteriose'. La postilla più che una sintesi, però, vuol essere l'incipit della nostra lettura: il lettore, attraverso questi appelli, richiama alla memoria le pagine del '*Milione*', e ricostruisce così almeno mentalmente una sua storia. E qui ci interessa sapere, per stabilire un confronto con la nostra, come Calvino ha riscritto la sua storia, come il suo Kan e il suo Marco vedono e parlano di un impero in sfacelo. Sono un fascio d'interrogativi che ci spingono a leggere e a cercare una risposta all'interno del libro.

Un'altra informazione e sollecitazione parimenti utile ce la fornisce il quadro di sopraccoperta. Come i quadri di Vasarely, Picasso, Klee, incontrati già su altri libri di Calvino, stabiliscono uno stretto rapporto tra pittura e testo e tra pittore e scrittore, così è da supporre che anche quello di Magritte possa anticiparci alcuni concetti chiave delle '*Città*'. L'impatto visivo con il quadro sembra dapprima avere un effetto gratificante, dispensandoci quasi dalla fatica di una minuta decifrazione del meticoloso discorso pittorico. E' proprio questo lavoro d'intarsio, questo muoversi per segni sottili che ci sfugge nel compatto masso ovale sospeso su una superficie d'acqua mossa. Ogni componente, ridata ostentatamente con puntigliosa esattezza, è innestata in un contesto enigmatico, in modo da rompere i nessi logici. Da questa atmosfera misteriosa si sprigiona un messaggio poetico che ci distoglie dalla nostra visione consueta e utilitaristica. Forse con '*Il castello dei Pirenei*' abbiamo già letto la prima città di Calvino.

Una volta aperto il libro, anche se non si è letto il titolo di sopraccoperta, ci si accorge subito se si ha tra le mani un'enciclopedia o una raccolta di poesie: la differenza è, per constatazioni ovvie, macroscopica ed evidente a tutti. La stessa cosa ci capita quando apriamo un libro di Calvino, e in modo particolare uno degli ultimi, che, si distingue dagli altri a prima vista, per la distribuzione originale delle superfici stampate e di quelle bianche, che subito ci indicano e ci ricordano la pennellata inconfondibile e variegata del nostro. Considerando gli aspetti esterni al testo stampato, si libera il primo scatto della comunicazione letteraria e noi, inconsciamente o intenzionalmente, diamo inizio alla lettura ⁶⁾. Nei dizionari e nelle enciclopedie, per praticità di lettura, oltre all'ordine alfabetico delle voci, si sono aggiunte all'impaginatura delle suddivisioni

6) A. Wilden sotto la voce comunicazione osserva giustamente: « Come nel linguaggio scritto varie specie di spazi e segni punteggiano le serie di lettere, e come pause, silenzi, intonazioni, accenti, ritmi e così via punteggiano il discorso orale, tutte le forme di comunicazione, ... richiedono una qualche specie di punteggiatura... Tuttavia, gli spazi, i punti, le linee e così via, che compaiono nel messaggio scritto, rappresentano anche una serie di norme sul modo in cui è articolato il messaggio ». Cfr. Enciclopedia Einaudi, Torino, 1978, vol. 3, p. 653.

e numerazioni interne; in più, ultimamente, si tende a sostituire e a perfezionare questo sistema con delle schede e pagine mobili. Questo espediente si è reso necessario per supplire alla carenza dei testi che vanno incessantemente aggiornati, poiché il discorso in evoluzione deve essere completato.

Possiamo fare lo stesso ragionamento sfogliando ' *Le città* ' le quali presentano proprio una di queste caratteristiche: tra le parti in tondo e quelle in corsivo si inseriscono spazi e pagine bianche che invitano a continuare e a completare il testo. Lo spazio propositoci, tra un capitolo e l'altro, tra una descrizione di città e l'altra, non è certo una lacuna insignificante, come si potrebbe pensare, ma è la filigrana sulla quale poggia tutta la scrittura, è una parte di quella pagina ' aperta ' a cui Calvino allude ⁷⁾.

Il primo impulso, che stimola il lettore a partecipare alla scrittura del libro e lo vuole responsabile e partecipe come attore protagonista, è costituito dunque da segni extratestuali:

« In questi quadri d'interno, ciò che conta è come un certo numero di oggetti ben distinti si dispongono in un certo spazio, e lasciano correre la luce e il tempo sulla loro superficie... ma sappiamo che il ritratto congloba il catalogo degli oggetti, e lo spazio della stanza riproduce lo spazio della mente, l'ideale enciclopedico dell'intelletto, il suo ordine, le sue classificazioni, la sua calma... Dentro lo spazio interiore cova un annuncio di terremoto: l'armoniosa geometria intellettuale sfiora al limite l'ossessione paranoica » ⁸⁾.

Quello dipinto nel libro è un quadro basato sulla semplicità e purezza delle forme che, ridotte nella loro elementarità geometrica, riflettono una figura alterata e irriconoscibile del mondo esterno, ma che ci danno tuttavia nella loro simultaneità di visione tutti gli aspetti e le impressioni raccolte dall'autore:

« Ma siccome crede (il signor Palomar, Calvino) che non solo l'uomo tenda a creare e produrre forme e figure, ma pure vi tendano ogni animale e pianta e cosa inanimata... egli considera l'uomo come uno strumento di cui il mondo si serve per rinnovare la propria immagine di continuo » ⁹⁾

Le ' forme e le figure ' che leggiamo nei libri di Calvino sono composizioni sobrie e mutevoli fatte di spazi bianchi e neri (' allo scacco matto resta un quadrato nero e bianco ', oppure ' resta il nulla: un quadrato nero e bianco ') ¹⁰⁾, di luci e di ombre, di linee orizzontali e verticali che,

7) La fortuna del termine ' opera aperta ' è da attribuire in gran parte al saggio omonimo di U. Eco in cui vien definita: « ...dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e ' chiusa ' nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, ' è altresì aperta ', possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irreproducibile singolarità ne risulti alterata ». U. Eco, *Opera aperta*, Milano, ed. tasc. Bompiani, 1976 (1962), p. 34; v. pure R. Barthes, *S/Z*, p. 16.

