

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

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

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

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-39928>

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

III

III. La problematica dei corsivi

a) Perché 'Le città invisibili'

« Dappertutto dove gli abitanti scavando nella terra lunghi buchi verticali sono riusciti a tirar su dell'acqua, fin là e non oltre si è estesa la città: il suo perimetro verdeggiante ripete quello delle vie buie del lago sepolto, un paesaggio invisibile condiziona quello visibile, tutto ciò che si muove al sole è spinto dall'onda che batte chiusa sotto il cielo calcareo della roccia »⁶²).

Prima d'iniziare l'analisi vera e propria del testo dobbiamo risolvere una questione preliminare concernente il perché del titolo 'Le città invisibili', che certamente non è stato scelto a caso e che quindi esige alcune riflessioni.

'Città invisibili perché invivibili' spiegò laconicamente Calvino a Zurigo durante la sua conferenza (13 nov. 1977). Bene, ma né questa risposta né la citazione riportata sopra possono soddisfare la nostra curiosità, anzi ci spingono a un'indagine approfondita.

⁶²) I. C., Le città p. 28.

' *Le città invisibili* ' vennero consegnate alle stampe nel dicembre del 1972 e sono in ordine cronologico l'esperienza che segue la scrittura del cartomante del ' *Castello dei destini incrociati* '. Se lo scrittore dal disegno del tarocco sa estrarre intrecciati racconti, noi dal disegno del titolo, più modestamente, ci accontenteremo di strappare alcune interpretazioni. E' notorio che l'impatto con il testo lo si fa già mentre si legge e si studia attentamente il titolo del libro che si vuole prendere in esame, in quanto esso denomina sinteticamente l'opera, implicando le prime informazioni essenziali sull'argomento trattato in seguito. Al perché del titolo ' *Le città invisibili* ' si può rispondere in tre modi: a) rintracciando nell'opera di Calvino il filo della tematica che può preludere a questa scelta; b) studiando analiticamente le componenti del titolo per trovare a priori la soluzione del rebus; c) analizzando il titolo a posteriori, dopo la lettura del libro (a questo punto risponderò in modo esaustivo alla fine del presente lavoro).

Il primo sistema sollecitato ci obbliga anzitutto a riandare i titoli dei libri di Calvino: basta una lettura superficiale per accorgerci subito delle analogie comuni a tutti, dei temi che si assottigliano sempre più fino alle ' *Città invisibili* '. A conferma di ciò, vorrei citare i titoli seguenti elencandoli in ordine di apparizione per esemplificare l'evoluzione che abbiamo intravisto: ' *Il visconte dimezzato* ', 1952; ' *Il barone rampante* ', 1957; ' *Il cavaliere inesistente* ', 1959; ' *Le cosmicomiche* ', 1965; ' *Ti con zero* ', 1967; ' *Il castello dei destini incrociati* ', 1969; ' *Le città invisibili* ', 1972; ora se avviciniamo le parole che ho sottolineato e le confrontiamo tra di loro scopriamo un'idea di fondo comune, una linea ascensionale che va da una persona *dimezzata* (ancora visibile ma realmente impensabile), scorre poi attraverso un essere *rampante* (segno di distacco e di allontanamento), si perde nel *cosmo* per sciogliersi nello *zero* e nell'*invisibile*. Come si può constatare i temi si assottigliano via via e riflettono già nella loro enunciazione il motivo caro a Calvino⁶³), quello dell'opalescenza, della trasparenza, dell'invisibilità. Sarà proprio attraverso il mondo delle cose sottili e percettibili solo con tanta sensibilità che dovremo orientare il nostro discorso. Una volta messo in luce il denominatore comune e questa costante calviniana possiamo asserire che il titolo ha una funzione ben chiara nel sistema di tutta l'opera dell'autore e certamente ne ha una ancora più specifica all'interno del libro che annuncia⁶⁴).

⁶³) Calvino stesso, alludendo alla sua predilezione per l'indeterminatezza, parla, nell'introduzione al ' *Marcovaldo* ' di « un tono poetico-rarefatto, quasi prezioso. » Cfr. I. C., *Marcovaldo*, ed., 1974, p. 7.

⁶⁴) Per *Barthes* il titolo assume la funzione di etichetta e di prefazione all'opera e aggiunge che: « Tout titre a donc plusieurs sens simultanés, dont au moins deux: 1) ce qu'il énonce, lié à la contingence de ce qui le suit; 2) l'annonce même qu'un morceau de littérature va suivre (c'est-à-dire, en fait une marchandise); autrement dit le titre a toujours une double fonction: énonciatrice et déitique ». AAVV., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, 1973, p. 33.

Tematicamente troviamo i primi abbozzi di città⁶⁵⁾ già in opere che precedono le 'Città'. Nel 'Sentiero dei nidi di ragno' c'è la città partigiana, situata in un paesaggio neorealistico. Nel 'Marcovaldo' sono messe a confronto la città (sempre senza nome perché manifesto del disordine e della prigionia) e la natura (unica fonte di vita e di consolazione): la città, vista come causa dell'alienazione e dell'esilio forzato, dello squilibrio 'Uomo-Natura', della condanna di una civiltà industriale, è lo scontro del progresso tecnologico con la realtà, è un mondo sommerso e soffocato da un mare di cemento, asfalto e schiuma. Nel 'Castello' la città nasce dalle miniature dei tarocchi come in questa immagine:

« La città che tu hai costruita è sfaccettata come un cristallo o come l'Asso di Coppe, traforata dalla grattugia di finestre e grattacieli, saliscesa degli ascensori, autoincoronata dalle autostrade, non parca di parcheggi, scavata dal formicaio luminoso delle sottoterrovie, una città le cui cuspidi sovrastano le nuvole e che seppellisce le ali oscure dei suoi miasmi nelle viscere del suolo perché non offuschino la visuale delle grandi vetrate e le cromature dei metalli »⁶⁶⁾.

