

Mondo scritto e mondo non scritto. Percorso tematico sull'opera di Italo Calvino.

di Riccardo Giacconi

[...]

IO – Era tardi! Avreste dovuto essere voi Aztechi a sbarcare presso Siviglia, a invadere l'Estremadura! La storia ha un senso che non si può cambiare!

MONTEZUMA – Un senso che gli vuoi imporre tu, uomo bianco! Altrimenti il mondo si sfascia sotto i tuoi piedi. Anch'io avevo un mondo che mi reggeva, un mondo che non era il tuo.

Anch'io volevo che il senso di tutto non si perdesse.

IO – So perché ci tenevi. Perché se il senso del tuo mondo si perdeva, allora anche le montagne di teschi accatastate negli ossari dei templi non avrebbero avuto più senso, e la pietra degli altari sarebbe diventata un banco di macellaio imbrattato di sangue umano innocente!

MONTEZUMA – Così oggi guardi le tue carneficine, uomo bianco.¹

La padronanza del senso.

Un racconto classico dà sempre questa impressione: che l'autore concepisca dapprima il significato (o la generalità) e gli cerchi poi, secondo la portata della sua immaginazione, dei "buoni" significanti, degli esempi probanti; l'autore classico è infatti simile a un artigiano chino sul banco del senso che sceglie le migliori *espressioni* del concetto che ha già performato. [...] Allo stesso modo l'autore classico nasce come esecutore a partire dal momento in cui manifesta la sua capacità di *guidare* il senso, parola preziosamente ambigua, semantica e direzionale. È infatti la *direzione* del senso che determina le due grandi funzioni di gestione del testo classico: l'*autore* è sempre ritenuto andare dal significato al significante, dal contenuto alla forma, dal progetto al testo, dalla passione all'espressione e, di contro, il *critico* rifà il cammino inverso, risale dai significanti al significato. *La padronanza del senso*, vera e propria semiurgia, è un attributo divino, dal momento in cui questo senso è definito come il flusso, l'emanazione, l'effluvio spirituale che si riversa dal significato verso il significante: l'*autore* è un dio (il suo luogo di origine è il significato); quanto al critico, egli è il sacerdote, attento a decifrare la scrittura del dio.²

- Quando uno usa una parola – disse Humpty Dumpty, con un tono piuttosto sprezzante – significa proprio quello che io voglio che significhi, né più né meno.
- Il problema è – disse Alice – se tu puoi far sì che le parole significhino tante cose diverse.
- Il problema è – disse Humpty Dumpty – chi deve essere il padrone, ecco tutto.³

¹ I. CALVINO, *Montezuma*, in *Prima che tu dica "Pronto"*, Mondadori, Milano, 1993.

² R. BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973.

³ L. CARROL, *Alice nel paese delle meraviglie*, Bulgarini, Firenze, 1989.

Indice.

4 Introduzione.

Capitolo 1. Mondo scritto e mondo non scritto.

7 *Mondo scritto e mondo non scritto*

10 *Lezioni americane*

12 *Palomar*

18 *Sotto il sole giaguaro*

19 *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

22 *Le città invisibili*

30 *Ti con zero*

33 *Le cosmicomiche*

38 *Il cavaliere inesistente*

Capitolo 2. Combinatorie.

40 *Cibernetica e fantasmi*

45 *Mondo ascoltato e mondo cantato – altri due paradigmi*

47 *Il castello dei destini incrociati*

48 *Altre combinatorie: le Città e le Fiabe*

51 Conclusioni.

54 Bibliografia.

Introduzione.

Non si hanno dubbi nel considerare Italo Calvino (Santiago de Las Vegas, 1923 – Siena, 1985) una figura-chiave nel panorama della letteratura italiana del XX secolo. Eppure, la sua rilevanza viene tuttora espressa secondo linee guida che spesso non comprendono appieno la complessità del suo pensiero. Infatti, Calvino viene sovente considerato alla luce di una *leggerezza stilistica e di inventiva* che, se di certo fu una sua caratteristica (annoverata anche fra i *memos* delle *Lezioni americane*), non si accompagna mai però ad una *leggerezza di intenti*.

Sono quattro gli aspetti costitutivi dell'operare di Calvino che in questa occasione ci si prende la briga di mettere in risalto.

1. *Responsabilità attiva sulla letteratura ed organica ad essa.* E' doveroso riconoscere a questo autore di non aver mai rifiutato il peso di una *responsabilità*, anche ideologica, sul corso della letteratura italiana e di aver costantemente voluto farne parte in modo organico. Sentendosi fortemente parte attiva di un processo *necessariamente collettivo*, egli volle sempre apportare, dall'interno, il suo contributo (non solo attraverso romanzi, ma anche tramite articoli teorici e saggi). Pure in anni di contestazioni e stravolgimenti (quali quelli del '68, nei quali tutto veniva messo in discussione - compreso il ruolo dell'intellettuale - nel corso degli stravolgimenti politico-sociali), si preoccupò sempre di tenere una direzione ferma e coerente con la sua linea ideologica letteraria di partecipazione. Inoltre non diede mai "fiato alle trombe"⁴ di futili polemiche, fedele alla sua idea secondo la quale la letteratura deve essere essa stessa, per definizione, una continua lotta, un continuo "gioco sulla pelle propria".⁵ Assumere in ogni caso la responsabilità di quanto diceva fu un atteggiamento fondamentale sia nel suo lavoro sia nella sua vita.
2. *Dipolarità.* Si avrà modo di constatare in Calvino la costante *dipolarità* nell'esprimere idee o nell'interpretare fatti, evitando di fornire indicazioni facili o interpretazioni gratuite: dopo aver espresso un punto di vista, egli non rifiuta mai di adottare anche il punto di vista opposto. Dobbiamo sempre "trasportarci violentemente dalla parte di ogni fenomeno, ogni modo di pensare che giudichiamo negativo, entrare nella sua logica interna portandola alle sue ultime conseguenze, vivere insomma la negatività 'al grado eroico'".⁶ Il senso non è mai già dato, ma è sempre frutto (ricompensa?) di uno sforzo analitico, di una dialettica di idee, di una *mimesi attiva della negatività*; esso non può essere facile o univoco, ma sempre *faticoso*.

⁴ I. CALVINO, *Non darò più fiato alle trombe*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

⁵ I. CALVINO, *La macchina spasmodica*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

⁶ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

3. *Sforzo*. Lo *sforzo* è infatti l'elemento assiomatico di ogni spinta calviniana ad operare. Senza sforzo non vi è frutto. È una concezione che l'autore ha fatto propria fin dall'infanzia, trascorsa ad aiutare il padre nei lavori della coltivazione (come si evince dagli scritti più autobiografici⁷). In generale, Calvino è fervente sostenitore dell'idea di una letteratura che *deve* continuamente situarsi ai limiti del dicibile, tendendo all'impossibile. Nella sua vita artistica, egli volle sempre compiere sforzi, mai fermarsi al facile: sempre ricercare, sempre arricchirsi. "E' in questo modo che lo scrivere un libro diventa un'esperienza di iniziazione, comporta una continua educazione di se stessi, e questo dovrebbe essere il punto d'arrivo di ogni azione umana".⁸
4. *Responsabilità nella lettura*. I *processi del senso* devono essere sempre esaminati con *cautela*, poiché esso può facilmente divenire una violenza, una forzatura; per questo Calvino auspica che la *lettura* si accompagni sempre ad una *presa di responsabilità*. Sia in senso semiotico, sia in senso sociale. Leggere, interpretare la realtà: due istanze della stessa pratica. Queste parole riguardano la letteratura ma riescono ad assumere una dimensione più ampia: "la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nella conferma delle cose come stanno e come si fanno. Il confine non sempre chiaramente è segnato; dirò che a questo punto è *l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo*; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dall'intenzione dell'autore".⁹

La figura di Italo Calvino può e deve rappresentare un esempio, proprio per i valori appena esposti. Un esempio che, *oggi*, assume ancora più significato per la poca fortuna che questi valori trovano negli avvenimenti della società contemporanea. Credo fermamente che un recupero degli stessi andrebbe a coincidere con una maggiore *vivibilità* del mondo attorno a noi.

L'obiettivo che questo studio si propone è di individuare e discutere quei passaggi, all'interno dell'opera di Italo Calvino, in cui viene discussa la controversa relazione fra linguaggio e mondo. Riferimenti ad altri autori verranno proposti *a margine* di questo percorso, attivati da risonanze e da similarità di approccio.

Il discorso prende le mosse da un saggio del 1983 (*Mondo scritto e mondo non scritto*¹⁰), in cui l'autore raccoglie alcune idee ed vicende riguardanti le relazioni che intercorrono fra esperienza del mondo e lettura dello stesso. Si procederà poi a

⁷ Cfr. I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano, 1990.

⁸ I. CALVINO, *Il libro, i libri*, in *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano, 1995.

⁹ I. CALVINO, *Cibernetica e Fantasmi*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

¹⁰ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002.

dipanare il filo di questa tematica all'interno di tutte le opere che tale filo attraversa, lungo una esplorazione che opera cronologicamente *a ritroso*.

Il secondo capitolo è invece dedicato all'aspetto *combinatorio* nel lavoro dello scrittore sanremese, tenendo come punto di partenza il saggio *Cibernetica e fantasmi*, del 1967. Se nel primo capitolo ci si sofferma in particolare sugli aspetti *analitici* del rapporto fra lingua e realtà, qui è delineata una strada, una direzione possibile, una proposta. La combinatoria è intesa soprattutto come tecnica, come *prassi* di una particolare relazione che si istituisce fra scritto e non-scritto.

Capitolo 1. Mondo scritto e mondo non scritto.

Mondo scritto e mondo non scritto.

In un saggio del 1983, *Mondo scritto e mondo non scritto*¹¹, Italo Calvino espone le sue idee ed esprime i suoi dubbi riguardo la distinzione, e le pratiche di passaggio, fra il mondo delle parole scritte, della lettura e della scrittura - insomma del linguaggio - e il mondo non scritto, ovvero la cosiddetta "realtà", vivibile attraverso i nostri sensi.

Egli inizia descrivendosi come un individuo "lettore". Dice di passare la maggior parte del suo tempo in un mondo fatto di righe orizzontali, dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase ed ogni capoverso occupano il loro posto stabilito. Quando però deve interrompere la lettura, distaccarsi da questo mondo, Calvino è assalito da una sensazione strana: che descrive quasi come uno sbigottimento:

Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare *il mondo*, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intelligibile a un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto.¹²

La sensazione spiegata da Calvino viene provocata dall'esperienza dell'imprecisione e della inintelligibilità del reale (continuo), confrontate con la perfetta intelligibilità del linguaggio scritto (discreto). È una sorta di vertigine causata dalla impossibilità del linguaggio di "fare presa" sul reale in maniera totale e incontrovertibile. L'autore a questo punto si mette a descrivere i rapporti che, nella sua attività, intercorrono fra tali due sfere. La scrittura, secondo lui, deve essere continuamente "corroborata" dall'esperienza della realtà. Il compito dello scrittore è, in questo senso, quello di fare da tramite fra i due mondi, fornendo materiale nuovo e nuove interpretazioni da una parte e dall'altra. "E' per rimettere in moto la mia fabbrica di parole - dice l'autore - che devo estrarre nuovo combustibile dai pozzi del non-scritto".¹³

Se quindi risulta chiara la funzione a cui è preposto lo scrittore, meno chiari risultano, invece, i limiti fra questi due mondi di cui si parla. Calvino ci fa partecipi della sua esperienza. Egli crede che l'uomo sia ormai capace di evitare la confusione fra ciò che è linguaggio (ciò che è scritto) e ciò che non lo è (a differenza, ad esempio, della astrologia antica, quando la conformazione delle stelle

¹¹ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

nel cielo veniva interpretata come una narrazione). Partendo da questa convinzione, vuole quindi fare la controprova, e verificare che il mondo esterno sia sempre là, indipendentemente dalle parole che possiamo pronunciare per definirlo, anzi che sia in qualche modo irriducibile al linguaggio, inesauribile dalla scrittura. “Mi basta voltare le spalle alle parole depositate nei libri, tuffarmi nel mondo di fuori, sperando di raggiungere il cuore del silenzio, il vero silenzio pieno di significato... Ma qual è la via per raggiungerlo?”.¹⁴

Si tratta di un interrogativo assai complesso, che mette in gioco lo “stordimento” heideggeriano¹⁵, e la distanza che, col linguaggio, l’uomo ha assunto dalle cose. E’ come se Calvino volesse ora tornare ad uno sguardo vergine sul mondo. Decide allora di tralasciare le letture del mondo già effettuate da altri (televisione, giornali,...) e di uscire di casa, a passeggiare. Niente da fare.