8) I. C., *Il castello*, p. 107.

9) I. C., in *CdS*, 18 sett. 1975.

10) Cfr. I. C., *Le città*, p. 129 e p. 139.

alternandosi in un gioco bizzarro, danno vita a un ritmo puro e vivo, tema di fondo delle 'Città' ¹¹⁾.

La prima lettura del libro attraverso le sue pagine bianche e lisce, i poligoni trasparenti come i quadratini della scacchiera del Gran Kan, ci riempie d'immagini: « *La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai* » ¹²⁾. Quel che vien presentato è sempre uno spazio carico di significato, uno spazio che tende a ridare un'idea spazialmente estesa ¹³⁾.

Sono quindi importanti nel sistema della scrittura calviniana non solo gli spazi isolati in se stessi, ma pure la composizione e la relazione tra le parti.

« *Il pensiero per immagini funziona secondo il meccanismo dell'analogia, ridicibile a contrapposizioni molto semplici: il dentro e il fuori, il pieno e il vuoto, la luce e il buio, l'alto e il basso, e così via. E può accadere alle volte che queste strade incrocino quelle della scienza di oggi, o le accompagnino per un tratto* » ¹⁴⁾.

E' ovvio che nel nostro caso le contrapposizioni non rimandano a strutture specifiche del mondo fisico, ma a quelle dell'immaginario e che le relazioni possibili tra le parti non si misurano in termini scientifici ma di coerenza: esse riflettono l'universo attraverso l'uomo che lo interpreta.

Dietro il disegno a maglie irregolari si nasconde l'intervento di Calvino, che conferisce alle parti bianche e nere un messaggio, come, forse tra gli altri, quello della presentazione dell'opera e l'invito esplicito a collaborare e a creare già fin d'ora il nostro racconto.

Escarpit chiama questo genere di messaggio « funzione iconica del testo » ¹⁵⁾ e lo paragona poi al comportamento e all'atto di lettura dei bambini che non sanno ancora leggere, e che, sfogliando un libro illustrato, vedono e leggono la didascalia come un'immagine fra le altre, un'immagine da decifrare alla luce del contesto iconico. Calvino stesso

11) *Starobinski* considera « ...la géométrie... le langage de la raison dans l'univers des signes », in *J. Leenhardt*, *Lecture politique du roman*, Paris, 1973, p. 53.

O come dice bene *Pampaloni*: « Anche quando... prende a partito le più stremate ambiguità e sembra scrivere sulla soglia dell'ineffabile, il suo 'informale' rivela sempre una intima struttura geometrica, segreti rispecchiamenti e simmetrie; come quei terrosi aggregati che, a batterli con il martello si scompongono immediatamente in parallelepipedi e dodecaedri, e ricompongono sotto i nostri occhi l'inquietante mistero dell'Ordine ». *G. Pampaloni*, *Il padre dei racconti*, in *Il Giornale*, 6 luglio 1979.

12) I. C., *Le città*, p. 140.

13) Qui vale la pena ricordare un passo del testo che *Montale* lesse a Stoccolma in occasione del conferimento del premio Nobel:

« La poesia tende a schiudersi in forme architettoniche... essa si rivolge anche all'occhio. Lentamente la poesia si fa visiva perché dipinge immagini. Dopo l'invenzione della stampa la poesia si fa verticale, non riempie del tutto lo spazio bianco, è ricca di 'a capo' e di riprese. Anche certi vuoti hanno un valore ».

E. Montale, Discorso tenuto all'Accademia di Svezia, 12 dic. 1975, 'E' ancora possibile la poesia? ', in *M. Forti*, *Montale*, Milano, Mondadori, 1976, p. 91.

14) I. C., *Un maremoto nel Pacifico*, in *CdS*, 29 ottobre 1979.

15) *R. Escarpit*, *Scrittura e comunicazione*, Milano, Garzanti, 1976, p. 30-1.

nella prefazione a *'Marcovaldo'* auspica una lettura in questo senso e la sua dichiarazione viene a confermare quanto si sta dicendo ora:

« *Ma appena il racconto acquista un significato, si compone un apologo, l'Autore si tira indietro, con una sua caratteristica elusività (sicuro che i significati veri di una storia sono quelli che il lettore sa ricavare per conto suo, riflettendoci sopra) e s'affretta a ricordare che tutto è stato soltanto un gioco. Così nella chiusa dell'ultima novella, con una dissoluzione d'immagini frequente nei libri dell'Autore, il minuzioso disegno grottesco si rivela inserito in un altro disegno, un disegno di neve e animali come d'un libro per bambini, che poi si trasforma in un disegno astratto, poi in una pagina bianca* »¹⁶⁾.

Dalla citazione si avverte come la scrittura calviniana non solo si identifichi con un linguaggio verbale, ma anche con quello figurativo: ecco allora che la parola, già troppo inquinata e logora, si scioglie nella pagina bianca e lo spazio vuoto diventa espressione inedita, un nuovo segno¹⁷⁾; così testo e immagine si fondano in un unico quadro, in una rappresentazione microscopica e sintetica del mondo.

« *A pensarci bene, anche il silenzio può essere considerato un discorso, in quanto rifiuto dell'uso che altri fanno della parola. Ma il senso di questo silenzio-discorso sta nelle sue interruzioni cioè in ciò che di tanto in tanto si dice e che dà un senso a quello che si tace.*

O meglio: un silenzio può servire a escludere certe parole oppure a tenerle in serbo perché possano essere usate in un'occasione migliore »¹⁸⁾.