A questo punto dovrei menzionare altri passaggi indicativi⁶⁷⁾ che preannunciano la prossima comparsa delle 'Città invisibili', come nelle 'Cosmicomiche' e in 'Ti con zero', ma siccome l'origine del tema è già stata egregiamente documentata dal Sommer, rinvio al suo lavoro per ogni ulteriore informazione⁶⁸⁾.

Per il secondo metodo che ci siamo proposti di adottare, quello ermeneutico, dire 'le città' non è la stessa cosa come dire 'città', 'una città', 'la città', ma è anzitutto voler precisare il discorso: 'le città' sta in opposizione a 'città' e a 'una città', che ci darebbero solo l'idea di qualcosa di vago, di lontano e indefinito. Non si parla della 'città' tema classico e caro alle più disparate correnti letterarie, filosofiche e artistiche⁶⁹⁾, ma dell'esistenza delle 'città' sotto ogni aspetto. Per una definizione di città sarebbe bastato esplicarne i principi fondamentali, ma è proprio sulla varietà degli argomenti, sulla molteplicità delle prospettive, sulla polivalenza dei segni che insiste Calvino con il titolo al plurale. Ora però, l'aggettivo 'invisibile' viene a contraddire quanto si cercava di

65) A proposito diceva Calvino nel 1957: « La città è un tema che non faccio che prenderci testate, da dieci anni. » I. C., I giovani del Po, p. 331, in P. Sommer, op. cit., p. 41.

66) I. C., Il castello, p. 80.

67) Come dimostra questo mio spoglio il 'tema della città' nell'opera calviniana è rintracciabile, con frequenza alternante, dal 'Sentiero' alle 'Città': cfr. 'Il castello', p. 36, 42, 43, 44, 58, 80, 87, 106, 107, 27, 110, 18, 19; 'Ti con zero', p. 13, 15; 'Le cosmicomiche', p. 21, 145; 'Marcovaldo', p. 7, 15, 16, 33, 34, 60, 63, 124-27, 148; 'Il cavaliere', p. 105; 'La giornata d'uno scrutatore', p. 12, 95, 96; 'Eremita', p. 6, 8, 9, 18, 20, 22; 'Il sentiero', p. 29, 84; in CdS, 21-12-'74, 14-10-'75, 12-10-'76, 16-7-'77.

68) Ricordo ancora che il Sommer in op. cit. studia il tema della città dal 'Sentiero' alle 'Città'.

69) Del vastissimo repertorio sulle città ricordo solo i titoli più significativi: A. Agostino, De civitate Dei, 416; L. B. Alberti, De re edificatoria, 1450; T. Moro, Utopia, 1516; T. Campanella, La città del sole, 1637.

dimostrare sopra: di una cosa invisibile è difficile ragionare e soprattutto dare una descrizione perché impercettibile; ogni tentativo in questa direzione risulterebbe illusorio. Il titolo contiene dunque un paradosso costituito dall'abbinamento di un dato concreto e materiale come la 'città' con un termine 'invisibile' che la annulla e la cancella?

Decisamente no. Per il lettore le parole 'città'-'invisibili' non possono stare in contraddizione, poiché l'invisibilità non esclude mai l'esistenza. Ma come provarla?

Ebbene, Calvino attraverso la scrittura (il suo apparecchio ottico d'ingrandimento) mette a fuoco il mondo invisibile (perché microscopico o perché troppo lontano) presentandolo in tutta la sua consistenza. 'Le città invisibili' di Calvino sono un 'novum', un'incognita che si svela solo nel disegno del testo e con la magia della parola. Nel segreto si cela la funzione programmatica del titolo e l'incitamento a capire 'quell'ordine invisibile che regge le città, le ragioni invisibili di cui le città vivono' ⁷⁰).

b) Strutture narrative dei corsivi

In questo capitolo si studiano i corsivi sotto tre aspetti: a) l'organizzazione tematica (il contenuto) e la forma dell'espressione (lo stile); b) il rapporto tra autore-lettore e lettore-opera; c) i registri delle voci (la persona grammaticale).

a) Come ho già ricordato i corsivi si differenziano dai tondi per la forma del contenuto e per la forma dell'espressione: i primi sono un discorso continuato lungo tutto il libro e in prevalenza in forma dialogata, che, con una propria trama, ci informano sui meccanismi della comunicazione, sui rapporti tra emittente e destinatario; mentre i secondi in uno stile più prezioso sono brevi componimenti chiusi in sé e distribuiti secondo una tematica concatenata.

I corsivi dal punto di vista del contenuto, presentano una trama che va da una diagnosi sullo stato in cui si trova l'impero al tentativo — attraverso la presentazione dei personaggi e l'evoluzione della loro comunicazione — di una diagnosi sui probabili sviluppi delle 'terre promesse'. Per facilitare la lettura di chi ci segue e per specificare gli argomenti trattati, sintetizzo qui le singole fasi dei corsivi:

Corsivo IA: Determinazione spazio-temporale di un regno in rovina e presentazione dei personaggi da parte dell'autore.

⁷⁰) I. C., *Le città*, p. 128 e p. 144.