Ogni cosa che vedo nelle vie della città ha già il suo posto nel contesto dell’informazione omogeneizzata. Questo mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come *il* mondo, si presenta ai miei occhi almeno in gran parte – già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi. I fatti della nostra vita sono già classificati, giudicati, commentati, prima ancora che accadano. Viviamo in un mondo dove tutto è già letto prima ancora di cominciare ad esistere.¹⁶

Subentra un senso di impotenza. L’uomo, in quanto essere dotato di linguaggio (*Homo legens*, nella terminologia calviniana), non riesce più a prescindere nel fare esperienza del mondo. Egli non vede, già legge. Ciò di cui facciamo esperienza non riesce a sfuggire alle maglie del linguaggio, delle sue categorie. Non è facile ritrovare questo sguardo vergine, come dimostra l’amara descrizione che Calvino fa del processo di visione come processo di lettura, di estrapolazione di significati:

La nostra vita è programmata per la lettura, e mi accorgo che sto cercando di *leggere* il paesaggio, il prato, le onde del mare. [...] Leggere, più che un esercizio ottico, è un processo che coinvolge mente e occhi insieme, un processo di astrazione o meglio un’estrazione di concretezza da operazioni astratte, come il riconoscere segni distintivi, frantumare tutto ciò che vediamo in elementi minimi, ricomporli in segmenti significativi, scoprire intorno a noi regolarità, differenze, ricorrenze, singolarità, sostituzioni, ridondanze.¹⁷

La letteratura ha affrontato tale questione secondo linee d’azione diverse. Una strategia (messa in atto da Pound, Joyce, Gadda) è stata quella di rendere il linguaggio della scrittura il più possibile simile al linguaggio del mondo moderno:

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. G. AGAMBEN, *L’aperto*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

¹⁶ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002.

¹⁷ *Ibid.*

si va quindi verso l'ineffabilità, il caos e la indeterminazione. È la strategia della mimesi: la scrittura si adatta al linguaggio del mondo. "La vera sfida per uno scrittore" riflette però Calvino "è parlare dell'intricato groviglio della nostra situazione usando un linguaggio che sembri tanto trasparente da creare un senso di allucinazione, come è riuscito a fare Kafka".¹⁸ Siamo vicini alla formulazione di una vera e propria linea di condotta: sulla scorta delle esperienze di Williams, Montale, Ponge, Robbe-Grillet e Handke, il nostro scrittore esprime il suo punto di vista.

Forse la prima operazione per rinnovare un rapporto fra linguaggio e mondo è la più semplice: fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell'universo.¹⁹

Il saggio *Mondo scritto e mondo non scritto* è stato pubblicato nel 1983, mentre Calvino stava scrivendo contemporaneamente sia *Palomar*, sia quello che egli voleva fosse il suo libro sui cinque sensi, e che diventerà il postumo *Sotto il sole giaguaro*. Come vedremo, entrambi i lavori nascono da queste riflessioni intorno la natura del rapporto fra linguaggio e mondo, e ne sono imbevuti. Riflessioni che peraltro sono state centrali anche nel resto della sua produzione.

Si tenterà ora di condurre una esplorazione all'interno dei libri di Italo Calvino, alla ricerca di ulteriori spunti a proposito della questione di cui si sta parlando. Risulterà evidente che essa ha rappresentato per lo scrittore una sorta di idea propulsiva, un'ispirazione e uno stimolo costanti. Come lui stesso racconta, l'occasione per scrivere gli viene sempre dalle difficoltà, dai dubbi, dalle aree oscure che la sua professione e la sua vita gli mettono di fronte. È un approccio combattivo, da esploratore che ha la perpetua necessità di addentrarsi in territori nuovi e di rifuggire i percorsi battuti e noti. La sfida è sempre il motore della produzione calviniana, e l'impossibile sempre il fine della stessa.

Devo dire che la maggior parte dei libri che ho scritto e di quelli che ho in mente di scrivere, nascono dall'idea che scrivere un libro così mi sembrava impossibile. Quando mi sono convinto che un certo tipo di libro è completamente al di là delle possibilità del mio temperamento e delle mie capacità tecniche, mi siedo alla scrivania e mi metto a scriverlo.²⁰

Per questo ritroviamo nella sua carriera una organica e consapevole volontà di spingersi sempre più avanti nella ricerca, mai rifiutando di prendersi sulle spalle la responsabilità di un ruolo nel percorso della letteratura italiana. C'è in lui la consapevolezza del peso, e della cura con cui si deve sempre svolgere l'atto di

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

“far leggere”, di inserire qualcosa all’interno di quel magma ribollente che chiamiamo cultura. Italo Calvino, pacato e riflessivo nella vita, diviene nella sua produzione letteraria l’instancabile pioniere delle aree inesplorate. Ogni opera nasce per rispondere ad una sfida con se stesso, ad una domanda irrisolta, ad un arduo compito prefissatosi.

Il tema del linguaggio, e dei suoi rapporti col mondo, lo attrasse sempre, più o meno consapevolmente. E questo interesse, come per lui accade regolarmente, sorge da una impossibilità di risolvere completamente la questione: è un territorio non ancora conquistato. Come scovando degli indizi, è possibile scorgere fra i suoi testi una sorta di filo, che ci porta ad analizzare le diverse sfaccettature del suo profondo pensiero. Si è deciso di compiere questa ricognizione seguendo un ordine cronologico *inverso*, ovvero partendo dai lavori più recenti per giungere a quelli scritti prima. Tale decisione è motivata dal fatto che *Mondo scritto e mondo non scritto* fu un saggio prodotto negli ultimi anni della vita (sia artistica che biologica) di Calvino, e possiamo considerarlo una sorta di *riflessione conclusiva* (valutazione sicuramente arbitraria, ma sappiamo bene che in ogni ricerca un punto di inizio, per quanto convenzionale, si rivela sempre necessario). Prendendo il 1983 come origine degli assi, si è tentato allora di seguire un percorso tematico che necessariamente si fa, tornando indietro nel tempo, via via più sparso e frastagliato. Arrivando ai primordi della carriera dello scrittore sanremese, si riescono però ad individuare ancora *tracce* di un discorso e di un pensiero *in nuce* che, costantemente, andranno ad evolversi e a delinarsi. Queste tracce si fanno testimoni di una continuità, segnano l’affiorare di uno dei grandi interessi che Italo Calvino nutrì, e dal quale prese le mosse.

Lezioni americane.

I propositi per la letteratura a venire, o meglio i valori da conservare per la produzione letteraria (e non solo) del XXI secolo, Calvino li discute esplicitamente nelle *Lezioni americane*.²¹ Si tratta dell’ultimo suo lavoro pubblicato, un ciclo di conferenze che avrebbe dovuto tenere all’università di Harvard fra il 1985 e il 1986. In alcuni di questi *memos*, riusciamo a scorgere la preoccupazione che nutrivamo verso le forme della comunicazione e i paradigmi del linguaggio all’interno della società che aveva a venire.

Nel capitolo sull’*Esattezza*, Italo Calvino sottopone alla nostra attenzione il fenomeno della perdita di potere conoscitivo e di immediatezza della parola. “Un’epidemia pestilenziale sembra aver colpito l’umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l’uso della parola”.²² La parola ha perso forza e incisività: tende a rimanere una struttura senza alcuna *presa conoscitiva* sul reale; l’espressione si

²¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1986.

²² *Ibid.*

fossilizza sulle forme generiche, i significati si diluiscono. Si tratta proprio del fenomeno contrario agli obiettivi letterari perseguiti da Calvino nei suoi ultimi anni di vita. In effetti, più che interessarsi delle cause di questa "epidemia", egli qui vuole enunciare la sua fede nella letteratura come possibile creatrice di "anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio".²³

Assai interessante, poiché fornisce una chiave di lettura della cultura che si sta vivendo oggi, è l'intuizione che pure le immagini siano state colpite da questa peste. Anch'esse, a causa del loro proliferare indiscriminato e indifferenziato, stanno perdendo il contatto con il significato. Le immagini sono un linguaggio per riferirsi al mondo, una pratica di lettura e di interpretazione. Sarebbe bene stare attenti, evitare di scordarsene. Mai come oggi le seguenti parole hanno potuto trovare un momento di *attualità*:

Viviamo sotto una pioggia ininterrotta di immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della *necessità interna* che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola di immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria; ma non si dissolve una sensazione di estraneità e di disagio.²⁴

La distinzione operata in *Mondo scritto e mondo non scritto* fra ciò che è linguaggio e ciò che non lo è trova qui una più problematica applicazione. La "pioggia" di immagini alla quale siamo sottoposti rischia di farci cadere in uno stato di pigra accettazione: eppure proprio ora sono necessarie la forza e la consapevolezza di discernere la presenza di un linguaggio (che presuppone un parlante e un ricevente) anche all'interno di questa pioggia. La preoccupazione di Calvino verso questo "disagio" e questa "estraneità" che permangono è probabilmente l'elemento che abbiamo bisogno di ritrovare nella cultura contemporanea.*

Riguardo all'esattezza, e all'uso consapevole della parola, Calvino ci fornisce un esempio personale per indagare sul rapporto fra lo scritto e il non-scritto (o il non-scrivibile, in questo caso). Secondo lui, la sua scrittura si è sempre trovata a scegliere fra due diverse linee d'azione, corrispondenti a due diversi tipi di conoscenza: la prima è quella della "razionalità scorporata", dove si tracciano linee concettuali che congiungono punti fino a creare schemi astratti, ai quali ridurre gli avvenimenti contingenti. È la pratica della creazione del discreto dal

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

* Si parla della questione delle immagini anche all'interno di un altro *memo*, quello sulla *Visibilità*. Viene qui delineata come in pericolo anche la pratica della immaginazione. "Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la 'civiltà dell'immagine'? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in una società sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate?" I. CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1986.

continuo. La seconda direzione è data dai tentativi di rendere attraverso le parole lo spazio reale, gli oggetti, le sensazioni; è lo sforzo delle parole di tradurre l'aspetto sensibile delle cose; lo sforzo dello scritto verso il non-scritto, del dicibile verso il non-dicibile. Possiamo chiamarla la pratica della creazione del continuo dal discreto. *Palomar* viene considerato da Calvino un risultato di questa seconda via.

Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l'una perchè le lingue naturali dicono sempre qualcosa *in più* rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di *rumore* che disturba l'essenzialità della informazione; l'altra perchè nel rendere conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa *in meno* rispetto alla totalità dell'esperibile.²⁵

Vediamo che il problema della significazione, di cui ci stiamo occupando, viene trattato sempre con un rispetto assoluto da parte di Calvino. Egli è cosciente della attenzione che questa pratica presuppone: entrare in relazione con le cose del mondo attraverso la parola. E la parola, per dirla come lui, "collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, *come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto*. Per questo il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole".²⁶

Palomar.

...purché uno sia davvero sicuro di avere un'individualità di cui spogliarsi, di star guardando il mondo dall'interno di un io che possa dissolversi e diventare solo sguardo.²⁷

Palomar è un libro diviso in numerosi brani (originariamente molti di essi erano articoli pubblicati sul *Corriere della sera*) che hanno tutti per protagonista tale signor Palomar, alle prese con diverse situazioni. Consiste principalmente di descrizioni: come afferma l'autore stesso, esse sono un esercizio letterario da rivalutare. Nelle descrizioni di *Palomar* viene messo in pratica l'anelito di Calvino verso una "lettura del mondo nei suoi aspetti non linguistici"²⁸. Vedere il mondo senza leggerlo. Non a caso, questo è il libro che egli stava scrivendo quando stese le riflessioni contenute nel saggio dell'83.²⁹

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ I. CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.