Possiamo paragonare l'idea di questi spazi bianchi e neri che incontriamo nei libri di Calvino, almeno in parte, alla nozione kantiana per cui lo spazio non è più l'ordine delle cose esistenti, bensì l'ordine della sensibilità esterna, un ordine dato a priori dalla mente che accoglie e inquadra i dati sensibili¹⁹⁾.

Pure l'inserimento degli specchietti delle città ubbidisce al disegno del libro. Infatti la loro impaginazione è stata scelta in modo da riservare alla pagina un largo margine. Lo scrittore lascia ancora una volta al lettore la libertà di proporre e d'inventare la sua storia: quello del libro è un vuoto che vuol essere riempito dalla lettura²⁰⁾, un bianco pieno di domande e di stimoli²¹⁾.

16) I. C., *Marcovaldo* ovvero *Le stagioni in città*, Torino, Einaudi, ed. per la scuola media, 1966, p. 11.

17) « *Marcovaldo... librato nel vuoto, e poteva colorare questo vuoto con le immagini dell'India, del Gange, della giungla, di Calcutta* », in *ibid.*, p. 81.

18) I. C., *La corsa delle giraffe*, in *CdS*, 1. agosto 1975.

19) Cfr. *L. Geymonat*, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Garzanti, Milano, 1972, vol. III, pp. 601-6.

20) Per chiarire l'accezione di 'vuoto' nella scrittura calviniana e per documentarne la sua frequenza riporto qui una scelta di passi in cui il termine ricorre:

Da *'Se una notte'*: « ...mi pare di stare sentendo quel che lei sente: che ogni *vuoto* continua nel *vuoto*... » p. 82; « Forse è questo racconto che è un ponte sul *vuoto*, e procede buttando avanti notizie e sensazioni e emozioni... Mi faccio largo nella profusione di dettagli che coprono il *vuoto*... » p. 82; « Ma ciò che lei sa con certezza è la sua attesa, quel *vuoto* che le mie parole dovrebbero riempire. » p. 171; « Ci si lancia a scrivere

« Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto e notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole »²²⁾.

Vale la pena d'insistere sull'importanza di questo campo magnetico che si costituisce tra scrittore e lettore, perché è proprio nel volume di scambio d'energia tra i due poli, che si può misurare la virtualità del messaggio conferito al testo. In questo senso si spiega perché le descrizioni isolate da grossi spazi vuoti sono così palesemente inquadrare da sembrarci dei racconti a sé, quasi dei frammenti allo stato puro: i corridoi bianchi della pagina hanno per il nostro autore funzione di membrana osmotica; gli servono per stabilire la distanza necessaria fra le parole e le cose, fra la fragilità della scrittura e la complessità del mondo.

Le figure bianche e nere evocano il senso del testo e hanno, all'interno dell'opera altamente segnica, un valore plastico direttamente proporzionale alla realizzazione artistica²³⁾. La funzione dell'immagine pittorica trascende ovviamente ogni aspetto linguistico, in quanto investe con la sua pregnanza espressiva il concetto più proprio dell'arte, dà lo scatto al processo creativo, libera quelle forze che stanno a monte dell'esecuzione testuale.

« Ultimamente sembra che prendano la loro rivincita immagini di vuoto che sostiene il pieno, di buio che alimenta la luce, di assenza che determina la presenza, di perdita che moltiplica la potenza. Il signor Palomar è molto contento d'apprendere che... la nostra galassia e tutti noi ruoteremmo attorno a un immenso 'black hole'. Gli sembra che solo così tutto regga »²⁴⁾.

Così l'immagine del mondo calviniano si dissolve nei 'buchhi neri' e nelle 'nane bianche' suscitando forse l'idea di « catastrofe ma anche di nascita, di genesi ». Questa istanza liberatoria si manifesta nell'uso di un

percorrendo la felicità d'una futura lettura e il vuoto s'apre sulla carta bianca. » p. 177; « ...due dimensioni temporali, quella della lettura e quella della scrittura; poteva scrivere senza l'angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna. » p. 178; « ...non stacchi l'occhio dal libro da un aeroporto all'altro, perché al dilà della pagina c'è il vuoto, l'anonimato degli scali aerei... » p. 211; « ...corro su pezzi di mondo sparpagliati nel vuoto; il mondo si sta sgretolando. » p. 254; « ...la lettura è un'operazione discontinua e frammentaria... Oppure come il vuoto al fondo d'un vortice, che aspira e inghiotta le correnti. » p. 256. Inoltre v.: Le città, p. 45, 140; Ti con zero, p. 32, 71; Il castello, p. 39; Marcovaldo, p. 81, 82, 85; Barone, p. 90, 104; Corriere della Sera, 10.8.74, 7.9.75, 29.10.75, 12.10.76.

²¹⁾ Penso, solo per citare un esempio della 'letteratura del vuoto', a 'Acte sans paroles' di Beckett in cui il linguaggio è abbassato a una funzione secondaria; o, nelle arti figurative, al « Quadrato nero su bianco » di Malevic.

²²⁾ I. C., Le città, p. 45.

²³⁾ Per esemplificare il tema della pagina bianca-nera cito ancora: « ...volti il foglio a metà d'una frase decisiva e ti trovi davanti due pagine bianche. » p. 41 « Resti attonito contemplando quel bianco crudele come una ferita... » p. 42 « Continui a sfogliare il libro; due pagine bianche s'alternano a due pagine stampate. Bianche; stampate; bianche; stampate: così fino alla fine. » p. 42 « Anche lei le pagine bianche? C'era d'aspettarselo. Una trappola pure questo. » p. 44 in 'Se una notte', v. inoltre: 'Cosmicomiche', p. 63, 98, 112; Le città, p. 111, 127, 139, 144; Marcovaldo, p. 11, 84, 32, 148; Ti con zero, p. 25, 26, 28; Il cavaliere, p. 87, 104; Il sentiero, p. 8; Eremita a Parigi, p. 14.