- Corsivo IB: Il Gran Kan e Marco comunicano attraverso codici meta-linguistici: gesti, onomatopee, oggetti.
- Corsivo IIA: Attraverso un altro canale comunicativo — ' il silenzio ' — ci si interroga sul perché del viaggio.
- Corsivo IIB: Ai codici espressivi già esperiti ' oggetti, gesti, grida di meraviglia o d'orrore ', si aggiunge la parola che si rivela però subito carente; prontamente viene accantonata per introdurre il linguaggio delle mani, degli spazi ' vuoti ', dei silenzi.
- Corsivo IIIA: Stabilita la comunicazione a tutti i livelli si dà la stura alla lingua della fantasia, dei sogni, dei desideri e della paura.
- Corsivo IIIB: Si cerca la verifica della città sognata.
- Corsivo IVA: I due dialoganti costatano la discrepanza tra la realtà e il sogno. Si fissa come meta delle esplorazioni la ricerca della felicità.
- Corsivo IVB: Si propone un modello di città dal quale è possibile dedurre tutte le altre.
- Corsivo VA: La città sognata dal Kan trova conferma in Lalage, città pensata da Marco.
- Corsivo VB: Apologo dell'arco del ponte e le pietre.
- Corsivo VIA: Dalle descrizioni di città risulta che quelle descritte da Marco hanno come matrice Venezia.
- Corsivo VIB: Tutte le domande vertono sul passato, presente, futuro; le risposte sono lette dalle nuvole di fumo.
- Corsivo VIIA: Ci si interroga sull'esistenza delle cose.
- Corsivo VIIB: Con il discorso si prova l'esistenza dei due dialoganti.
- Corsivo VIIIA: Una partita a scacchi inaugura un nuovo tipo di comunicazione. Dall'ordine del gioco può prender forma ogni discorso.
- Corsivo VIIB: Il gioco degli scacchi si manifesta subito efficace, e per il Kan è la conquista del codice comunicativo più perfetto.
- Corsivo IXA: Attraverso i disegni di un atlante Marco può descrivere tutte le città del mondo.

Corsivo IXB: L'atlante contiene anche gli sviluppi delle città future, si dà un'interpretazione.

Tutti i corsivi sono contenuti entro una forma criptica di saggio filosofico-linguistico che proprio nelle frequenti dicotomie (nulla-tutto, bianco-nero, dentro-fuori, memoria-dimenticanza) tocca ogni argomento senza mai darne una risposta esaustiva ⁷¹).

Il linguaggio dei dialoghi si muove verso un'approssimazione per sottrarsi alla definizione assoluta, si sofferma sull'interrogazione ed evita l'affermazione comoda. La sola storia ricostruibile nei corsivi è quella del pensiero e della comunicazione che vanno via via progredendo rispettando in pieno, nella presenza degli elementi metalinguistici e nelle frequenti forme interrogative, le peculiarità del dialogo ⁷²).

L'alta posta in gioco, la ricerca di una comunicazione assoluta, offusca l'intesa tra narratore e narratario, intesa che si riflette immediatamente sul rapporto tra emittente e destinatario. La dinamica del dialogo è alimentata dalle iterate incertezze che il discorso provoca: *'non è detto che creda tutto', 'il nesso tra questi luoghi rimaneva incerto', 'quel giorno in cui tutti gli emblemi saranno noti, saremo noi stessi emblemi tra gli emblemi'* e *'il molto non si avrà mai'*; battute queste che possono sembrare in un primo momento un discorso tautologico, ma è proprio nel malinteso, nel silenzio, il centro d'intesa con il lettore. Dal punto di vista del discorso, i corsivi possono essere considerati «una progressione discontinua e non-lineare» ⁷³); essi mimano infatti la conversazione orale nei suoi repentini mutamenti d'argomento, nei suoi momenti di silenzio, nella ridonanza e nella ripetizione di parole; simulano gli umori dei dialoganti, modulando la voce secondo la gioia o l'ira, la tristezza o la felicità. E' un dialogo a contrappunto la cui 'trama psicologica' è intessuta di corsi e ricorsi di voci improvvise, di scatti ritmici e di pacifiche riflessioni.

Sul piano dell'enunciazione nei corsivi si possono individuare due livelli distinti: a) una parte narrata con la voce dell'autore e del lettore, che possiamo chiamare commento; b) una parte dialogata con le voci del narratore (Marco) e del narratario (Kublai): si riscontra quindi un discorso indiretto in terza persona singolare o in prima plurale opposto al discorso diretto con la coppia tu-io.

Dei diciotto corsivi in ben 14 sono presenti dialogo e commento con alterna prevalenza: due (IA e IIB) sono puramente di commento e due (VIIA e VIIB) solo dialogici. E' da notare che nei dialoghi i ruoli di Marco e del Kan sono intercambiabili, ambedue chiedono, rispondono, descrivono

⁷¹) Cfr. R. Bourneuf, R. Ouellet, op. cit., «è sempre attraverso il dialogo (in Henry James) che si rivela... ciò che non ci dice, quella verità nascosta che non ci vuol dire... diventa una fonte di intesa».

⁷²) Cfr. A. Marchese, Dizionario di retorica e stilistica, op. cit., p. 65/6.

⁷³) F. Ravazzoli, in op. cit., p. 113.

o commentano ⁷⁴). Allora la tesi di Mengaldo (secondo cui «...il rapporto ambiguo tra il narratore e il suo personaggio che narra (Marco Polo), con il piano ulteriore del contraddittorio continuamente imposto dall'interlocutore (Kublai Kan), permette anzitutto di problematizzare la stessa funzione del raccontare... » ⁷⁵) trova una verifica in quanto si è sostenuto sopra, solo se si precisa, aggiungendo l'ambivalenza dei personaggi, l'intercambiabilità dei loro ruoli.

b) La critica è d'accordo nel definire l'opera letteraria ' come un messaggio inserito in uno specifico processo comunicativo che ha per punti determinanti l'autore e il lettore o emittente e destinatario ' ⁷⁶). Vediamo ora come nella scrittura calviniana questa relazione autore-lettore si realizza ⁷⁷).

« C'è una linea di confine: da una parte ci sono quelli che fanno i libri, dall'altra quelli che li leggono. Io voglio restare una di quelli che li leggono... » ⁷⁸).