²⁸ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002.

²⁹ *Ibid.*

Vi è il tentativo di *ripartire da zero*, di fare esperienza del mondo senza essere condizionati dai filtri e dalle categorie (anche di pensiero) derivate dal linguaggio. “In ognuno di questi miei brevi racconti”, dice l’autore, “un personaggio pensa solo in base a ciò che vede e diffida d’ogni pensiero che gli venga per altre vie”.³⁰ È l’atto del *guardare* l’oggetto di queste indagini (difficile chiamarli racconti). Tale pratica viene sottratta alla quotidianità che la rende ovvia e scontata; tramite il signor Palomar essa viene studiata in scala cosmica, problematizzata, messa in discussione.*

Nell’episodio *La spada del sole*, Palomar fa il bagno, e osserva sul mare il riflesso del sole al tramonto (la spada), che si allunga fino a lui. Che questa spada sia un dono particolare che il sole fa a lui solamente? O ognuno ha una sua spada personale? Forse la spada (il mondo) esiste solo nel momento in cui vi è qualcuno che la guarda. “Se nessun occhio tranne quello vitreo dei morti s’aprisse più sulla superficie del globo terracqueo, la spada non tornerebbe più a brillare”.³¹ Il mondo, cioè, non esisterebbe se non ci fosse qualcuno a *fruirne*. Questa posizione segna il limite estremo di quella pratica, descritta da Calvino, in cui il mondo è continuamente *letto*. Il mondo quindi si fa segno, e il segno non è tale se non presuppone una comunicazione, un legame con un destinatario.

Erano fatti l’uno per l’altro, spada e occhio: e forse non la nascita dell’occhio ha fatto nascere la spada ma viceversa, perché la spada non poteva fare a meno di un occhio che la guardasse al suo vertice.³²

Il biologo Adolf Portmann (1897-1982) fu sostenitore dell’idea che le forme viventi si siano sviluppate in *opacità*, abbandonando la trasparenza, dal momento in cui nacque la vista.³³ O viceversa, presupponendola. La vita si sarebbe adeguata alla modalità di *apparizione alla luce*. La separazione fra interno ed esterno, ovvero il momento in cui gli organi interni scompaiono alla vista, inaugura l’era biologica del mostrarsi, in cui l’aspetto dell’animale resta affidato esclusivamente alla superficie esterna. Gli occhi (o comunque gli organi capaci di fornire al cervello dati riguardanti la natura della luce), *presuppongono delle organizzazioni atte ad apparire*. Ciò porta a dire che l’aspetto *visibile* delle forme di vita funge da *significante*, riferendosi (simbolicamente) alla sostanza vitale di cui esso è la figura. Dunque secondo Portmann la natura si darebbe già come leggibile, in quanto presuppone una fruizione visiva. L’aspetto della anemone di mare è il suo *segno*:

³⁰ I. CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.

* Belpoliti afferma che in *Palomar* Calvino “legge la possibilità di leggere la realtà”. M. BELPOLITI, *L’occhio di Calvino*, Einaudi, Torino, 1996.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ A. PORTMANN, *Le forme viventi*, Adelphi, Milano, 1969.

“ciò che è più esterno parla proprio di ciò che è più interno”.³⁴ Sembra proprio che il signor Palomar si riferisca a queste teorie, quando “cerca di immaginare il mondo prima degli occhi, di qualsiasi occhio”.³⁵

In un altro episodio, *Serpenti e teschi*, Palomar è con un suo amico messicano a visitare le rovine tolteche della città di Tula. Questo amico è prodigo di spiegazioni e interpretazioni riguardanti i bassorilievi e le sculture: l’archeologia messicana è ricca di elementi simbolici, anche su vari livelli. Vicino, però, vi è una scolaresca, il cui maestro, indicando i diversi monumenti, non fa altro che ripetere: “non si sa cosa significa”, rifiutando qualsiasi tipo di interpretazione. Palomar è allora combattuto: quale è il giusto atteggiamento da tenere?

Il gioco dell’interpretare, la lettura allegorica gli sono sempre sembrati un sovrano esercizio della mente. Ma [...] una pietra, una figura, un segno, una parola che ci arrivano isolati dal loro contesto sono solo quella pietra, quella figura, quel segno o parola: possiamo tentare di definirli, di descriverli in quanto tali, e basta.³⁶

Il senso è un prodotto del tempo, o è continuamente costruibile e modificabile a piacimento? Palomar valuta la possibilità di un’etica del senso: lasciare non interpretato ciò che non si è sicuri di interpretare in maniera corretta. Però finisce per ammettere che “non interpretare è impossibile, così come è impossibile trattenersi dal pensare”.³⁷

In giardino (*Il fischio del merlo*), il signor Palomar osserva dei merli e ascolta i loro fischi, interrogandosi sulla natura di questi ultimi: sono elementi di una lingua o no? Possono formare un dialogo, o rappresentano soltanto un valore, un continuo confermare la presenza del merlo che li emette? Forse il messaggio è invece convogliato dai silenzi, i fischi essendo solo una sorta di punteggiatura, di separazione fra un silenzio e l’altro. Esce in giardino sua moglie, e Palomar scambia con lei qualche battuta. Sicuramente – pensa – il loro dialogo è considerato dai merli l’equivalente dei loro fischi: “tanto varrebbe che ci limitassimo a fischiare”.³⁸ L’idea di un fischio comune, universale a tutte le forme viventi potrebbe rappresentare finalmente un ponte, una comunicazione diretta fra Uomo e Natura, fra Natura e Cultura, fra Parola e Silenzio?

Il signor Palomar spera sempre che il silenzio contenga qualcosa di più di quello che il linguaggio può dire. Ma se il linguaggio fosse davvero il punto d’arrivo a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi? Qui il signor Palomar è ripreso dall’angoscia.³⁹

³⁴ *Ibid.*

³⁵ I. CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

Calvino affida al protagonista del libro questa serie di interrogativi sulla relazione fra reale e linguistico. L'angoscia di Palomar a seguito dell'ipotesi conclusiva ha una radice claustrofobica: se il mondo è interamente e senza scarti contenuto nell'insieme chiuso, limitato e discreto del linguaggio, allora *non vi è altro*. Questo "altro" è il continuo, il non-linguistico, il non-dicibile: lo si trova esemplificato bene nell'episodio del *Gorilla albino*.

Allo zoo di Barcellona, Palomar si ferma ad osservare "Copito de Nieve", l'unico esemplare al mondo di gorilla albino. Vi è un'atmosfera malinconica nel suo padiglione: sia la femmina che il figlio sono di pelo nero; lui è l'unico esemplare bianco, senza possibilità di tramandare le proprie caratteristiche. "Copito" è prigioniero non solo delle mura di vetro della sua gabbia, ma anche di un modo di essere al mondo così ingombrante, vistoso e unico. Ciò che colpisce Palomar è il copertone di pneumatico d'auto che il gorilla tiene sempre al petto.

Di lì gli si può aprire uno spiraglio verso quella che per l'uomo è la ricerca d'una via d'uscita dallo sgomento di vivere: l'investire se stesso nelle cose, il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli; quasi un primo albeggiare della cultura nella lunga notte biologica.⁴⁰

Il gorilla immedesima se stesso in questo oggetto, ne ha bisogno per descrivere (trovarvi una causa, giustificare ma anche narrare, rendere tangibile e razionale in quanto pensabile) la sua situazione. La valenza simbolica di questo copertone è data dal suo essere vuoto (un cerchio) e quindi dal suo poter assumere tutti i significati che gli si vuole dare. Tramite esso – pensa Palomar – il gorilla ha la sua chance di raggiungere il fondo del silenzio (quello di qui si parlava nell'episodio precedente); il copertone funge da supporto linguistico per un discorso che non può essere composto da parole. Esso è il significante del non-dicibile, dell'*altro*. Il non-scritto ha sempre bisogno un supporto scritto (significante) per venire fuori. Tornato a casa, Palomar continua a tenere stretta l'immagine del gorilla albino, come lo stesso gorilla teneva stretto il copertone. La sua conclusione ha un sapore universale: "tutti rigiriamo fra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono".⁴¹

Probabilmente il discorso intorno l'atto del guardare raggiunge il punto più alto del libro in occasione dell'episodio *Il mondo guarda il mondo*, che inaugura l'ultima sezione *Le meditazioni di Palomar*. Qui troviamo un Palomar che, in seguito a "disavventure intellettuali che non meritano d'essere ricordate"⁴², decide che la sua attività principale consisterà nell'osservare. (Abbastanza chiara è qui una

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

autoreferenzialità del libro). All'inizio Palomar decide di osservare tutto ciò che gli capita sotto gli occhi. Non derivando alcun piacere da questa pratica, egli smette. In seguito, decide di osservare solo le cose che "meritano attenzione". Però si rende subito conto di aver compiuto un passo non così legittimo: ha messo di mezzo il proprio "io", nella scelta e nella esclusione delle cose da guardare. "Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano?"⁴³ Viene introdotta la figura di un io che guarda il mondo con i suoi occhi come stando affacciato al davanzale di una finestra. Dall'altra parte della finestra c'è il mondo, ma il mondo sta pure da *questa* parte della finestra. Il mondo guarda il mondo.

E lui, detto anche 'io', cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar.⁴⁴

Possiamo apprezzare come in questa istanza, proprio quando lo sguardo di Palomar decide di farsi cosciente e determinato, egli viene degradato a semplice strumento, la sua soggettività è ridotta ad un semplice punto di fuoco⁴⁵, ad uno schermo su cui è proiettata, *double-face*, la stessa immagine del mondo. L'atto di vedere è divenuto sottile; come disse Calvino altrove: "il mondo esisteva prima dell'uomo ed esisterà dopo, e l'uomo è solo l'occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso"⁴⁶. Se la visione è sottile, non vuol dire però che essa non contenga una presa di responsabilità: anzi appunto perchè l'occhio ha il mondo non solo davanti ma anche "alle sue spalle", esso si fa carico di un ruolo che assume proporzioni cosmiche. Come reagisce allora il signor Palomar? Assumendo le proporzioni di questa modalità di sguardo, egli attende una trasfigurazione generale del mondo, che non avviene. In quel momento capisce:

Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... che cosa? Se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro.⁴⁷

Il matematico francese René Thom (1923-2002), nella sua teoria sull'origine delle significazioni, usa termini molto simili.⁴⁸ Il mondo sensibile fornisce degli stimo-

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ D. DEL GIUDICE, *L'occhio che scrive*, in "Rinascita", n.3, 20 gennaio 1984.

⁴⁶ I. CALVINO, *Tutte le cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 1997.

⁴⁷ I. CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.

⁴⁸ R. THOM, *Morfologia del semiotico*, Meltemi, Roma, 2006.

li, delle discontinuità sensoriali che si distaccano, per caratteristiche peculiari (di solito hanno natura brusca e imprevista), dallo sfondo uniforme delle sensazioni, rendendosi riconoscibili (un grido, ad esempio). Tali forme, chiamate *salienti*, sarebbero quelle atte ad accogliere una particolare *pregnanza*, vale a dire a svolgere un ruolo di “rinvio simbolico” ad una funzione biologica o ad una importanza per la sopravvivenza (l’arrivo di un predatore, una fonte d’acqua). Si dice allora che la forma saliente è *investita* di una particolare *pregnanza*, nel momento in cui essa va a significare qualcosa.* Questo procedimento, che Thom considera alla base di ogni semiosi (compreso il linguaggio umano), si basa sull’assunzione che le forme salienti debbano essere riconoscibili, “individuabili”. La concezione del mondo come significante di per sé, formulata dal signor Palomar in conclusione a tale racconto, corrisponderebbe in gran parte a questa teoria.