²⁴⁾ I. C., I buchhi neri, in Corriere della Sera, 7 sett. 1975.

linguaggio 'agrammaticale o pregrammaticale' ²⁵⁾, nel bisogno di tradurre in immagini pittoriche quanto lo scrittore sente ²⁶⁾. Per Valéry il processo poetico si amalgama nella « *combinaison des choses (et) combinaison des mots* » in cui l'autore ordina le sue figure in uno schema particolare ²⁷⁾.

Così anche Calvino sente la necessità di creare un disegno sempre nuovo a ogni pagina, un'immagine che sappia trasformare il linguaggio in uno specchio mobile da cui prendono forma gli elementi di una lingua polisemica che incita a una lettura globale. Come la sfaccettatura di un cristallo le superfici delle 'Città' hanno colori diversi e riflessi alternanti, sollevano ambigui interrogativi, tentano affermazioni elusive convertibili in altre domande, in altri rebus. Ogni sua pagina è costruita « *sullo stesso principio dei caleidoscopi e delle macchine catottiche, moltiplicando come in un gioco di specchi società senza capitali, ingigantendo crediti, facendo scomparire passivi disastrosi negli angoli morti di prospettive illusorie* » ²⁸⁾.

Similmente l'alternarsi di spazi bianchi e testo lungo tutto il libro dà luogo a una lettura intrecciata e speculare. Se ignoriamo questo avvicendamento di strutture grafiche e poetiche non possiamo cogliere per intero quel messaggio che corre nelle arterie verticali e orizzontali delle 'Città'; analogamente, la nostra lettura dovrebbe sempre poter stabilire un rapporto armonioso tra scrittore-testo-lettore, come Calvino auspica:

« Le opere che espone il pittore non sono dei veri e propri quadri: sono momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro. Lo spazio che occupano queste opere è soprattutto uno spazio mentale... Non è il rapporto dell'io col mondo che queste opere cercano di fissare: è un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo. Anche allo scrittore piacerebbe fare delle opere così » ²⁹⁾.

Nelle pagine delle 'Città' la superficie dei rettangoli e dei quadrati mette in luce il rapporto tra spazi bianchi e masse stampate, dando vita a « una 'controdanse' tra l'universo dei significanti e dei significati » ³⁰⁾.

Il ricorso al discorso geometrico-figurativo serve a Calvino per dar rilievo alle forme più semplici e primitive, a forte potenziale semantico-espressivo

²⁵⁾ Contini conia questi termini per definire un codice fuori dalla lingua convenzionale. Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 222.

²⁶⁾ Come intuisce bene Valéry: « Et tantot, c'est une volonté d'expression qui commence la partie, un besoin de traduire ce que l'on sent; mais tantot, c'est le contraire, un élément de forme, une esquisse d'expression qui cherche sa cause... Observez bien cette dualité possible d'entrée en jeu: parfois quelque chose veut s'exprimer, quelque moyen d'expression veut quelque à servir ». P. Valéry, *Oeuvres*, I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1338, in M. Corti, op. cit., p. 100.

²⁷⁾ Ibid., p. 100.

²⁸⁾ I. C., *Se una notte*, p. 162.

²⁹⁾ I. C., *La squadratura*, in G. Paolini, Torino, Einaudi, 1975, p. VII.

³⁰⁾ Cfr. M. Corti, op. cit., p. 104.

del testo ³¹); così nel gioco degli angoli, delle lince, dei colori, leggiamo alcuni, ma forse anche tutti i significati del libro.

« *Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile* » ³²).

Calvino considera il foglio bianco simile a una tela sulla quale prende forma la sua opera, il suo testo. Come il pittore sa rappresentare ogni fattezza di una faccia illusoria con una macchia, così, si potrebbe dire che il nostro è uno scrittore 'tachiste', che fissa i suoi pensieri con i codici di Rorschach. L'unica differenza sarebbe che il suo intento non può essere ingenuo e che il potere associativo ed espressivo di queste figure non può essere casuale: ne è una prova quel razionale equilibrio instauratosi tra bianco e nero che costituisce un tratto dominante delle 'Città'.

Un tal modo d'espressione è da considerare come tentativo d'imprimere alla pagina un movimento dinamico che nel libro trasforma ininterrottamente superfici e codici per renderli polivalenti e sempre applicabili: da questo insieme fluttuante scaturiscono le domande e le risposte al lettore ³³).

Il disegno voluto dallo scrittore-pittore preannuncia il processo generativo del testo ³⁴), che si produce in un 'continuum' e che, nella disposizione dei segni ordinati e distribuiti secondo un piano prestabilito, dà spazio alla nostra lettura, che resta libera di scegliersi un suo ritmo e un suo itinerario ed è quindi aperta al tenore dell'informazione ³⁵).

Le 'Città' racchiudono nelle loro 'pagine-quadro', nella loro organizzazione topografica una visione del mondo a priori, un'immagine vergine che preesiste a ogni motivazione artistica. Esse rivelano tuttavia degli indizi che si approssimano al dato reale e propongono al lettore un modello d'interpretazione, lasciandogli poi il compito di ricomporre il proprio microcosmo. Per manifestare la prima percezione, la prima impressione suscitata dall'oggetto (che si cela nella penombra dell'inconscio), Calvino deve ricorrere al metalinguaggio degli spazi proporzionali, perché proprio l'espressione figurativa gli permette di tradurre sulla pagina queste mi-

31) G. Almansi coglie nel segno quando dice: « ...l'atto critico è destinato a cadere, e a far cadere il documento criticato, nel sepolcro della 'géométrie'... Tutto, i minimi incidenti, i particolari più banali, i più a-geometrici a-simmetrici voli della fantasia, diventano un pretesto per una conclamata collocazione binaria e geometrica del materiale letterario ». G. Almansi, *Il mondo binario di I. C.*, in *Paragone*, N. 258, agosto 1971, p. 96.