Così parla Ludmilla (Calvino) la lettrice protagonista di ' *Se una notte* ' ⁷⁹). Ma chi sono queste persone al di qua e al di là del confine? La domanda sembra addirittura banale, poiché per rispondere che uno è l'autore e l'altro è il lettore ci vuole davvero poca fantasia. Se però si chiedesse chi è l'autore e chi il lettore, sarebbe più difficile trovare una definizione. Perciò prima di esaminare i rapporti che intercorrono tra i due dobbiamo specificare i termini. Niente di più efficace che cercare la risposta in Calvino stesso. Già nel 1967 nel suo manifesto letterario ' *Cibernetica e fantasmi* ' lo scrittore dichiara:

⁷⁴) Cfr. *Ibid.*, Corsivi, IA, IB, IIA, IIB, IVA,
 Marco racconta/risponde; Kublai ascolta/interroga.
 Corsivi, IIIA, IIIB, IVB, VA, VIA, VIB,
 Kublai descrive o provoca; Marco interpreta.
 Corsivi, VIIA, VIIB,
 botte e risposte (con ruoli equivalenti).
 Corsivi, VIIIA, VIIB,
 Kublai teorizza; Marco spiega.
 Corsivi, IXA, IXB,
 Kublai chiede; Marco risponde.

⁷⁵) P. V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 415.

⁷⁶) Cfr. A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁷) La problematica del rapporto autore-lettore è studiata ed esemplificata lungo tutto il libro di ' *Se una notte* '. A proposito A. Vollenweider scrive: « Er macht den Leser zum eigentlichen Protagonisten des Buches,... Indem er den Leser aus dem Dunkel der Anonymität ans Licht der literarischen Darstellung hebt, scheint Calvino ein poetisches Exempel zu statuieren für die von der strukturalistischen Literaturwissenschaft postulierte Interaktion zwischen Autor und Leser, ein Thema übrigens, zu dem fast gleichzeitig mit Calvinos Roman eine theoretische Untersuchung des italienischen Semiotikers Umberto Eco erschienen ist, die den schönen Titel ' *Lector in fabula* ' trägt, die auch zu Calvinos Roman passen würde ». A. Vollenweider, *Lector in fabula*, *Zu Italo Calvinos neuem Roman*, in *Neue Zürcher Zeitung*, 13/14 Oktober 1979, Nr. 238.

⁷⁸) I. C., *Se una notte*, p. 93.

⁷⁹) Cfr. Calvino: Ludmilla sono io, intervista con N. Orengo, in *Tuttolibri*, N. 188, 28 luglio 1979.

« ...l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge; ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continua ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore come espositore della propria anima (...), l'autore come utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze... Scompaia dunque l'autore — questo enfant gaté dell'inconsapevolezza — per lasciare il suo posto a un uomo più cosciente... »⁸⁰).

'Tabula rasa' quindi con la figura pedante dell'autore, ci consiglia Calvino; ma non sappiamo ancora chi sia la persona che scrive e non sappiamo come cancellare quel personaggio finora così vistosamente presente e tenacemente legato alla sua opera. Anche nel rispondere a questi interrogativi il nostro è esplicito e categorico:

« ...mi si direbbe piuttosto un esecutore, una pedina in una partita molto complicata, una piccola rotella di un grosso ingranaggio, tanto piccola che non dovrebbe neppure vedersi... »⁸¹).

« Sono una persona che non dà affatto nell'occhio, una presenza anonima »⁸²).

« La figura dell'autore è diventata plurima e si sposta sempre in gruppo, perché nessuno può essere delegato a rappresentare nessuno »⁸³).

« — lo sono un lettore, solo un lettore, non un autore, — t'affretti a dichiarare »⁸⁴).

« L'autore era un punto invisibile da cui venivano i libri, un vuoto percorso da fantasmi, un tunnel sotterraneo che metteva in comunicazione gli altri mondi col pollaio della sua infanzia... »⁸⁵).

« Potrei dunque incarnare quello che per lui è l'autore ideale, cioè l'autore che si dissolve nella nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo stesso involucro »⁸⁶).

« Anch'io vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, una altra voce, un altro nome, rinascere; ma il mio scopo è di catturare nel libro il mondo illeggibile, senza centro, senza io »⁸⁷).

Con ciò non restano più malintesi sull'identità e sul ruolo dell'autore: il suo 'io' si dissolve nella scrittura, la sua personalità si scioglie nell'atto dello scrivere per riflettere un mondo senza intermediari. Questa definizione è diametralmente opposta a quella di autore onniscente che legge nella mente dei suoi personaggi o che addirittura interpreta i loro pensieri, che li analizza, commentandone il comportamento, che indica perentoriamente lo svolgimento e l'intenzione degli avvenimenti⁸⁸). Cal-

80) I. C., *Cibernetica e fantasmi*, in *Le Conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, fasc. XXI, 1967-68, pp. 16-17.

81) I. C., *Se una notte*, p. 15.

82) *Ibid.*, p. 15.

83) *Ibid.*, p. 96.

84) *Ibid.*, p. 97.

85) *Ibid.*, p. 102.

86) *Ibid.*, p. 180.

87) *Ibid.*, p. 180.

88) Come ironicamente lo definisce Calvino: « *Ma non potrebbe mica, scusi sa?, le note a piè di pagina farle entrare tutte nel testo, e il testo concentrarlo un tantino, e magari, veda un po' lei, metterlo come nota a piè di pagina* ». *Se una notte*, p. 97.

vino rifiuta nel modo più assoluto la funzione di precettore disertando nel campo dei lettori per trovarvi riparo e una possibilità di identificazione. Il connubio autore-lettore (e qui mi sembra molto significativo il matrimonio tra il Lettore e la Lettrice (Calvino) celebrato proprio nell'ultimo capitolo di ' *Se una notte* ') implica al tempo stesso un mutamento nello scambio dei messaggi, per cui la voce del mittente si dovrà fondere con quella del destinatario, conferendo al testo un carattere di 'Auto-comunicazione' ⁸⁹⁾.

L'esistenza di una doppia coscienza nella scrittura è dimostrata dalle plurime e sempre diverse letture che si possono fare sullo stesso testo. E' leggendo, che il lettore riscrive la sua storia e si impossessa di un valore:

« ...il libro è solo del lettore: il poter considerare ciò che è scritto come qualcosa di finito e di definitivo, a cui non c'è nulla da aggiungere o togliere » ⁹⁰⁾.

« Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto » ⁹¹⁾

« I lettori sono i miei vampiri. Sento una folla di lettori che sporgono lo sguardo sopra le mie spalle e s'appropriano delle parole man mano che si depositano sul foglio » ⁹²⁾.

« Dai lettori m'aspetto che leggano nei miei libri qualcosa che io non sapevo, ma posso aspettarmelo solo da quelli che s'aspettano di leggere qualcosa che non sapevano loro » ⁹³⁾.

Come l'autore deve dimenticare se stesso mentre scrive così il lettore per percepire tutte quelle voci fioche che si mescolano al brusio del testo deve:

« ...spogliarsi d'ogni intenzione e d'ogni partito preso, per essere pronto 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 » ⁹⁴⁾.

Questo campionario di definizioni calviniane ci permetterà di ascoltare, magari con più successo, la voce dei personaggi che incontreremo nelle prossime letture. E per un'applicazione delle teorie prendiamo alcuni passi dei corsivi:

« Non è detto che Kublai Kan creda tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore » ⁹⁵⁾.

⁸⁹⁾ Cfr. M. Corti, *Principi della comunicazione*, op. cit., p. 37.

⁹⁰⁾ I. C., *Se una notte*, p. 115.

⁹¹⁾ Ibid., p. 142.

⁹²⁾ Ibid., p. 171.

⁹³⁾ Ibid., p. 185.

⁹⁴⁾ Ibid., p. 242.

⁹⁵⁾ I. C., *Le città*, p. 13.

Già nella prima fase del libro possiamo rintracciare alcuni elementi di fondamentale importanza: il ricorso a una cronaca del trecento, il 'Milione', a livello tematico in chiave deformante e di proiezione⁹⁶); il tipo di dialogo che si instaura tra l'emittente Marco e il destinatario Kan⁹⁷).

Il discorso che si stabilisce tra i due protagonisti ci mette a disagio per il clima di sfiducia in cui si svolge: un alone di scetticismo divide l'informatore (che vuol essere l'oggettività storica, perché quando parla descrive) dal suo ascoltatore, che percepisce i messaggi con sospetto e diffidenza (il Kan non crede a tutto⁹⁸); tale discrepanza si accentua nel ruolo e nel carattere specifico dei personaggi. Il giovane veneziano, lo straniero, il nuovo arrivato, inesperto di ogni cosa che succede in quel mondo a lui così estraneo (la Tartaria), deve fornire al Kan dei rapporti meticolosi ed esatti sulle città dell'impero, mentre il vecchio imperatore dei tartari (l'autoctono) ascolta attonito, con 'curiosità e attenzione', come se ricevesse per la prima volta notizie inverosimili⁹⁹).

Abbiamo quindi da un lato un emittente che ha come prerogativa la sincerità, l'obiettività scientifica, la volontà di riflettere le cose nel loro aspetto referenziale; dall'altro un destinatario che percepisce i toni ormai sfocati e alterati della comunicazione in atto, nonostante il desiderio di recepirli bene. Ecco allora che dal messaggio irradia un fascio d'immagini:

« Kublai Kan s'era accorto che le città di Marco Polo s'assomigliavano, come se il passaggio dall'una all'altra non implicasse un viaggio ma uno scambio

96) Vedi oltre a questa fonte trecentesca, la ripresa dei temi cavallereschi in 'Il visconte dimezzato', 'Il cavaliere inesistente', 'Il barone rampante', 'Il castello dei destini incrociati'.

97) Mi sembra opportuno citare le referenze storiche dei due protagonisti per conoscere poi anche sotto questo aspetto la misura del travestimento e la funzione loro imposta da Calvino.

« Sappiate veramente apresso Cinghys Cane fu lo (...) lo sesto Cablau (Cublai Can, 1214-1294). E questi ha più podere: che se tutti altri fossero insieme, non potrebbero avere tanto podere ha questo da sezzo, che oggi hae Gran Cane... » Lo Gran Signore di Signori, che Coblai (Cublai) Cane è chiamato, è di bella grandezza: né piccolo né grande, ma è di mezzana fatta. Egli è canuto di bella maniera; egli è troppo ben tagliato di tutte le membra. Egli ha lo viso bianco e vermiglio come rosa, gli occhi neri e belli, lo naso ben fatto e be' li siede ». *Il Milione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 56-7; 78-9: Marco Polo nacque a Venezia nel 1254 e nel 1271 partì con il padre Niccolò e lo zio Matteo per l'Oriente. Durante i suoi viaggi svolse attività diplomatiche e amministrative per conto del Gran Kan. Dopo il lungo viaggio tornò nel 1295 a Venezia. Fu durante la sua prigionia nelle carceri di Genova tra il 1298 e il 1299 che stese o meglio dettò a Rustichello da Pisa il suo racconto. Cfr., Op. cit., p. XXIII.

98) Che questa sia una sceneggiatura tipicamente calviniana lo confessa l'autore stesso: « *E' un libro di quelli che ti piacciono a te* (Ludmilla): *comunica un senso di disagio fin dalla prima pagina...* », I. C., *Se una notte*, p. 157 e p. 126.

99) Dal punto di vista narrativo Marco viene a trovarsi nella situazione ideale auspicata da Calvino stesso: « *Il 'Padre dei Racconti', longevo d'età immemorabile, cieco e analfabeta, che narra ininterrottamente storie che si svolgono in paesi e in tempi a lui completamente sconosciuti... sarebbe secondo alcuni la fonte universale della materia narrativa, il magma primordiale dal quale si diramano le manifestazioni individuali d'ogni scrittore...* », *Se una notte*, p. 117.

d'elementi. Adesso, da ogni città che Marco gli descriveva, la mente del Gran Kan partiva per suo conto, e smontata la città pezzo per pezzo, la ricostruiva in un altro modo, sostituendo ingredienti, spostandoli, invertendoli »¹⁰⁰).