Nel racconto che conclude il libro (*Come imparare ad essere morto*) ha luogo la morte del signor Palomar. Tale accadimento si dà nel momento in cui la prospettiva del personaggio abbraccia un vicolo cieco. Familiarizzandosi con l’idea della morte, egli passa in rassegna tutte le caratteristiche di tale *fenomeno* (lo sguardo è protagonista, esattamente come negli episodi precedenti). Uno dei vantaggi della condizione-vita sulla condizione-morte è la “possibilità di migliorare la forma del proprio passato”, in quanto “la vita di una persona consiste in un’insieme di avvenimenti di cui l’ultimo potrebbe anche cambiare il senso di tutto l’insieme”.⁴⁹ Il termine “senso” non è qui per caso. Quello a cui Palomar si riferisce è ancora una volta un procedimento di *lettura*. Leggendo la propria vita *da vivo* egli si rende conto che il senso di essa è ancora aperto, suscettibile di cambiamenti fino all’ultimo. Dopo la morte, invece, della vita ormai si può fare una sola lettura, si può dare un solo senso; essa diventa un “insieme chiuso, tutto al passato, a cui non si può più aggiungere nulla, né introdurre cambiamenti di prospettiva nel rapporto tra i vari elementi”.⁵⁰ Poi Palomar pensa ai procedimenti per lasciare tracce della vita dopo la morte, dei segni del genere umano che esploratori extraterrestri troveranno allo sbarco in una terra estinta. Infine ecco che arriva al punto di non-ritorno, in un passo fra i più celebri in Calvino.

“Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine”. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d’essere morto. In quel momento muore.⁵¹

* Nel famoso esperimento dei cani di Pavlov, attraverso numerose ripetizioni si riuscì a far assumere una *pregnanza* (quella alimentare) al suono di una campanella (forma *saliente*). La campanella per i cani *rinvia simbolicamente* al cibo. Cfr. R. THOM, *Morfologia del semiotico*, Meltemi, Roma, 2006.

⁴⁹ I. CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

Il modo d'essere del personaggio-Palomar è condensato nel suo finale. Egli, che ha in precedenza ridotto la sua persona ad una sottilissima profondità di campo, ora è proprio in questo spessore sottile che si rifugia, nel tentativo di rendersi inafferrabile dalla morte e dal tempo. Il mondo, per guardare se stesso, non può fare a meno del signor Palomar. Il suo sguardo, il suo infinitesimale *essere*, sono una quantità non ulteriormente scomponibile, sono il resto inesauribile di una riduzione al minimo. Però Palomar è, non *rappresenta* semplicemente una funzione. Non può quindi perpetrare questo sguardo all'infinito, (de)scrivere in continuazione tutti gli istanti come fa uno specchio. Nel momento stesso in cui egli, in un flash, scorge l'abisso della visione infinita, non può che morire.

Mario Lavagetto, nel progetto di "descrivere ogni istante", vede il fine di Palomar di volersi far sostituire dal proprio "doppio cartaceo".⁵² Lo scritto dovrebbe allora riuscire a comprendere totalmente il non-scritto. Il limite a cui tale pratica tende è però infinito: di mezzo passerà necessariamente la morte.

Sotto il sole giaguaro.

Un altro libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso. Il mio problema scrivendo questo libro è che il mio olfatto non è molto sviluppato, manco d'attenzione uditiva, non sono un buongustaio, la mia sensibilità tattile è approssimativa, e sono miope.⁵³

L'altro progetto di cui Italo Calvino parla all'interno di *Mondo scritto e mondo non scritto* è quello sui cinque sensi. Egli aveva in mente di scrivere un racconto per ogni senso. Voleva fare uno sforzo di percezione, per padroneggiare e porre l'attenzione su una gamma di sensazioni e sfumature che di solito passano inosservate all'attenzione. Lo scopo di questa impresa era quello di riuscire a rendere la *totalità* della esperienza sensoriale, senza scarti. Si parte infatti dal presupposto che il linguaggio, attraverso le sue categorizzazioni, semplificazioni, regolarizzazioni, frantumazioni, riduca la realtà (e quindi la nostra *percezione* della stessa) ad una astrazione; insomma, la traduca in maniera incompleta. Calvino vuole invece ritornare alla totalità dell'esperienza dei sensi, e interpretare la percezione sensoriale nella maniera più limpida e vergine che si possa, senza alcuna *lettura*. Si tratta del progetto gemello a *Palomar*: non a caso furono scritti più o meno contemporaneamente, e condividono la stessa ambizione ad una lingua senza linguaggio. Sembra effettivamente che, negli ultimi anni della sua vita, Calvino si sia sempre di più concentrato sul proposito di creare una letteratura che potesse situarsi ai confini sia del detto sia del dicibile. Seguendo le sue dichiarazioni di

⁵² M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

⁵³ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano, 2002.

intenti, la letteratura in generale dovrebbe sempre svolgere questo ruolo, altrimenti verrebbe meno la sua essenza. Merita di essere sottolineato come il tentativo di superare le categorie e le strumentalizzazioni del linguaggio sia stato l'obiettivo che lo scrittore sanremese focalizzò più chiaramente, e sul quale investì maggiormente le sue energie creative, nella parte conclusiva della sua produzione artistica. Come se già stesse prefigurandosi una società fatta di una moltitudine vertiginosa di linguaggi, e con una velocità di trasmissione dell'informazione difficilmente immaginabili. Come se stesse già delineando la sua prossima sfida (e quella della letteratura) all'interno della società che noi stiamo vivendo ora.

Si è detto che *Palomar*, con le sue descrizioni, abbia potuto rappresentare per Calvino quello che nel progetto sui cinque sensi era il racconto sulla *vista*. Per questo trovò difficoltà a scriverne un altro su tale argomento. Manca anche quello sul tatto. I tre effettivamente compiuti sono raccolti in un libro (uscito postumo) intitolato *Sotto il sole giaguaro*.⁵⁴

Se una notte d'inverno un viaggiatore.

Due diverse direzioni può prendere il discorso riguardo questo libro. In primo luogo vi è il gioco stilistico di scrivere dieci incipit di romanzi totalmente diversi tra loro; gioco teso a mettere in tavola la molteplicità dei *modi* in cui il non-scritto può essere scritto. La realtà viene filtrata di volta in volta attraverso esperienze personali e corporali, partecipazione storica, atteggiamento caratteriale, perversioni, logiche geometrizzanti, eccetera eccetera. Come a dire che un'esperienza del mondo non riesce ad essere tradotta in linguaggio in maniera oggettiva. Doveroso diviene chiedersi se, infine, esista davvero questo grado oggettivo della realtà. In una lettera di risposta ad Angelo Guglielmi, Calvino cita un brano del suo interlocutore: "il mondo non può essere testimoniato (o predicato) ma solo sconosciuto, sganciato da ogni sorta di tutela, individuale o collettiva, e restituito alla sua irriducibilità"⁵⁵. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è dunque un atto di arresa alla frammentarietà dell'esperienza vivibile? Niente affatto, questo sarebbe troppo facile per un'indole come quella di Italo Calvino. A fronte di questi dieci "frammenti di esperienze", egli costruisce una struttura connettiva, che ha le basi nelle vicende di due personaggi: il Lettore e la Lettrice.

La seconda prospettiva è considerare questo libro un'opera interattiva, tesa a coinvolgere la realtà *esterna* al suo interno. E' stato detto che in questo scritto è il lettore ad essere letto. A lui infatti ci si rivolge sempre con un "tu" personalissimo e diretto, ed è lui che è trascinato nel ruolo del protagonista della narrazio-

⁵⁴ I. CALVINO, *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Milano, 1986.

⁵⁵ A. GUGLIELMI, corrispondenza con Calvino in I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979.

ne. Il fatto che questo “tu” sia interamente diretto alla persona che legge il libro in quel determinato momento, è testimoniato dalle prime righe (“stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino”⁵⁶) fino alla conclusione speculare. Viene utilizzata in pieno la funzione degli *shifters*, quelle strutture del linguaggio (*Io, Tu*) che si situano al suo limite, e che presuppongono un riferimento esistenziale per funzionare, un collegamento esterno.⁵⁷ Essi sono dei “simboli-indice” che riuniscono in loro il nesso convenzionale e quello esistenziale. L’orizzonte si è completamente capovolto: il romanzo che sembrava marcare l’estrema distanza fra scrittura e mondo contiene una controparte tesa a inglobare, anche corporalmente, il mondo al suo interno. Una dialettica tipicamente calviniana.

L’ottavo capitolo del libro è peculiare: in esso viene abbandonata la consueta “seconda persona” in favore della “prima persona”, utilizzata nel diario del personaggio Silas Flannery, uno scrittore. Secondo alcuni, questi rappresenterebbe un *alter ego* di Calvino stesso, che gli metterebbe in bocca i propri pensieri e le proprie riflessioni sul mestiere di scrivere. In primo luogo Flannery parla del lavoro che lo scrittore svolge nell’attualizzare lo “scrivibile”.

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! [...]

Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende di essere scritto, il narrabile che nessuno racconta. [...]

Mi pare di comprendere che tra il libro da scrivere e le cose che già esistono ci può essere solo una specie di complementarità: il libro dovrebbe essere la controparte scritta del mondo non scritto; la sua materia dovrebbe essere ciò che non c’è né potrà esserci se non quando sarà scritto, ma di cui ciò che c’è sente oscuramente il vuoto nella propria incompletezza.⁵⁸

In questi passi vengono discussi tutti i temi del saggio cronologicamente successivo (1983) dal quale abbiamo preso avvio.⁵⁹ Sembra che Flannery-Calvino stia enucleando le diverse ipotesi, organizzando il suo pensiero riguardo questo tema, e riguardo le relazioni che esso ha con il suo lavoro. Ma, nelle pagine successive, non si trascura un secondo aspetto fondamentale della visione calviniana: l’importanza e il potere della *lettura*. Con essa vi è una responsabilità del tutto particolare: il momento di attualità dello *scritto*, che ha bisogno di essere letto per esistere.

⁵⁶ I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979.

⁵⁷ R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966.

⁵⁸ I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979.

⁵⁹ *retro*, pag. 7.

A pensarci bene, la lettura è un atto necessariamente individuale, molto più dello scrivere. Ammesso che la scrittura riesca a superare la limitatezza dell'autore, essa continuerà ad avere un senso solo quando verrà letta da una persona singola e attraverserà i suoi circuiti mentali. Solo il poter essere letto da un individuo determinato prova che ciò che è scritto partecipa del potere della scrittura, un potere fondato su qualcosa che va al di là dell'individuo. L'universo esprimerà se stesso fin tanto che qualcuno potrà dire: "io leggo dunque *esso* scrive".⁶⁰

In terzo luogo, troviamo esposte in questo diario le motivazioni teoriche che collegano i pensieri esposti in precedenza con la stesura del libro che si sta leggendo. Qui è evidente non solo la presa di parola dell'autore-Calvino, ma anche l'autoreferenzialità: il libro parla di se stesso.

Allo scrittore che vuole annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui s'aprono due strade: o scrivere un libro che possa essere il libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine; o scrivere tutti i libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali. Il libro unico, che contiene il tutto, non potrebbe essere altro che il testo sacro, la parola totale rivelata. Ma io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili.⁶¹

Lo scrittore si presenta qui come quello "che vuole annullare se stesso". E' un fine reale, o una nuova posizione fittizia? Qualcuno potrebbe individuare *in nuce* (ma non troppo) il filo motivazionale che conduce fino alla stesura di *Palomar*.