32) I. C., *La squadratura*, in op. cit., p. XIV.

33) In proposito U. Eco: « ...troviamo oggi degli oggetti artistici che in se stessi hanno come una mobilità, una capacità di riproporsi caleidoscopicamente agli occhi del fruitore come perennemente nuovi ». U. Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 46.

34) Cfr. E. Lämmert, op. cit., pp. 80-2.

35) Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 320.

nime e primordiali sensazioni. Ecco allora simulata sul foglio sotto forma inedita questa 'Ur-Idee', indizio dell'opera artistica, che, come dice la Corti, nasce dallo « scarto della comune grammatica della visione »³⁶⁾.

Lo scrittore si sottrae alla 'comune grammatica della visione' e ne infrange le leggi, creando un codice insolito (che palesa il testo letterario); instaura così nella pagina il suo mondo che prende corpo e fisionomia da questa progressiva violazione: ne nasce un segno a grande ridondanza contenente un fascio di significati che si irradiano in diverse direzioni.

L'espressione figurale nelle pagine di Calvino è il risultato di una creazione letteraria che implica uno slittamento dei significati: fa suo il segno comunicativo provocando una 'semantizzazione della grafia' e della distribuzione del testo³⁷⁾. Questo spostamento d'informazione conferisce alla scrittura una forza dinamica che ci obbliga a compiere infinite incursioni tra le pagine per verificare la stabilità di queste correlazioni segniche; a superare l'aspetto della semantica convenzionale per trovare il progetto primitivo di 'avantesto'.

Quello impiegato nelle 'Città', a livello figurativo, per esprimere l'ineffabile, è un linguaggio che non ha niente a che vedere con la grammatica comune, è una 'lingua agrammaticale' che concorre a formare e a preannunciare una delle preziosità dell'idioletto calviniano. Tenendo presente le avvertenze di Calvino e gli spunti critici citati, posso ora addentrarmi nel labirinto delle 'Città' per cercarvi il filo, anzi i fili di Arianna.

b) La semanticità grafica

Al manifesto futurista di Marinetti che preconizzava una rivoluzione tipografica usando « in una medesima pagina, 'tre o quattro colori diversi d'inchiostro', e anche 20 caratteri tipografici diversi...: corsivo per una serie di sensazioni simili e veloci, grassetto tondo per le onomatopee violente, (al fine di) raddoppiare la forza espressiva delle parole »³⁸⁾, Calvino risponde categoricamente che:

« Se si volesse rappresentare graficamente l'insieme, ogni episodio col suo culmine richiederebbe un modello a tre dimensioni, forse a quattro, nessun modello, ogni esperienza è irripetibile »³⁹⁾.

³⁶⁾ Per « grammatica della visione » la Corti intende « l'insieme di percezioni, di accostamenti consuetudinari, di tradizioni di codici semiologici, che entrano in azione allorché un uomo preso a caso guarda qualcosa; lo sguardo del soggetto sociale, insomma ». *M. Corti*, op. cit., p. 101.

³⁷⁾ Cfr. *M. Corti*, op. cit., p. 105.

³⁸⁾ Marinetti e il futurismo, a cura di *L. De Maria*, Verona, Mondadori, 1973, p. 108-9.

³⁹⁾ I. C., *Se una notte*, p. 156.

Qui mi sembra che la distinzione sia netta. Se Calvino adotta in alcuni dei suoi ultimi libri due grafie non è certo per ragioni espressive, ma per esigenze didattiche: l'accorgimento tipografico vuole anzitutto rilevare due forme di scrittura, che per il loro contenuto si differenziano. Dopo questa osservazione preliminare e le considerazioni di ordine architettonico del capitolo precedente, intendo rivolgere l'attenzione alla segnicità della grafia.

Nelle 'Città' si alternano due tipi di stampa: il primo, in corsivo, per i dialoghi del Gran Kan e di Marco Polo, il secondo in tondo per le descrizioni delle singole città. I corsivi e gli specchi si distinguono oltre che per la forma e il contenuto anche per la loro proporzione materiale. Attraverso l'espedito grafico le pagine acquistano un proprio carattere e una funzione autonoma. Possiamo dire, specificando questa distinzione con l'aiuto della terminologia saussuriana, che i dialoghi si articolano a livello di 'significato', (perché d'intenzione didascalica), mentre gli specchi si manifestano a livello di 'significante' (perché d'intenzione poetica)⁴⁰. I dialoghi (in corsivo) esplicano gli argomenti del discorso: i personaggi, la problematica della comunicazione e l'itinerario del viaggio; essi sono un po' la chiave, il progetto e il glossario delle descrizioni (in tondo), che riproducono la vita urbana sotto luci e angolazioni diverse. Entro la cornice fatta di considerazioni teoriche inerenti alla narrativa, sboccia e fiorisce la creazione artistica; ecco perché e come Calvino all'interno del libro opera a priori una distinzione quasi crociana⁴¹).

Nelle due tipografie incontriamo il secondo livello di metasignificazione iconica, il cui messaggio delega al grafema corsivo una funzione di carattere 'filosofico' e al grafema tondo una di carattere 'lirico'. Procedimento artistico è pure il criterio di ordinazione del materiale linguistico: i diciotto corsivi, inseriti a presentazione e a chiusura dei nove capitoli, chiudono a tenaglia le città e fanno loro da mura, stabilendo così tra periferia e centro un processo osmotico; l'esterno (il corsivo) predispone gli elementi di supporto logici ed empirici, mentre l'interno (il tondo) è il prodotto delle nostre impressioni.