Con i personaggi si annuncia anche il primo duplice incontro autore-testo e testo-lettore: è evidente che le informazioni destinate a creare una situazione, non solamente sono legate ai personaggi, ma si organizzano partendo sempre da loro; ne risulta (ed è una delle principali conseguenze di questo accorgimento) che il lettore deve scoprire il nuovo ambiente attraverso gli attanti¹⁰¹). Il personaggio diventa il filtro indispensabile per essere introdotti nel mondo della realtà testuale; è lo spirito di una coscienza centrale attraverso la quale si manifestano le cose; è il riflesso della coscienza responsabile e impegnata dell'autore.

La voce del narratore, che nel corso dei dialoghi descrive, commenta, interroga e risponde, è amalgamata perfettamente nella prospettiva narrativa e da posizioni invisibili regge ogni visione. Dobbiamo perciò considerare il personaggio un 'medium', la torcia che illumina un fondale determinato. I nostri due personaggi sono figure di per sé semplici: Calvino si serve di questo artificio letterario, messo a punto dopo un lungo lavoro di rifinitura¹⁰²), per rendere il racconto il più verosimile possibile:

« Forse questo nostro dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzature, ammucchiando rottami arrugginiti, brandelli di stoffa, cartaccia, e ubriachi per pochi sorsi di cattivo vino vedono intorno loro splendere tutti i tesori dell'Oriente »¹⁰³).

Questi personaggi sono così convincenti perché umanamente veri, la loro genuinità ci ispira fiducia e ci permette di conoscere le cose del nostro mondo attraverso un occhio umile ma credibile. Nella corrente del dialogo la parola fissa l'universo dell'alienazione (dell'invisibilità) per cui il ricalco di una tematica storica non ne ostacola affatto la rielaborazione su un nuovo asse temporale¹⁰⁴).

La singolarità del dialogo, voluta per suscitare nel lettore fin dal primo momento un vivo interesse di partecipazione, si rivela entro due poli antitetici e si manifesta entro un discorso volutamente distorto:

¹⁰⁰) I. C., *Le città*, p. 49.

¹⁰¹) Greimas per 'attante' intende la persona che può rivestire una delle sei categorie sintattiche (Destinatore, Oggetto, Destinatario, Aiutante, Soggetto, Oppositore). Cfr. A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano, 1969, pp. 211-12.

¹⁰²) La conferma che i primi corsivi sono nati dopo un paziente e lungo lavoro di correzioni, « di queste prime pagine esistono più varianti », l'abbiamo avuta da Calvino stesso durante la sua conferenza di Zurigo del 13 nov. 1977.

¹⁰³) I. C., *Le città*, p. 110.

¹⁰⁴) Cfr. in proposito M. Corti, *Principi della comunicazione*, p. 178. « Recupero quindi non è restaurazione, ma rinnovamento di un genere, effetto di un programma demistificatorio; la letteratura è una interminabile concatenazione di strutture utilizzate in diversa funzione ».

« E' antica e saggia usanza nelle corti che il Matto o Giullare o Poeta eserciti la sua funzione di capovolgere e deridere i valori sui quali il sovrano basa il proprio dominio, e gli mostri che ogni linea diritta nasconde un rovescio storto, ogni prodotto finito uno sconquasso di pezzi che non combaciano, ogni discorso filato un bla-bla-bla »¹⁰⁵).

Il ricorso alla finzione, all'ironia è da interpretare come risultato di una proiezione artistica per capire la realtà: in ogni occasione in cui una persona intende di più o di meno di un'altra, l'intervento dell'ironia si fa presente nei suoi aspetti più sottili: « lo parlo parlo, — dice Marco, — ma chi m'ascolta ritiene solo le parole che aspetta... chi comanda al racconto non è la voce: è l'orecchio »¹⁰⁶).

La scelta a questo punto tocca al lettore: egli infatti può interpretare la 'voce' a suo gradimento e il responso sarà elusivo o esaustivo, tutto sta se preferisce l'evasione all'impegno, la defezione alla solidarietà. E' nella scelta quindi che si misura la libertà di coscienza o d'incoscienza della lettura.

« Dunque pure nella Città del Tutto si è ammessi soltanto attraverso una scelta e un rifiuto, accettando una parte e rinunciando al resto »¹⁰⁷).

Calvino nei dialoghi ci offre un esempio pratico della libertà interpretativa proprio quando il Kan, testimone oculare, osserva la distesa dei suoi territori in due modi: fuori di sé « verso il fuori » e allora è il suo impero reale a costituire il centro d'interesse: oppure dentro di sé, « al di dentro », e in questo caso è egli stesso che crea e inventa un suo mondo, l'altra variante della narrazione. I due momenti d'osservazione del Kan non sono altro che i due punti estremi di una visione: quello oggettivo e quello soggettivo entro i quali lo scrittore può scegliere una molteplicità d'immagini:

« Dall'alta balaustra della reggia il Gran Kan guarda crescere l'impero. Prima era stata la linea dei confini a dilatarsi inglobando i territori conquistati, ma l'avanzata dei reggimenti incontrava plaghe semideserte, stentati villaggi di capanne, acquitrini dove attecchiva male il riso, popolazioni magre, fiumi in secca, canne. « E' tempo che il mio impero, già troppo cresciuto verso il fuori, — pensava il Kan, — cominci a crescere al di dentro », e sognava boschi di melegranate mature che spaccano la scorza, zebù rosolati allo spiedo e gocciolanti lardo, vene metallifere che sgorgano in frane di pepite luccicanti »¹⁰⁸).

E' chiaro che quello osservato è sempre lo stesso obiettivo, sdoppiato però in due immagini diverse dall'angolazione ottica. Ecco perché il Kan guardando 'verso il fuori' vede un quadro terrificante di miseria e men-

105) I. C., Il castello, p. 81.