Altri due punti del libro meritano di essere citati. Il primo è l'incontro del Lettore con Irnerio, un non-Lettore, che spiega così la sua situazione:

Mi sono abituato così bene a non leggere che non leggo neanche quello che mi capita sotto gli occhi per caso. Non è facile: ci insegnano a leggere da bambini e per tutta la vita si resta schiavi di tutta la roba scritta che ci buttano sotto gli occhi. Forse ho fatto un certo sforzo anch'io, i primi tempi, per imparare a non leggere, ma adesso mi viene proprio naturale. Il segreto è di non rifiutarsi di guardare le parole scritte, anzi, bisogna guardarle intensamente fino a che scompaiono.⁶²

Il discorso di questo personaggio estremo, limitrofo, segna una posizione utopistica, una polarità opposta (e quindi necessaria) a quella della totale "leggibilità" del mondo che Calvino esporrà in *Mondo scritto e mondo non scritto*. Una volontà, un impegno, uno sforzo per tirarsi fuori dal dispositivo-linguaggio (può esistere una propedeutica della non-lettura?), che poi però diventa attitudine naturale, modalità di relazione con il reale.

Caso speculare, approccio opposto. L'episodio del primo incontro sessuale fra Lettore e Lettrice non può che venir descritto come una reciproca lettura.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali di informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative. Anche l'udito ha la sua parte, attento ai tuoi ansiti e ai tuoi trilli.⁶³

Attraverso i tramiti di tutti e cinque i sensi, gli amanti procedono ad una decifrazione sempre più coinvolgente del corpo del partner, di ogni suo singolo frammento. Sembrano suggerire la teoria che anche nei momenti più istintivi - ove lo scarto fra vita e natura sembra farsi impalpabile - lo schermo del codice resta, stabile e presente. L'esterno da noi rimane *scritto*, e la nostra esperienza di esso non può essere che un *leggere*, solamente. È preferibile invero ritenere che questo passo, altamente poetico, non abbia la pretesa di ergersi come esempio probante di alcuna teoria. E' più probabile che Calvino abbia voluto individuare una similitudine di intenti fra sesso e lettura; una continuità fattuale fra l'attività dei Lettori presi singolarmente ("la lettura è un atto necessariamente individuale"⁶⁴) e il loro fare l'amore insieme (è forse questo, per eccellenza, il corrispettivo *comune* di un atto *necessariamente individuale?*).

Le città invisibili.

A testimoniare che questo libro può essere considerato il più controverso, complesso ed enigmatico mai scritto da Calvino, sta la quantità di inchiostro che si è versata per critiche, interpretazioni, dibattiti a proposito di esso. Quest'opera presenta una struttura "a poliedro", che serve ad incastonare 11 serie di 5 pezzi ciascuna. Tenendo conto della varietà e dell'abbondanza di temi e spunti che l'ordito del libro riunisce, emerge la particolare rilevanza che la serie *Le città e i segni* ha nell'economia del presente discorso. Il titolo si dà come inizio di un interesse recente per la semiologia. Abitando allora a Parigi, Calvino frequentò vari seminari di Roland Barthes e di altri semiologi. Come andremo a constatare, questa serie sulle città e sui segni è un tentativo di declinare diverse istanze di un tema come la *leggibilità* delle città. Dal nostro particolare punto di vista, possiamo scorgere fra le maglie di questo lavoro l'intenzione, più ampia, di indagare il rapporto fra quello che, undici anni più tardi, egli definirà *mondo non scritto*, e la *lettura* che di tale mondo viene svolta.*

La prima possibilità che si offre è quella rappresentata da Tamara, la città-segno. Qui, "l'occhio non vede cose, ma figure di cose che significano altre cose"⁶⁵: insegne per indicare case, botteghe o luoghi pubblici, segnali per indicare le

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

* In termini simili si esprime Marco Belpoliti quando afferma che con questo libro Calvino compie "un tragitto contrario rispetto a quello che aveva tentato in precedenza: disegnare il mondo mediante la scrittura: ora invece disegna la scrittura mediante il mondo". M.BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino, 1996.

⁶⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

attività proibite o quelle lecite, idoli e statue per indicare le divinità. Anche la forma e la posizione delle case indicano la loro funzione nella città: tutto quello che si vede a Tamara sta a significare qualcos'altro. Si è entrati insomma nel territorio della leggibilità continua, ove però la lettura è sempre pre-disposta.

“Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti”.⁶⁶

Tamara è completamente significativa, ma paradossalmente il processo del senso non riesce a darsi, perché *dietro* questi indici il significato sfugge. Il viaggiatore esce da questo luogo con la sensazione di esser stato coinvolto in un discorso univoco e fine a se stesso, senza aver fatto esperienza di nulla. In altri termini, Tamara è completamente *scritta*, anticipa la lettura esterna organizzando nel suo darsi un discorso (e quindi un *farsi leggere*) già preparato. Non si ha quindi una vera lettura, poiché non vi è decifrazione attiva da parte del fruitore: la città viene percepita in un linguaggio già completamente formato. Ed è questo che causa al visitatore la sensazione di aver solamente sfiorato una superficie: il suo ruolo è sempre passivo. Se, come dirà Calvino in un'altra occasione, vedere non è altro che *percepire differenze*, in questo luogo si fa fatica a trovare la differenza fra *significante* e *significato*, “lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli”.⁶⁷ La visita a Tamara marca un cambiamento generale nelle strategie percettive del viaggiatore: se prima egli sapeva distinguere *scritto* e *non-scritto*, e vedeva alberi e pietre come “soltanto ciò che sono”⁶⁸, dopo esserne uscito egli conserva l'attitudine a *far significare* tutto: “nella forma che il caso e il vento danno alle nuvole l'uomo è già intento a riconoscere figure: un veliero, una mano, un elefante...”.⁶⁹ In definitiva, non si dà una leggibilità assoluta se non pagandola a caro prezzo.

All'opposto sta Zoe, la città *illeggibile*. Ogni edificio potrebbe essere qualunque cosa: dal palazzo dei principi al lazzaretto dei lebbrosi. Al viaggiatore/lettore non vengono forniti punti di appiglio nel decifrare il linguaggio di questo luogo. Specularmente a quanto accadeva a Tamara, pure qui il processo di significazione è impossibilitato, però è *l'assenza* di segni che rende inattuabile una lettura. L'effetto che la visita a Zoe fa sul viaggiatore è di straniamento: come questa si sottrae ad ogni categorizzazione semantica, così a lui viene sottratta o-

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano, 1984.

⁶⁸ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

⁶⁹ *Ibid.*

gni capacità di fruizione attraverso le “categorie di lingua”.* Ma allora non opera più neanche la distinzione fra “città” e tutto ciò che non lo è.

Il viaggiatore gira gira e non ha che dubbi: non riuscendo a distinguere i punti della città, anche i punti che egli tiene distinti nella mente gli si mescolano. Ne inferisce questo: se l'esistenza in tutti i suoi momenti è tutta se stessa, 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?⁷⁰

Pur appartenente ad un'altra serie (*Le città continue*), la descrizione di Cecilia percorre lo stesso tema. Qui Marco Polo, viaggiatore indefesso e conoscitore di infinite città, dialoga con un passante, per il quale gli agglomerati urbani non sono che spazi anonimi “che separano un pascolo dall'altro”.⁷¹ Pascoli che invece egli sa distinguere con precisione. La preponderanza di materiale leggibile nello spazio è intercambiabile, si sposta a seconda della struttura percettiva del fruitore. Come lo stesso Polo dimostra a Kublai in una delle pagine in corsivo del libro, “chi comanda al racconto non è la voce, è l'orecchio”.⁷²

La terza possibilità, ormai facilmente intuibile, passa per l'adozione di un linguaggio altro, totalmente capovolto. La città di Ipazia accoglie il visitatore apparentemente come una qualsiasi altra città, ma i segni che essa dà devono essere decifrati secondo i dettami di una lingua diversa: i filosofi dimorano nel giardino dei giochi infantili, mentre i lavori forzati dei carcerati vengono svolti in palazzi principeschi (se dovessimo definirli secondo il canone usuale). Basta però abituarsi: “capii che dovevo liberarmi dalle immagini che fin qui mi avevano annunciato le cose che cercavo: solo allora sarei riuscito ad intendere il linguaggio di Ipazia”.⁷³

Come è emerso finora, ciò che fa essere particolarmente suggestive e gustose queste descrizioni di città è la strategia, costantemente messa in atto da Ita-

* Benveniste tentò di dimostrare che le categorie di pensiero ricalcano fedelmente le categorie di lingua. Citando le categorie aristoteliche, arrivò ad individuare per ciascuna di esse un'equivalente funzione sintattica del greco antico. E. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il saggiatore, Milano, 1971. Negli anni '50 molto popolare fu l'"ipotesi di Sapir-Whorf" (dal nome dei due principali ideatori, i linguisti Edward Sapir e Benjamin Whorf): secondo tale teoria, vi sarebbe una corrispondenza sistematica fra le categorie grammaticali del linguaggio parlato da un individuo, e i modi con cui tale individuo percepisce il mondo e agisce in esso. La natura di un linguaggio influenzerebbe la natura del pensiero di coloro che lo parlano. Questa ipotesi contrasta quindi con la possibilità di una *perfetta* rappresentazione del mondo attraverso un linguaggio. Dagli anni '60, l'"ipotesi di Sapir-Whorf" venne criticata aspramente. Oggi, sia la linguistica che la psicologia cognitiva sono concordi nel ritenere tale teoria troppo radicale, anche se non interamente sbagliata. In entrambe le discipline si continua a condurre esperimenti per individuare la natura del rapporto fra linguaggio e pensiero. Cfr. P. KAY and W. KEMPTON, *What is the Sapir-Whorf Hypothesis?*, in *American Anthropologist*, 86(1), Washington, 1984.

⁷⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

lo Calvino, di rendere intercambiabili e (spesso) indiscernibili il piano della lingua e il piano delle "cose". Emblematico è il discorso che viene svolto a proposito di Olivia, città "ricca di prodotti e guadagni".

Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto.⁷⁴

La descrizione che Marco Polo fa a Kublai Kan utilizza *figure* di prosperità (come palazzi di filigrana, bifore, zampilli) per *significare* (sono parole sue) la prosperità. Ma questo non serve ad altro che a far venire alla mente di Kublai altre immagini legate alla prosperità: la fuliggine, le resse nelle vie, i camion a rimorchio. Il suo parlare è quindi apertamente simbolico: egli usa quadri più o meno stereotipati di prosperità per indicare, però, una condizione reale. Il suo discorso forma dei meta-segni, delle figurazioni simbolico-linguistiche. C'è una lingua (quella che Marco Polo sta parlando, l'italiano nel nostro caso), e al di sopra di essa c'è un livello linguistico ulteriore, di cui ogni parola è costituita da un certo *discorso* (quello sulle bifore e gli zampilli, ad esempio) che va a costituirsi omogeneamente come segno (il significato quindi è la prosperità, mentre il significante è tale discorso su bifore e zampilli). Potremmo chiederci perché Marco Polo ricorra a questo meta-linguaggio: nella conclusione vi è una risposta.

Questo forse non sai: che per dire d'Olivia non potrei tenere altro discorso. Se ci fosse un'Olivia davvero di bifore e pavoni, di sellai e tessitori di tappeti e canoe e estuari, sarebbe un misero buco nero di mosche, e per descrivertelo dovrei fare riferimento alle metafore della fuliggine, dello stridere di ruote, dei gesti ripetuti, dei sarcasmi. La menzogna non è nel discorso, è nelle cose.⁷⁵

Emerge, in questo frammento fra i più suggestivi del libro, il *gioco* (di cui si parlava prima) che Calvino dà all'articolazione fra piano del linguaggio e piano delle cose. Tentiamo di commentare questo passo. Io, Marco Polo, uso sì un (meta)linguaggio, ma lo faccio apertamente, alla luce del sole. Uso dei simboli, ma tu (lettore) sei perfettamente capace di arrivare al significato. Io non mento. Le realtà (la città di Olivia) è invece scritta in un linguaggio fallace, ingannevole. La ricchezza di Olivia ha la sua apparenza (il suo significante) non in un'immagine di bifore e zampilli, ma in scorci di fuliggine, resse e camion. Dall'altra parte, una città fatta interamente di bifore e zampilli non potrebbe che essere povera, "misero buco pieno di mosche".* Ma è questo il modo in cui Calvino intende che le "cose" mentono di fronte alla nostra lettura? Forse, eppure pare che qualcosa sia rimasto fuori, l'interpretazione appena svolta non sembra del tutto convincente.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

* Viene alla mente il vecchio adagio dell'apparenza che inganna.