Per queste ragioni le 'Città' si prestano già fin d'ora a una doppia lettura: si possono leggere in un primo momento tutti i corsivi tralasciando le descrizioni oppure viceversa e non ci deve sorprendere il fatto che, in ambedue i casi, la nostra lettura non registra nessuna lacuna, ma corre su un filo continuo e compatto. L'omogeneità dei dialoghi è garantita non solo dall'assenza di un 'récit'⁴²), ma anche da iterative for-

40) Cfr. F. Saussure, Corso di linguistica generale, Bari, Laterza, 1974, p. 83.

41) La critica crociana distingue tra poesia e non poesia, tra spontaneità e artificio, tra processo prerazionale e razionale, tra atto lirico e filosofico. Cfr. B. Croce, Pagine sparse, Bari, Laterza, 1960, p. 387 e sgg.

42) G. Genette intende per 'récit' « il discorso orale o scritto che assume la relazione d'un avvenimento, o d'una serie d'avvenimenti ». Cfr. Figure III, op. cit., p. 73.

me sintattiche, lessicali e sintagmatiche⁴³). Come se non bastassero le spie linguistiche a renderci attenti della forma a canovaccio dei dialoghi, Calvino, in un altro testo discorsivo, dice esplicitamente:

« Hai già letto una trentina di pagine e ti stai appassionando alla vicenda. A un certo punto osservi: « Però questa frase non mi suona nuova. Tutto questo passaggio, anzi, mi sembra d'averlo già letto ». E' chiaro: sono motivi che ritornano, il testo è tessuto di questi andirivieni, che servono a esprimere il fluttuare del tempo... Un momento, guarda il numero della pagina. Accidenti! Da pagina 32 sei ritornato a pagina 17! »⁴⁴).

Questo modello di testo iscritto entro una cornice, già presente nel 'Castello dei destini incrociati' (le 'Storie' sono situate entro il capitolo d'introduzione 'Il castello' e il capitolo di chiusura 'Tutte le altre storie'), è ripreso con più determinazione in 'Se una notte' in cui dieci racconti sono incorniciati da dodici parti discorsive. Calvino aggiunge a questo libro, che esprime « bene lo spirito di *Mille e una notte* »⁴⁵), un'innovazione: non più un narratore/narratario (Gran Kan/Marco) e nemmeno un'allegria brigata (boccaccesca!) come nel 'Castello' sono i protagonisti del brano cornice, bensì un Lettore e una Lettrice. Il vero argomento di fondo delle cornici che « si configurano come un trattatello sulla letteratura »⁴⁶) sono le:

« *Vicende personaggi ambienti sensazioni (e i) concetti generali.*
 — *Il desiderio polimorfo-perverso...*
 — *Le leggi dell'economia di mercato...*
 — *Le omologie delle strutture significanti...*
 — *La devianza e le istituzioni...*
 — *La castrazione...* »⁴⁷).

raccolte in testi-saggio sulla comunicazione letteraria.

La breve analisi delle cornici vuol dimostrare come la distinzione in 'corsivi' e in 'tondi' sia diventata ormai una presenza costante negli ultimi libri di Calvino e come 'l'ordine' dei corsivi tenda a districare la matassa del 'disordine' dei tondi. Una delle strutture più solide della

⁴³) Ecco alcuni passi in cui ricorrono questi elementi di ricordo: « Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti... » p. 29.

« ...Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che estraendo oggetti... » p. 45.

« D'ora in avanti sarò io a descrivere le città e tu verificherai se esistono... » p. 49.

« D'ora in avanti sarò io a descrivere le città... Tu nei tuoi viaggi verificherai se esistono ». p. 75.

Cfr. per una verifica più estesa: F. Ravazzoli, Alla ricerca del lettore perduto in *Le città invisibili* di I. C., in *Strumenti Critici*, Torino, Einaudi, febb. 1978, no. 35, pp. 104-5.

⁴⁴) I. C., *Se una notte*, p. 25.

⁴⁵) *Ibid.*, p. 260.

⁴⁶) G. Pampaloni, *Il padre dei racconti*, in *Il Giornale*, 6 luglio 1979.

⁴⁷) I. C., *Se una notte*, p. 91.

scrittura calviniana si riconosce proprio in questo aspetto. Contro l'ideale della cornice boccaccesca ispirata a esigenze storiche, retoriche e artistiche con funzioni ornamentali, quella di Calvino, mera nota a pié di pagina, cerca di presentarci un modello, o meglio modelli, di lettura, conferendo al racconto uno spazio di grande libertà. Per questo le cornici della sua Lettrice

« ...sono una diversa dall'altra, forme dell'Ottocento floreale, in argento, rame, smalto, tartaruga, pelle, legno intagliato: potrebbero rispondere all'intenzione di valorizzare quei frammenti di vita vissuta ma potrebbero essere anche una collezione di cornici e le foto stare lì solo per riempirle, tant'è vero che alcune cornici sono occupate da figure ritagliate dai giornali, una inquadra un foglio di una vecchia lettera illeggibile, un'altra è vuota »⁴⁸⁾.

c) L'indice o alcune proposte di lettura

« E' in cielo che tu devi salire, Astolfo, su nei campi pallidi della Luna, dove uno sterminato deposito conserva dentro ampolle messe in fila, le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che buscano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel gioco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva... »⁴⁹⁾

Possiamo fare un'altra osservazione interessante consultando l'indice delle 'Città', che non solo presenta gli argomenti nel loro ordine di successione, ma riflette pure la tematica del racconto, il 'divertissement' delle combinazioni, delle possibili letture⁵⁰⁾: più che indice è una 'ouverture', un'introduzione al motivo conduttore.