106) I. C., Le città, p. 143.

107) I. C., Il castello, p. 59.

108) I. C., Le città, p. 79.

tre gira l'occhio verso il ' di dentro ' scorge solo benessere e prosperità. Ne consegue che ogni nostra considerazione sulle proiezioni del personaggio è intimamente legata al punto di vista ¹⁰⁹). Facendo risaltare le diverse prospettive, l'autore mette in luce l'autonomia dei personaggi e allo stesso tempo quella dello scrittore. Proprio nella continua ricerca di immagini attraverso le due specole, nella ridondanza delle visioni si manifesta la sfida all'ineffabilità delle cose. A separare ' l'immondezzaio ' dal ' giardino pensile ' sono solo le nostre palpebre, poiché non si saprà mai quale è ' dentro ' e quale è ' fuori ' ¹¹⁰). Nello spettro delle immagini via via suscitate, il lettore, quasi senza accorgersene, viene impegnato in uno sforzo comune con l'autore. La scrittura calviniana sollecita il nostro intervento, smorzando la figura autoritaria dell'autore, e restituisce così l'opera a se stessa ¹¹¹), alla sua anonima esistenza:

« 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 che il solo fatto d'avervi investito la propria verità, d'aver identificato se stesso con quella costruzione di parole?... Se quest'idea fosse riuscita a imporsi, se un'incertezza sistematica sull'identità di chi scrive avesse impedito al lettore d'abbandonarsi con fiducia, — fiducia non tanto in ciò che gli viene raccontato, quanto nella voce silenziosa che racconta, — forse esternamente nell'edificio della letteratura non sarebbe cambiato nulla... ma sotto, nelle fondamenta, là dove si stabilisce il rapporto del lettore col testo, qualcosa sarebbe cambiato per sempre » ¹¹²).

Il rapporto autore-testo-lettore, così stabilito da Calvino, è per Blanchot un incontro unico e irripetibile; senza saperlo il lettore è impegnato in una lotta accanita con l'autore per giungere a una « lettura che ogni volta è la prima e la sola » ¹¹³).

Il lavoro svolto dal tandem scrittore-lettore mediante la loro disposizione a collaborare genera la vera dinamica del discorso narrativo. Il dialogo tra Marco e il Kan cerca di fissare un rapporto modello tra due persone e, istituendo uno scambio di idee tra emittente e ricevente, avvia una dialettica capace d'affrontare ogni argomento.

¹⁰⁹) Per illustrare questa problematica, frequente nell'ultimo Calvino, riporto qui alcuni dei passi più significativi reperiti nelle ' Città '. « *La città di Zoe è il luogo dell'esistenza indivisibile. Ma perché allora la città? Quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululo dei lupi?* » p. 40; « *La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa è più angosciata: fuori da Pentisilea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non arrivi a uscirne?* », p. 163.

¹¹⁰) I. C., *Le città*, p. 110; v. su questo problema il cap. ' *La memoria dal ' Sentiero ' alle ' Città '.*

¹¹¹) A proposito dice Segre: « *L'emittente non ci parla, ci ha parlato: libertà resta solo a noi riceventi di capire e interpretare sempre più a fondo.* ». C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 5.

¹¹²) I. C., *Se una notte*, p. 159.

¹¹³) Cfr. in *M. Corti*, *I principi della comunicazione*, op. cit., p. 58.

c) La terza parte di questo capitolo ha come oggetto di studio la 'voce' o altrimenti detto « l'azione verbale considerata nei suoi rapporti con il soggetto »¹¹⁴). La 'voce', che qui si vuol seguire nei corsivi, è un preciso richiamo per chi partecipa anche solo passivamente all'attività narrativa¹¹⁵). Si tratterà di individuare nelle forme verbali le rispettive persone: in particolare autore-lettore nella parte del commento e narratore-narratario (io-tu) nella parte dialogata.

Nei dialoghi riscontriamo sovente oltre alla prospettiva binaria, uno spostamento di ruoli: si passa spesso da un personaggio di terza persona a uno di prima e il cambio è provocato certamente non solo da una necessità stilistica, ma anche da un'operazione di adattamento che compie l'autore mettendo a fuoco il suo obiettivo. Così si realizza nell'immediatezza dell'immagine la partecipazione diretta dell'autore e la coerenza del racconto con il mondo del personaggio. L'intervento di un'altra persona a livello di discorso implica, d'altro canto, un cambiamento di prospettiva, il quale ci dà il senso di un'evoluzione interna e di una presa di coscienza da parte del protagonista-narratore.

Ora, è difficile dire se ci sia una prospettiva privilegiata per ridare la realtà e il valore dell'opera, ma se vogliamo capire le intenzioni e gli effetti della narrativa conviene cercare ed esaminare la risposta nella situazione particolare fissata dal punto di vista. Nella scrittura calviniana l'autore, come il narratore e il narratario, si muove in ogni ruolo e recita in ogni posizione al fine d'assicurare alla voce dell'io scrivente, una parte di attore invisibile¹¹⁶):

*« Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco... 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 saper che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende... è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo... la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo... »*¹¹⁷).

Il cambiamento di persona nel brano citato balza subito all'occhio. Da una terza singolare dell'esordio si passa a una prima plurale della fase centrale, veramente al soggetto 'imperatori' (si noti il plurale nonostante si riferisca al solo Kan) dovrebbe seguire per ragioni di sintassi una

114) Vendryès, in *G. Genette, Figure III*, op. cit., p. 260 e p. 79.

115) Cfr., *Ibid.*, p. 260.

116) Cfr. ancora Calvino: *« La presenza di un 'io' narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivente... Mi accorgevo intanto, andando avanti, come tutti i personaggi del racconto si assomigliassero, mossi com'erano dalla stessa trepidazione,... la mia stilografica, io stesso, tutti eravamo la stessa persona, la stessa cosa, la stessa ansia, lo stesso insoddisfatto cercare »*. I. C., *I nostri antenati*, p. XVIII e XIX.