Questo passo mantiene un sapore politico, delicatamente è posta una critica sociale, probabilmente residuo della “cultura sopravvissuta”⁷⁷ di Italo Calvino.

La pratica della *lettura* assume il suo volto più autoritario in occasione del resoconto su Aglaura (che apre la serie dal titolo esplicativo *Le città e il nome*). Questo luogo è prigioniero di antichi stereotipi, proverbiali virtù e difetti, tradizionali bizzarrie. Non che le dicerie trovino un effettivo riscontro nei fatti, eppure la lettura che una volta si fece di Aglaura condiziona ogni possibile ulteriore lettura di questa realtà urbana.

Nulla è vero di quanto si dice di Aglaura, eppure se ne trae un'immagine solida e compatta di città, mentre minor consistenza raggiungono gli sparsi giudizi che se ne possono trarre a viverci. Il risultato è questo: la città che dicono ha molto di quel che ci vuole per esistere, mentre la città che esiste al suo posto, esiste meno.⁷⁸

Il senso è ormai impresso: ogni tentativo per crearne uno nuovo rimane impedito, costretto, falsato da quell'impronta che, *illo tempore*, venne data. La prima lettura è un atto che dovrebbe sempre essere svolto con la massima cautela e responsabilità, perchè la sua predominanza assoluta sulle letture successive potrebbe assumere caratteri decisamente costrittivi. Sul piano personale, Calvino si descrive spesso come uno scrittore che ha corso ripetutamente il rischio di restare prigioniero della propria immagine pubblica. E che in quella immagine ha trovato, di volta in volta, una sorta di impostazione normativa.⁷⁹ Come quando, nel 1947, Pavese parlò di “tono fiabesco e avventuroso”⁸⁰ a proposito del suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, e Calvino ammise di aver cercato poi di confermare tale definizione. Sempre parlando del suo libro d'esordio, egli disse che “il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto. [Esso] già ti definisce mentre tu in realtà sei ancora lontano dall'esser definito; e questa definizione poi dovrai portartela dietro per la vita, cercando di darne conferma o approfondimento o correzione o smentita, ma mai più riuscendo a prescindere”.⁸¹

Abbiamo finora trattato poco le pagine intermedie de *Le città invisibili*, quanto mai dense di spunti speculativi e filosofici. Ma c'è un filo che non possiamo fare a meno di individuare, per i propositi del discorso che si sta facendo. Potremmo delinearlo come un'indagine sulla natura dell'*agio attorno ai linguaggi*, o come una fisiologia dello spazio vuoto nel quale i processi di significazione dimorano e operano, spazio che è di volta in volta diversamente esteso. C'è un episodio, uno

⁷⁷P. P. PASOLINI, *Le città invisibili*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocci, Einaudi, Torino, 1979.

⁷⁸I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

⁷⁹M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

⁸⁰in I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1947.

⁸¹I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1947.

dei primi, in cui è raffigurato Marco Polo che, “ignaro delle lingue del levante”⁸², narra a Kublai le città utilizzando gli oggetti che ha nelle sue valigie. Ne nasce un linguaggio nuovo, aperto e mobile, in cui una clessidra può significare via via il tempo, la sabbia o un negozio di clessidre. Anche le relazioni fra un elemento e l’altro di questo linguaggio sono libere, così da dare ad ogni racconto una leggerezza di senso preziosa.

Ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole.⁸³

Pian piano, però, Polo inizia ad esprimersi con parole, che man mano vanno a sostituirsi agli oggetti. La leggerezza del linguaggio precedente allora svanisce, e l’*agio* si fa più angusto, gli scarti della significazione più ridotti. Così il viaggiatore veneziano decide di fare ricorso a entrambi i codici, alternandoli. Ma ben presto anche la lingua degli oggetti si fissa, si fa più stabile e irta di regole, chiude i margini liberi. “Anche il piacere a ricorrervi diminuiva in entrambi; nelle loro conversazioni restavano il più del tempo zitti e immobili”⁸⁴.

Il soggetto di questo episodio è la relazione che lega ogni *scritto* al *non-scritto*, in maniera più o meno libera. Viene messa in luce, di un linguaggio, la qualità peculiare che abbiamo chiamato *agio*, corrispondente ad una elasticità di rapporto fra significato e significante; allo spazio libero di cui quest’ultimo gode intorno ad esso. Calvino parla spesso, più o meno direttamente, di questa proprietà e del suo essere presente nella letteratura. Per alcuni versi egli ne tesse le lodi: la parola, immersa in un campo relazionale ampio le cui perturbazioni riescono a raggiungere livelli altri, è in questo modo capace di “saltare fuori dal piano del linguaggio”; si danno le possibilità per riuscire a dire il non-dicibile, scopo che “dovrebbe essere comune ad ogni scrittore”.⁸⁵ La massima cautela deve accogliere però queste dichiarazioni: anche l’*agio* può cristallizzarsi, fissarsi e chiudersi in percorsi di suggestione preconfezionati da una consuetudine letteraria. Parlando a proposito di Robbe-Grillet, infatti, Calvino elogia la sua “abolizione di ogni alone intorno alle parole”, che va contro “uno dei vizi fondamentali della tradizione letteraria”, ciò che lui chiama “spiritualismo” o “risonanze suggestive”.⁸⁶ Ma anche questo preteso impiego *oggettuale* delle parole lascia un sapore di utopia: è davvero possibile costruire un ponte solido, biunivoco e duraturo fra la parola e il suo referente? Il tentativo grilletiano rimane, anche per Calvino, un caso-

⁸² I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ I. CALVINO, *Cibernetica e Fantasmi*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

⁸⁶ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

limite, pur se necessario nella definizione di un nuovo “spazio letterario”.⁸⁷ E sappiamo quanto a lui stesse a cuore l’operare ai confini dei territori letterari.

Il tentativo di Robbe-Grillet di fare pulizia intorno alla parola scritta, di liberarla dalle associazioni immediate che la costumanza della letteratura ha sedimentato, non è un procedimento antitetico a quello dell’agio. Tale analogia di intenti viene colta in un passo illuminante di Roland Barthes.

Il saggista francese sta parlando di Mallarmé, che “vuol creare intorno alle parole una zona di vuoto in cui la Parola, liberata dalle sue risonanze sociali e colpevoli, cessa felicemente di destare echi”⁸⁸. Tale vacuità (che ha tutti i crismi dell’agio) viene adoperata in maniera positiva; questo spazio vuoto ha al centro il vocabolo che,

liberato dalle scorie delle formule abituali, dei riflessi tecnici dello scrittore, è allora pienamente irresponsabile di tutti i possibili contesti; si avvicina con un gesto breve, isolato, la cui opacità attesta una solitudine, dunque un’innocenza.⁸⁹

Tale connotazione di innocenza è un ulteriore carattere che viene individuato da Barthes e che ben si situa in questa manovra di delineamento dell’agio. La pratica di pulizia dello “spazio intorno”, e la ricerca di relazioni inesplorate e inaspettate che la parola può intraprendere possono essere considerate due istanze della stessa problematica: l’attuazione della prima riscatta le potenzialità della seconda.

Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, - disse Polo. - Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta se ne parlo. O forse, parlando di altre città, l’ho già perduta poco a poco.⁹⁰

La traduzione dei ricordi in forma verbale non può essere che una *riduzione a termini noti*; viene escluso qualcosa, forse la sostanza stessa del ricordo. Viene prodotto un simbolo, una figura, che inevitabilmente finisce per prendere il posto di ciò a cui si riferiva. Quel “fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto” rischia continuamente di essere rotto, per lasciarci in mano l’involucro inutile di un simbolo vuoto.

Eppure tale formalizzazione, tale trasformazione della realtà in elementi linguistici può essere vista anche da una diversa prospettiva. Si tratta (come detto) di un processo semplificativo; viene creato un modello, si rende *discreto* il *continuo*. Rispondendo alla provocazione di Kublai, che lo accusa di riconoscere meglio le città sull’atlante che visitandole di persona, Marco Polo dice:

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 1982.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

Viaggiando ci si accorge che tutte le differenze si perdono: ogni città va assomigliando a tutte le città, i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti. Il tuo atlante custodisce intatte le differenze: quell'assortimento di qualità che sono come le lettere del nome.⁹¹

Viene in mente un libro fotografico di Luigi Ghirri, *Atlante*, ove vengono fotografati brani di mappe, carte geografiche e topografiche, planisferi; pezzi delle pagine di un atlante, insomma. L'atlante è il luogo dove tutti i luoghi della Terra sono rappresentati in quanto *segni*: monti, laghi, piramidi, isole, oceani, città, stelle... Esso racchiude i segni per tutto il mondo, e quello che Ghirri propone è un viaggio, non senza una vena critica nei confronti del suo contemporaneo: "il solo viaggio possibile sembra essere oramai all'interno dei segni, delle immagini: nella distruzione dell'esperienza diretta".⁹²

Però non vi è solo questo: il viaggio di Ghirri (tramite un procedimento che ha sapore calviniano), se è vero che parte dai segni, dagli indici di una realtà mai toccata (un mondo puramente *scritto*), lo fa però per arrivare ad una realtà altra *nel segno*. Man mano che si va avanti nello sfogliare il libro, infatti, si trovano sempre meno riferimenti scritti (nomi di città, meridiani, confini): le ultime foto rappresentano macchie di colori, senza più alcun indizio che si tratti di foto ad un atlante. Il segno diviene realtà, lo scritto torna non-scritto attraverso una lettura mancata, una significazione che sfugge, un senso tornato incerto.

Mano a mano che la scrittura sparisce, spariscono meridiani e paralleli, numeri, il paesaggio diventa "naturale", non viene più evocato, ma si dispiega davanti a noi, come se sotto i nostri occhi una mano avesse sostituito il libro con un paesaggio reale. È la fotografia che con il suo potere di variare i rapporti con il reale, sempre, sposta i termini del problema evocando una naturalità "illusoria".

Il reale, la sua rappresentazione convenzionale in questo caso sembrano coincidere, la formulazione del problema si sposta, da quello della significazione a quello della immaginazione.⁹³

Secondo Saussure il processo del senso non è altro che un *atto di ritaglio simultaneo di due masse amorfe* (le idee e i suoni, nella sua terminologia) e una successiva articolazione fra le stesse. Il senso è un ordine, ma essenzialmente tale ordine è *divisione*. "La lingua è un oggetto intermedio fra il suono e il pensiero: essa consiste nell'unire l'uno all'altro scomponendoli simultaneamente".⁹⁴

Ciò che fa Ghirri, dopo aver individuato e fotografato tali divisioni (che nel suo caso hanno un'ulteriore accezione grafico-geografica), è disattivarle, farle scomparire, facendo così scomparire il senso, e producendo in queste immagini quella

⁹¹ *Ibid.*

⁹² L. GHIRRI, *Atlante*, Charta, Milano, 1999.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966.

che lui chiama una apparenza di “naturalità”. Egli cancella i confini, recide le articolazioni fra le due “masse fluttuanti” di Saussure, sfuma le *differenze* di cui parla Marco Polo. Il suo lavoro è interessante perchè consiste nel produrre una naturalità *a posteriori*, da materiale in partenza significativa.

All’*Atlante* di Ghirri si impone di essere accostato, per similarità di modi, un altro passo delle *Città invisibili*. Dopo aver stabilito per la loro conversazione un nuovo linguaggio, ovvero quello del gioco degli scacchi, Marco Polo e Kublai Kan dialogano sulle città dell’impero attraverso le diverse posizioni dei pezzi su una scacchiera. Con disappunto, Kublai si rende conto che attraverso queste continue riduzioni operate dai linguaggi, i territori sotto il suo dominio ora si riducono a degli scacchi di legno.