I titoli dei quadri si allineano tutti con lo stesso inizio 'Le città...' e queste parole cardine disposte con rigore e minuzia una sotto l'altra cercano d'ingannare il nostro occhio, quasi da farci sembrare i titololetti, se non uguali, molto simili. A loro volta i singoli gruppetti sono affiancati dai numeri della pagina a sinistra, cosa rara e insolita, e a destra dai nu-

⁴⁸⁾ I. C., Se una notte, p. 145.

⁴⁹⁾ I. C., Il castello, p. 37. Il 'gioco combinatorio' acquisisce nella scrittura calviniana tanta importanza perché: *« I rapporti tra gioco combinatorio e inconscio nell'attività artistica sono al centro di una formulazione estetica tra le più convincenti attualmente in circolazione, una formulazione che trae i suoi lumi tanto dalla psicoanalisi quanto dall'esperienza pratica dell'arte e della letteratura. ...è il piacere infantile del gioco combinatorio che spinge il pittore a sperimentare disposizioni di linee e colori e il poeta a sperimentare accostamenti di parole; a un certo momento scatta il dispositivo per cui una delle combinazioni ottenute seguendo il loro meccanismo autonomo, indipendentemente da ogni ricerca di significato o effetto su un altro piano, si carica di significato inatteso o d'un effetto imprevisto, cui la coscienza non sarebbe arrivata intenzionalmente ».* I. C., Cibernetica e fantasmi, in Le Conferenze dell'Ass. Cult. It., fasc. XXI, 1967-68, pp. 19-20.

meri dei paragrafi; inoltre ogni capitolo è limitato in alto e in basso da puntini di sospensione che indicano le introduzione e le conclusioni in corsivo.

Ecco, per essere più chiari, come uno di questi specchietti è disposto nell'indice del libro:

II

- 33 ...
- 37 Le città e la memoria. 5.
- 39 Le città e il desiderio. 4.
- 40 Le città e i segni. 3.
- 41 Le città sottili. 2.
- 43 Le città e gli scambi. 1.
- 45 ...

La cornice di puntini e di numeri ai titoli quasi rarefatti tenta di mettere a fuoco il mondo microscopico⁵¹), appunto quello delle 'Città invisibili': è il disegno dell'urbe fatto di parole e numeri che proietta le sue ombre sulla nostra pagina di lettura, emanando segni che si assottigliano sempre più fino a diventare impalpabili (e invisibili).

Al movimento vorticoso dell'esalazione e della dissoluzione si oppone la dimensione razionale e il gioco matematico-geometrico, che cercano di fissare quelle particelle volatili facendone le mura della fortezza calviniana:

« Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera (...) o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui »⁵²).

Formalmente il libro si suddivide in nove capitoli preceduti e seguiti da diciotto dialoghi: il primo e l'ultimo capitolo sono costituiti da dieci città, gli altri sette da cinque. Nel primo capitolo i dieci paragrafi sono numerati regressivamente in questo modo: 1, 2-1, 3-2-1, 4-3-2-1, per cui ogni gruppo elencato aumenta di una unità, fino a cinque nei capitoli II-VIII, mentre nell'ultimo la regressione dei numeri si esaurisce al cinque, 5-4-3-2, 5-4-3, 5-4, 5. La passione, che spesso come dice Calvino diventa ossessione, per le operazioni combinatorie si riscontra già in 'Ti con zero', dove formule matematiche sostituiscono parte del lessico:

⁵⁰) Per tutta la tematica sul 'gioco combinatorio' v.: Se una notte, p. 98, 161-4; Le città, p. 23, 57, 67, 71, 75, 86, 157; Eremita, p. 22; Il castello, p. 34, 37, 89, 97, 101, 124, 127; Cosmicomiche, p. 71, 109, 110, 111; CdS, 26/10/76; Cfr. ancora il cap. 'Dal gioco dei tarocchi al gioco degli scacchi'.

⁵¹) Le quattro pagine riservate all'indice sottolineano la semanticità dell'elenco. Cfr. Le città, pp. 5-8.

⁵²) I. C., Ti con zero, Torino, Einaudi, 1967, p. 164.

«...guerre locali con raffiche di pallottole $P(a)o P(b)o... P(z)o P(zz)o...$ sospese nella loro traiettoria che chissà se colpiranno i nemici $N(a)o N(b)o N(c)o$ nascosti tra le foglie... dato che all'interno di to io Qo non sono affatto determinato dal mio passato $Q-1 Q-2 -3$ eccetera ma dal sistema costituito da tutti i tucani To , pallottole Po , virus Vo , (...) $t1 t2 t3$ possono trasformare la sostanza di to in modo radicale, o per meglio dire sono i vari $t1$ di $Q1, L1, N(a)1, N(1/a)1$ che hanno il potere di determinare le qualità fondamentali di to »⁵³).

Che l'ultima scrittura di Calvino si articoli sovente in schemi da vertigine, segua itinerari labirintici, scaturisca da operazioni matematiche, oltre alle prove evidenti, ne abbiamo conferma dall'autore stesso quando ci dice d'essersi 'cacciato in un labirinto di operazioni combinatorie che lo assorbono completamente, anzi da portarlo alla pazzia'⁵⁴).

Le descrizioni delle città sono elencate sotto undici temi diversi: Le città e la memoria, Le città e i segni, Le città sottili, Le città e gli scambi, Le città e gli occhi, Le città e il nome, Le città e i morti, Le città e il cielo, Le città continue, Le città nascoste; ora però l'ordine di presentazione delle singole rubriche è organizzato in modo che la scadenza della prima coincide con l'introduzione della quinta, alla fine della seconda si inaugura la sesta e così via⁵⁵).

Ne consegue che invece dell'ordine regressivo dettato dall'impaginazione, i capitoli si potrebbero leggere anche in ordine progressivo, se si riunissero tutti i paragrafi con lo stesso titolo, per esempio tutte 'Le città e la memoria' o tutte 'Le città e il desiderio', ecc.