117) I. C., *Le città*, p. 13.

terza plurale, ma ecco che l'autore svia il discorso per riprenderlo con una prima plurale: quegli *'abbiamo, rinunceremo, ci prende, ci era, il nostro'* coinvolgono non solo i protagonisti del dialogo, ma in special modo lo scrittore e il lettore. Il prologo del narratore implica la riflessione dell'autore e invita il destinatario, il suo compagno di viaggio, a parteciparvi attivamente ¹¹⁸).

L'intrusione dell'autore, messa in rilievo da più indicatori testuali nei corsivi IA e VIIB, mostra come la persona scrivente e narrante possa trasformarsi in una voce collettiva *'noi'* descrivendo fatti e stati d'animo visti e provati da una coscienza universale. Nel nostro caso l'impiego della prima persona plurale non è da capire come somma dei due dialoganti (io-tu), ma va esteso a tutte le persone; ciò è provato dal fatto che ad eccezione dei due corsivi ricordati gli altri sono in terza persona, esclusi i dialoghi, e non presentano mai una prima plurale ¹¹⁹). Questo *'noi'* significa quindi pure che, non solo l'autore, ma anche il lettore sono gli artefici della scrittura-lettura.

Calvino si avvicina con questo accorgimento artistico alla lezione barthesiana che vede nell'opera letteraria la possibilità di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore di testo, un nuovo lettore-faber ¹²⁰).

Per esigenze di sintassi nei dialoghi deve ricorrere un *'tu'*, che nei nostri corsivi può riferirsi a tre persone distinte: a) all'interlocutore (Kublai Kan e/o Marco Polo); b) al lettore reale o virtuale; c) a un *'tu'* generico con valore impersonale. Facciamo due esempi:

« — *D'ora in avanti sarò io a descrivere le città, — aveva detto il Kan. — Tu nei tuoi viaggi verificherai se esistono* » ¹²¹).

« — *Mi sembra che tu riconosci meglio le città sull'atlante che a visitarle di persona, — dice a Marco l'imperatore richiudendo il libro di scatto.*

E Polo: — Viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono: ogni città va somigliando a tutte le città » ¹²²).

Nella prima citazione avremo un *'tu'* interpretabile secondo a) o b), mentre nella seconda quel *'tu riconosci'* può essere inteso anche secondo c), lettura questa giustificata dall'immediata vicinanza della risposta di Marco con un *'ci s'accorge'*, che, veramente, per replicare

¹¹⁸) Lo stesso mutamento ma ancora più vistoso è già presente nell'introduzione del *'Castello'* in cui da una prima singolare si passa a una prima plurale: « *Passai per un ponte levatoio sconnesso..., Salii una scalinata..., Provai una sensazione strana... più forte era il sollievo a ritrovarmi sano e salvo in mezzo a una diletta compagnia, e l'impazienza d'intrecciare conversazione e scambiare con i compagni di viaggio i resoconti delle avventure trascorse... restammo seduti a guardarci in viso... Prendemmo a spargere le carte sul tavolo... Tutti notammo la somiglianza...* », *'Il castello'*, pp. 3-6.

¹¹⁹) Per un'indagine più estesa cfr. F. Ravazzoli, *Alla ricerca*, op. cit., pp. 107-12.

¹²⁰) Cfr. R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 10.

¹²¹) I. C., *Le città*, p. 75.

¹²²) *Ibid.*, p. 145.

in modo coerente al 'tu' dell'interlocutore, avrebbe dovuto dire 'io m'accorgo'. Infatti, e questa ne è la prova più chiara, è possibile trasformare il 'tu' in un 'si' senza mutare necessariamente il significato della frase: « — Mi pare che 'si riconosce' meglio le città sull'atlante che a visitarle di persona, —... » « — Viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono,... » Il 'tu' traducibile in 'si' corrisponderebbe allora sintatticamente a una terza persona generica frequentissima nei toni con il sintagma 'l'uomo o viaggiatore' ¹²³).

Come ho cercato di dimostrare, il personaggio calviniano vive nel dialogo soltanto in apparenza (l'autore si identifica con lui adottando la prima persona oppure osserva il mondo tramite un attore in terza persona, il suo 'alter ego') ¹²⁴), che nell'economia del testo ha una funzione meramente simbolica, giacché ogni sua azione è riconducibile alla matrice dell'autore.

I corsivi si sviluppano in modo fluido e vivace e testimoniano attraverso l'abbondante uso di discorsi diretti, battute sagaci, domande e risposte laconiche, lo spirito della scrittura, l'idea centrale e più profonda del libro. Per queste ragioni i dialoghi occupano una parte così cospicua del testo, concorrendo a formare il supporto teorico del racconto.

(Continua)

¹²³) Sulle funzioni di 'uomo' in questa accezione v. il capitolo 'Il personaggio' nel presente lavoro. Cfr. anche, *F. Ravazzoli*, op. cit., p. 109.

¹²⁴) « ...se tu lettore non hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno e nel continuare a seguirmi nei miei andirivieni tra il bar e il telefono è solo perché io mi chiamo 'io' e questa è l'unica cosa che tu sai di me, ma già basta perché tu ti senta spinto a investire una parte di te stesso in questo io sconosciuto ». *I. C.*, *Se una notte*, p. 15.

Passo che Segre spiegherebbe così: « ...la linea emittente-ricevente si spezza in due parti: emittente messaggio: e, con soluzione di continuità, messaggio ricevente; ecco allora che l'emergere di atteggiamenti e interventi personali dell'autore si trasforma in dato formale, proprio del messaggio; non è l'emittente che si rivolge a noi è il messaggio che contiene, come elemento del suo artificio, le apostrofi e le meditazioni attribuite all'emittente, alla stessa stregua in cui contiene i discorsi e i pensieri dei personaggi ».

C. Segre, *Le strutture*, op. cit., p. 29.