A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all’essenza, Kublai era arrivato all’operazione estrema: la conquista definitiva, di cui multiformi tesori dell’impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piattato: il nulla...⁹⁵

Marco Polo gli risponde attuando una operazione per alcuni tratti simile a quella di Ghirri. Egli si mette a parlare di un tassello di legno della scacchiera, descrivendolo in tutti i particolari. Parla della siccità sofferta dall’albero dal quale esso fu ricavato, della traccia di una gemma che tentò di spuntare, di un bruco che con tutta probabilità rosicchiò le foglie dell’albero e fu causa del suo abbattimento, fino a dire “dei boschi d’ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...”.⁹⁶ Polo in questo caso rende “naturale” il tassello nero, che era scacco di una scacchiera e quindi simbolo. Egli lo sottrae alla sua funzione significativa, per poi trovargliene un’altra. Il tassello viene *letto*, e quindi reso significativo di nuovo, ma la lettura da esso subita è ora differente: si racconta un’altra storia, si produce un altro senso.

⁹⁵ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

⁹⁶ *Ibid.*

Ti con zero.

Si tratta della raccolta di racconti che prosegue la serie iniziata con le *Cosmicomiche*. La parte centrale di quest'opera porta come titolo *Priscilla*. È un racconto diviso in tre fasi: vengono delineati in prima persona (parla Qfwfq, il solito protagonista delle *Cosmicomiche*) i momenti più importanti della vita di un organismo unicellulare: mitosi, meiosi e morte. Calvino descrive il momento in cui la cellula sta per dividersi come un desiderio ineluttabile di *dire*. "Quando non si può fare nessuna cosa per mancanza del mondo esterno, l'unico fare che ci si può permettere disponendo di pochissimi mezzi è quello speciale tipo di fare che è il dire".⁹⁷ E cosa ha da dire un organismo unicellulare? Se stesso. Così, Qfwfq dice se stesso, usando l'unico linguaggio a sua disposizione, tutti quei bastoncini che noi chiamiamo cromosomi. La tesi che Calvino ci propone tratta della proliferazione della vita sulla terra come un'incessante necessità di dirsi, una tendenza verso la significazione da parte della materia, che porta tutti gli agglomerati temporanei della stessa (che chiamiamo esseri viventi) a condividere, *worldwide*, lo stesso linguaggio. E in *Meiosi*, la seconda sezione del racconto, troviamo un Qfwfq che si interroga su quanto questo linguaggio plasmi l'orma sulla quale vanno a dipanarsi le nostre vite, noi combinazioni linguistiche di passati mescolati; noi significati sagomati a partire da un significante, noi sempre preposti a *significare*. La vita sulla Terra ha deciso di svolgersi lungo forme "discontinue", attraverso il susseguirsi di generazioni di esseri mortali. Però c'è subito un elemento che va a colmare questi spazi interstiziali.

Appena fuori dalla continuità della materia primordiale, siamo saldati in un tessuto connettivo che riempie l'iato tra le nostre discontinuità, tra le nostre morti e nascite, un insieme di segni, suoni articolati, ideogrammi, morfemi, numeri, perforature di schede, magnetizzazioni di nastri, tatuaggi, un sistema di comunicazione che comprende rapporti sociali, parentele, istituzioni, merci, cartelli pubblicitari, bombe al napalm, cioè tutto quello che è linguaggio, in senso lato.⁹⁸

Noi, i discontinui, parliamo a nome dell'uomo, l'essere vivente che ha imparato a *nominare* gli oggetti, che ha prodotto una divaricazione, uno spazio aperto per *formare il suo mondo*.⁹⁹ E subito, nel momento stesso in cui questo spazio aperto si offre, viene riempito da quell'elemento multiforme che Calvino finisce per chiamare linguaggio.

Dalla necessità sentita da un personaggio di identificarsi in maniera totale e senza resti con un linguaggio, di diventare egli stesso un segno di quel linguaggio, nasce un racconto che marca uno dei momenti più elevati della raccolta: *Il guidatore notturno*. Dopo un litigio X corre in macchina per raggiungere la sua

⁹⁷ I. CALVINO, *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1967.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ G. AGAMBEN, *L'aperto*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

amata Y (anche i nomi sono ridotti a segni, a incognite), geloso del rivale Z. Piove, e tutto quello che X riesce a scorgere sull'autostrada sono i fari delle macchine che viaggiano in senso opposto al suo, e le luci rosse di quelle che sta sorpassando. Ad un certo punto, X si accorge che tutto ciò che desidera dire a Y è contenuto nel segnale (che diventa segno) dei suoi fari che viaggiano verso di lei. Lo stesso segnale è tutto ciò che lui vorrebbe ricevere da Y. Niente di più deve distrarre da questa informazione essenziale: X non vuole più un incontro faccia a faccia, dove la comunicazione sarebbe disturbata da una miriade di ulteriori elementi. È un racconto che si spinge al limite, che spinge al limite l'idea che, nelle relazioni umane, un individuo non è per l'altro che una serie di stimoli sensoriali debitamente (o meno) interpretati dal cervello. Il personaggio X, in questo caso, vuole arrivare a ridurre la sua presenza, il suo stesso essere, ad un *segno*. Vuole identificarsi con l'informazione minima di un codice minimo: una luce bianca. E, in questo, diventare completamente e immediatamente leggibile, senza equivoci e senza disturbi. E lo stesso pretende dalla sua donna. Il limite della relazione amorosa X-Y tende verso la duplice emissione-ricezione di una cifra binaria. C'è la possibilità di vedere questo racconto come l'espressione di una polarità opposta rispetto all'idea espressa in *Priscilla*: là l'essere si sforzava di diventare segno per esprimere, per produrre se stesso; qui l'essere produce un segno ma nello stesso tempo vuole annullare, in sé, tutto ciò che possa eccedere tale segno.

...scorrere avanti e indietro lungo queste linee bianche, senza luoghi di partenza o di arrivo che incombano gremiti di sensazioni significati sulla univocità della nostra corsa, liberati finalmente dallo spessore ingombrante delle nostre persone e voci e stati d'animo, ridotti a segnali luminosi, solo modo d'essere appropriato a chi vuole identificarsi in ciò che dice senza il ronzio deformante che la presenza nostra o altrui trasmette a ciò che diciamo.¹⁰⁰

Nei tempi successivi all'uscita di *Ti con zero*, fu mossa a Calvino l'accusa di essere diventato troppo gelido e matematico negli ultimi racconti della raccolta. Possiamo rovesciare però questo giudizio se scorgiamo, invece, dietro tale "matematicità", dietro queste riduzioni alla funzione minima, una particolare pratica di violenza letteraria. Come X vuole ritagliare ciò che di lui eccede il segno, così Calvino, con un gesto consapevolmente violento, ritaglia ciò che di questi personaggi eccede la loro funzione narrativa, operando prima di tutto sul loro corpo e sulla loro identità, come fece anni addietro col visconte di Terralba.¹⁰¹

In tale gesto di ritaglio, possiamo vedere rispecchiata la sua preoccupazione (niente affatto gelida, ma anzi caldeggiata anche nelle *Lezioni Americane*) verso i procedimenti e i dispositivi della società contemporanea (fu preveggenza anche in questo caso) tesi a *ridurre* il cittadino ad una serie di dati e di informazioni,

¹⁰⁰ I. CALVINO, *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1967.

¹⁰¹ I. CALVINO, *Il visconte dimezzato*, Einaudi, Torino, 1952.

sempre più accurati e abbondanti. Se da un lato questi meccanismi non possono fare a meno di *ritagliare* elementi della identità dell'individuo, dall'altro lato c'è però il rischio che il soggetto, prodotto dall'incontro fra il dispositivo e tale individuo, si assesti a dimorare in tale ritaglio, divenendo in tal maniera preda dei dispositivi contemporanei.¹⁰²

Si è spesso intravista, nel personaggio X del *Guidatore notturno*, una metafora dell'approccio di Calvino verso la letteratura. Di certo i valori dell'esattezza, della visibilità e della rapidità si danno qui in maniera inequivocabile. Contraddetto sembra però l'auspicio verso un attributo come la "molteplicità". È da riconoscere senz'altro a Calvino l'attenzione a non dare mai indicazioni morali univoche. Dopo aver espresso una parzialità, egli si affretta sempre a considerare l'aspetto positivo della parzialità opposta (procedimento che sta alla base de *Le città invisibili*). Al contrario, il segnale di X appare inequivocabile. Ma non bisogna fare l'errore di prendere tale segnale come già dato. Il segno di X, appunto per la sua natura binaria e niente affatto discorsiva, diviene talmente semplice da risultare ambiguo. L'"arbitrarietà del segno" era una caratteristica individuata da Saussure¹⁰³, ed è applicabile in questa istanza: una luce bianca che corre sull'autostrada contiene in realtà intatto il mistero che sta dietro ogni pratica di significazione. L'oscuro rapporto cosa/linguaggio manifesta la sua origine magica: quale evento predispone al riferirsi di un segno verso una particolare forma della realtà percepita? Quale presenza, quale essenza si cela dietro la *parola* pronunciata (da X come da chiunque)? A quale *lingua* essa appartiene? E ci sentiamo sussurrare all'orecchio che la luce di questi fari non è più, ormai non è solamente un semplice "sto venendo da te", circostanziale alla narrazione, ma diviene una sorta di modello, di paradigma per indagare la sostanza di questo atto, che lo stesso Calvino andrà a definire con termini particolarmente efficaci:

La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto.¹⁰⁴

Le Cosmicomiche.

Nel libro che precede *Ti con zero* si trova un racconto assai significativo per attestare l'interesse nutrito da Italo Calvino per la natura del segno: *Un segno nello spazio*. Qfwfq (il multiforme e omnitemporale protagonista della raccolta), questa volta collocato agli albori dell'universo, decide di lasciare un segno nella continuità dello spazio siderale. Il primo segno dell'universo. Non possedendo occhi, mani e tanto meno un alfabeto, Qfwfq può considerare segno semplicemente il momento in cui decide di lasciare una traccia in un certo punto dello spazio.

¹⁰² G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma, 2006.

¹⁰³ R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966.

¹⁰⁴ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1986.

Con la consapevolezza di questo momento, è creata nell'universo la significazione.

Avevo l'intenzione di fare un segno, questo sì, ossia avevo l'intenzione di considerare segno una qualsiasi cosa che mi venisse fatto di fare, quindi avendo io, in quel punto dello spazio e non in un altro, fatto qualcosa intendendo di fare un segno, risultò che ci avevo fatto un segno davvero.¹⁰⁵

Insieme a questo segno, quindi, Qfwfq dà origine ad una serie di cose: la coscienza dello spazio (a partire dal segno si può misurare la posizione di tutti i punti del cosmo), la coscienza del tempo (a partire dal segno si possono misurare tutti gli intervalli di rivoluzione dei corpi celesti) e, infine, il pensiero.