In tutto abbiamo dunque undici modelli di città, ma Marco ne visita 55, perché ogni specie di città viene visitata cinque volte. Con la sua insolita distribuzione elencatoria, Calvino ci offre un sistema libero e ludico per strutturare la nostra lettura⁵⁶): si può leggere il libro seguendo l'ordine d'impaginazione o lo sviluppo di un tema, saltando da un capitolo all'altro, oppure ancora, vista la differenza tra le parti in corsivo e in tondo, leggeremo prima le une poi le altre.

⁵³) I. C., *Ti con zero*, p. 116-7.

⁵⁴) Cfr. I. C., *Il castello*, p. 127.

⁵⁵) Cfr. *M. Forti*, in *Bimestre*, 1973, nn. 26-29, p. 26;

V. Spinazzola, *Le città invisibili di I. C.*, 'Catalogo del Caos', in *Unità*, 14 dic. 1972.

⁵⁶) E' probabile che l'idea di creare un libro delle infinite letture gli sia stata suggerita dai 'poeti-matematici', soprattutto da R. Queneau e G. Perec. Infatti in occasione della morte di Queneau, Calvino scriveva sul *Corriere della Sera*: « Nel 1961 (Queneau) pubblicava un'opera che più di un libro di poesia è una straordinaria macchina per comporre poesie: 'Centomila miliardi di poesie'. Sono dieci sonetti, i versi di ciascuno dei quali sono combinabili con i versi di ognuno degli altri: il primo verso del primo sonetto col secondo del secondo, e così via fino a raggiungere quello sterminato numero di combinazioni possibili ». I. C., *Un moderno enciclopedico*, E' morto a Parigi lo scrittore Queneau, in *CdS* 26 ott. 1976. La passione per questi generi di letteratura è stata pure confessata da Calvino a Camon, cfr. F. Camon, *op. cit.*, p. 194: v. inoltre I. C., *Gadda e le carte nascoste*, in *CdS*, 20 ott. 1974, in cui parla di «...predilezione per una visione del mondo come 'sistema di sistemi' ».

Sul modo come leggere le ' Città ' anche Calvino ci dà un consiglio:

« Dunque non è che io non permetta di leggere i capitoli uno a uno: penso che vadano letti a uno a uno perché così sono nati e poi ognuno nelle varie serie che il libro suggerisce. Ma il senso che il libro deve trasmettere è quello di folto e di affollato (io aggiungerei di enciclopedico) che tu (Varese) bene descrivi »⁵⁷⁾.

Ma per farci un'idea più plastica di come il libro è strutturato e per suggerire allo stesso tempo altre possibili letture, illustro qui graficamente il suo ordine, contrassegnando con una lettera il tema con accanto la numerazione scelta da Calvino:

```

A1 A2 B1 A3 B2 C1 A4 B3 C2 D1
      A5 B4 C3 D2 E1
      B5 C4 D3 E2 F1
      C5 D4 E3 F2 G1
      D5 E4 F3 G2 H1
      E5 F4 G3 H2 I1
      F5 G4 H3 I2 K1
      G5 H4 I3 K2 L1
      H5 I4 K3 L2 I5 K4 L3 K5 L4 L5

```

Lo schema nel suo disegno geometrico sembra proporre al lettore il percorso con un'entrata e un'uscita (o le entrate e le uscite), evidenziando, nella sua sistematicità, i giochi caleidoscopici di Calvino. Nel frattempo si sarà notato come l'ultimo capitolo sia esattamente l'immagine speculare del primo.

Oppure staccandosi dalla successione ancorata nell'elenco si potrebbe ottenere come ha escogitato Lavagetto il seguente schema:

```

A1 A2 A3 A4 A5 B5 C5 D5 E5 F5 G5 H5 I5 L5 M5
  B1 B2 B3 B4 C4 D4 E4 F4 G4 H4 I4 L4 M4
    C1 C2 C3 D3 E3 F3 G3 H3 I3 L3 M3
      D1 D2 E2 F2 G2 H2 I2 L2 M2
        E1 F1 G1 H1 I1 L1 M1

```

58)

In questo trapezio isoscele Lavagetto intravede una fittissima rete di letture e in esse l'offerta ' più eccitante che il libro propone '; e, ' nell'assoluto rigore geometrico al servizio delle sue invenzioni ' vede applicata la teoria di Propp⁵⁹⁾.

57) Lettera di I. C. a Varese, in Strumenti novecenteschi, marzo 1973, p. 126.

58) Cfr. M. Lavagetto, Le carte visibili di I. C., in Nuovi argomenti, 1973, gennaio/febbraio, No. 31, p. 144.

59) Ibid., p. 145.

Bonura ha voluto vedere (anche se la sua mi sembra un'interpretazione un po' forzata) nella successione delle città, come Calvino le ha disposte, una linea ascensionale che va da 'Le città e la memoria' (del passato) a 'Le città nascoste' (al futuro), un arco ontogenetico che congiunge la fanciullezza alla vecchiaia, la vita alla morte⁶⁰). Una tale 'conclusione' per la verità troppo comoda e frettolosa, è da intendere solo come tentativo di lettura e non come deduzione assiomatica, poiché altrimenti starebbe in contraddizione con le infinite visioni che il testo ci propone⁶¹). Le strutture di superficie poggiano su basi mobili che rivelano nella loro combinatoria sempre nuove architetture, cosicché il lettore prima di partecipare al gioco è costretto a conoscere le regole, i codici che vogliamo individuare nelle prossime letture.

(Continua)

⁶⁰) Cfr. *G. Bonura*, Calvino, op. cit., pp. 81-83.

⁶¹) Un'altra lettura, poetica questa volta, ce la propone Mengaldo: « Considerando la metafora metrica, si potrebbe parlare di sette stanze di sestina inquadrata da due stanze di sestina doppia... » *P. V. Mengaldo*, *la tradizione del 900*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 410.