Era la prima occasione che avevo di pensare qualcosa; o meglio, pensare qualcosa non era mai stato possibile, primo perché mancavano le cose da pensare, e secondo perché mancavano i segni per pensarle, ma dal momento che c'era quel segno, ne veniva la possibilità che chi pensasse, pensasse un segno, e quindi quello lì, nel senso che il segno era la cosa che si poteva pensare e anche il segno della cosa pensata cioè di se stesso.¹⁰⁶

Insomma, con il segnare un punto nello spazio, Calvino fa accadere (anche se in una situazione pre-storica e proto-cosmica) qualcosa che assomiglia molto alla creazione dello spazio *aperto* fra l'uomo e la natura, evento corrispondente alla nascita del linguaggio. Il segno di Qfwfq segna un punto, ma soprattutto segna la sua presenza, la presenza di un segno in un universo dove di segni non ce ne sono altri. "Era come un nome, il nome di quel punto, e anche il mio nome che io avevo segnato su quel punto, insomma era l'unico nome disponibile per tutto ciò che richiedeva un nome".¹⁰⁷

Il temperamento ironico di Calvino prepara però una brutta fine per questo segno, che inizialmente sembra essere il punto d'origine di tutti i sistemi di riferimento. L'universo procede, nasce la vita (quindi la vista), e con essa un proliferare sterminato di segni. Nasce la moda: nel segno di Qfwfq "ora era sensibile l'influenza di come allora si vedevano le cose, chiamiamolo lo stile, quel modo speciale che ogni cosa aveva di star lì in un certo modo".¹⁰⁸ Questo segno, nato prima di ogni altro nel cosmo, risente ora di tutti gli schemi di visione e di fruizione dei tempi nei quali sta. Non è più *assoluto* come una volta. Assalito dal panico dell'impossibilità di prevedere tutti i significati che i suoi segni avrebbero assunto nei tempi a venire, Qfwfq decide di non tracciarne più. Oltretutto adesso il "primo" segno ad essere stato vergato non è più distinguibile, confuso in mezzo a tutte le forme assunte dalla natura e agli altri segni creati dall'uomo. Il rac-

¹⁰⁵ I. CALVINO, *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

conto si conclude sul tono dell'indecidibilità. La questione è: come facciamo a individuare qualcosa come "segno", come elemento *leggibile*? Non è facile oramai riconoscere quel momento di intenzionalità che aveva dato luogo al primo segno. Lo strato dei linguaggi si confonde con lo strato della natura (ammesso che i due siano distinguibili), e il problema si sposta sul piano della nostra fruizione: la leggibilità diviene ininterrotta.

...mondo e spazio parevano essere l'uno lo specchio dell'altro, l'uno e l'altro minutamente istoriati di geroglifici e ideogrammi, ognuno di quali poteva essere un segno e non esserlo: una concrezione calcarea sul basalto, una cresta sollevata dal vento sulla sabbia rappresa del deserto, la disposizione degli occhi nelle piume del pavone (pian piano il vivere tra i segni aveva portato a vedere come segni le innumerevoli cose che prima stavano lì senza segnare altro che la propria presenza, le aveva trasformate nel segno di se stesse e sommate alla serie dei segni fatti apposta da chi voleva fare un segno).¹⁰⁹

Il tempo nasce da una segnatura, da un primordiale momento di intenzionalità. *Le conchiglie e il tempo* è un'altra storia cosmicomica, uscita però solo nel 1968 nel volume *La memoria del mondo*, dove vengono riunite in un progetto strutturale nuovo Cosmicomiche sia edite che inedite. Questa volta il dato scientifico da cui si parte è l'improvviso aumento di documentazione della vita sulla terra a partire da circa 520 milioni di anni fa. Possiamo paragonare questo evento con la nascita della scrittura (per il genere umano) e quindi della storia: si tratta del momento in cui numerosi organismi viventi iniziano a secernere conchiglie calcaree, che si conserveranno come fossili sino ai nostri giorni. È una vera e propria nascita biologica della scrittura: il tempo biologico della storia diventa a noi propriamente *leggibile* a partire da qui. Il personaggio Qfwfq in questo caso impersona uno dei primi molluschi che decidono di costruirsi una conchiglia. Egli reclama il merito/colpa di aver fatto entrare il genere umano in quella condizione temporale lineare su cui poggia la nostra concezione di storia. Tramite le conchiglie Qfwfq crea il tempo, ovvero ci tramanda delle tracce che ci sottraggono al perpetuo ripetersi del presente per inserirci in una narrazione pluri-millenaria. Però, quelli che noi consideriamo i primi elementi per documentare il tempo, per questi molluschi non rappresentano altro che la sedimentazione delle loro sconfitte. Del loro anelito verso la conquista e l'inglobamento totale del tempo rimangono solo questi segmenti, frammenti di durate finite. Di qui la sconsolazione di Qfwfq: lui e gli altri come lui hanno lavorato per noi umani, non per loro stessi. Il tempo, ce lo hanno regalato.

Non dico, una parte di merito ce l'avete anche voi, quel che c'era scritto tra le righe del quaderno di terra siete voi che avete saputo leggerlo, [...] siete riusciti a compitare i caratteri stravolti del

¹⁰⁹ *Ibid.*

nostro balbettante alfabeto sparpagliato fra intervalli millenari di silenzio, ne avete tirato fuori tutto un discorso filato, un discorso *su di voi*. Ma dite, come ci avreste letto là in mezzo, se noialtri, pur senza sapere cosa, non ci avessimo scritto, ossia se noi, sapendolo bene, non avessimo voluto scrivere, segnare, essere segno, rapporto, relazione di noi ad altri...¹¹⁰

Questo racconto e *Un segno nello spazio* suggeriscono la stessa cosa: lasciare un segno è solcare una tacca sulla linea del tempo, e il momento di attuazione di tale proposito è messo in opera ogni volta che tale segno viene *letto*. Non v'è dubbio: il mondo scritto (la pratica di scrivere sul mondo) lavora come unica tecnica per acchiappare, per fare esperienza e presa sull'eterno presente e sul perpetuo fenomeno del mondo non *scritto*.

Il breve racconto *La memoria del mondo*, che dà il titolo alla raccolta, reca tonalità più oscure. In vista di una estinzione prossima della specie umana, un'organizzazione si sta occupando di raccogliere la documentazione "di tutto quello che si sa d'ogni persona, animale e cosa, in vista d'un inventario generale non solo del presente, ma anche del passato".¹¹¹ Un catalogo di tutto, momento per momento. Questo archivio riguardante tutta la vita del genere umano sulla Terra sarà il dato da comunicare a eventuali lettori extraterrestri.

Cosa sarà il genere umano al momento dell'estinzione? Una certa quantità di informazione su se stesso e sul mondo, una quantità finita, dato che non potrà più rinnovarsi e aumentare. Per un certo tempo, l'universo ha avuto una particolare occasione di raccogliere ed elaborare informazione; e di crearla, di far saltare fuori informazione là dove non ci sarebbe stato niente da informare di niente: questo è stata la vita sulla Terra e soprattutto il genere umano, la sua memoria, le sue invenzioni per comunicare e ricordare.¹¹²

Verifichiamo qui l'ipotesi di una *scrittura* (una quantità limitata di informazione codificata tramite un linguaggio) che dovrebbe contenere completamente, senza resti tutta la storia dell'umanità sulla Terra (procedimento simile a quello del personaggio X nel *Guidatore notturno*, rispetto al quale si era parlato di una operazione di *ritaglio*). Il *mondo scritto*, secondo la terminologia calviniana, assume in questo caso la forma di un unico segno, incredibilmente esteso ma limitato. E tale segno rimane come tutto il comunicabile dei millenni di mondo non scritto vissuti dall'umanità terrestre. *Scripta manent*. L'ipotesi posta in questo racconto è pregnante: la storia è reificata nella massa dei documenti di presenza umana (città, monumenti, rovine, archivi, microchips, ...), e tali documenti, al momento dell'estinzione dell'uomo, si darebbero unicamente nella loro funzione di *segno*. L'organizzazione ipotizzata ne *La memoria del mondo* lavora per rendere tale segno il più possibile completo e *leggibile*. Chi scrive la memoria del mondo si trova

¹¹⁰ I. CALVINO, *La memoria del mondo*, Einaudi, Torino, 1975.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

allora necessariamente in una posizione di potere: potere sul senso del non-scritto. Potere demiurgico, potere di traduzione (dalla vita alla storia, dal non-scritto allo scritto). Già Walter Benjamin affermava che la storia viene sempre scritta dai vincitori. “Non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie”¹¹³: si parla dell'impronta sempre soggettiva e parziale nella pratica del *raccontare*: chi vergherà il segno della memoria del mondo? Chi imporrà il suo senso?

Nel racconto, il direttore dell'organizzazione finirà per uccidere il suo successore, nonché amante della moglie. Lo farà per adeguare la realtà al *mondo scritto* da lui, e intanto per imporre il suo senso nella *lettura del mondo*.

Se nella memoria del mondo non c'è niente da correggere, la sola cosa che resta da fare è correggere la realtà dove essa non concorda con la memoria del mondo.¹¹⁴

Questo tema risulta quanto mai attuale: riscontriamo spesso negli avvenimenti contemporanei una violenza attuata per imporre un senso, una modalità di lettura. Tutta la storia può essere letta in questo senso: le politiche imperialiste del passato e del presente offrirebbero molti spunti di approfondimento di quanto possa essere violenta l'imposizione di un senso (la Patria, la Religione, la Democrazia, la Cultura sono sempre stati “sensi” che celavano interessi di altro tipo). Per stare ai giorni nostri, i mutati scenari internazionali dalla implosione dell'Unione Sovietica hanno portato nuovi “sensi” per i quali si è sentito di imporre azioni violente. La politica estera degli Stati Uniti è uno splendido esempio: il senso, creato ed imposto con la forza, serve a coprire gli interessi economici in una regione strategica per le sue riserve petrolifere. Le azioni terroristiche integraliste in nome di una religione e al contempo contraddicendo i suoi fondamenti (come accadde al tempo delle Crociate) serve a coprire interessi economici di possesso/difesa della stessa regione del mondo contesa per il suo petrolio. Il senso del “valore della vita” svincolato dai suoi aspetti biologici si sta utilizzando per mantenere il controllo delle coscienze e manipolarle ai fini della conservazione di poteri temporali in mano a gerarchie ecclesiastiche. Non è qui il luogo per sviluppare oltre “letture” sulla violenza del senso; tuttavia coglierle è uno dei maggiori omaggi che possiamo fare all'opera di Calvino.

¹¹³ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997.

¹¹⁴ I. CALVINO, *La memoria del mondo*, Einaudi, Torino, 1975.

Il cavaliere inesistente.

Ci si mette a scrivere di lena, ma c'è un'ora in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare un salto.¹¹⁵

L'avanzamento della narrazione coincide in questo libro con il progressivo svelarsi/rivelarsi della narratrice, che si presenta come Suor Teodora. Ella fa capolino negli incipit dei capitoli: dal quarto in avanti ritroviamo la sua presenza costantemente. Si descrive come la monaca scrivana che ha il compito di vergare su carta le vicende dei protagonisti del romanzo (si tratta di una meta-narrazione), ed esordisce ogni volta con una riflessione intorno alla relazione fra l'atto di scrivere ed il mondo fuori dalla pagina. Tali riflessioni, di natura meditativa e personale, sfociano poi nella ripresa del racconto di Agilulfo e dei suoi comprimari: ciò accade in maniera sfumata, senza una separazione netta.

Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. In mezzo, dove serpeggia un malsegnato sentiero, farei passare Agilulfo, eretto in sella, a lancia in resta.¹¹⁶

Sembra che la distanza, lo scarto fra il mondo scritto e il mondo non scritto qui si faccia sottile, come se le due realtà fossero combacianti, sfumate l'una nell'altra. In questo romanzo, pubblicato ventiquattro anni prima di *Mondo scritto e mondo non scritto*, Calvino (attraverso questo peculiare narratore) si propone di indagare i rapporti che legano la scrittura alla vita. L'interscambio è segnato proprio dalla figura della monaca. Fino alla fine del libro questa sembra incarnare la pratica della scrittura: separata dal mondo reale, sofferente per tale separazione, segregata nella cella di un convento quasi metaforico. Però nelle pagine conclusive suor Teodora si rivela essere Bradamante, la donna protagonista delle vicende fino a quel momento narrate, il vero e proprio motivo trainante del racconto. Il romanzesco - lo *scritto* -, entra allora di prepotenza nel *reale* assieme a Rambaldo, il cavaliere innamorato che irrompe nel convento portando via Teodora/Bradamante. Questa, ironicamente, abbandona la sua funzione di *scrivente* proprio quando rientra nel tessuto del romanzo, nello *scritto*. Ma forse è proprio in tal modo che diviene finalmente *reale*. La terza persona si fa prima persona, e i due mondi si rivelano essere uno solo; così come le riflessioni poste all'inizio dei vari capitoli assumono alla luce di questo finale una funzione anticipatrice, rilevatrice, come gli indizi di un libro giallo.

¹¹⁵ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, Einaudi, Torino, 1959.

¹¹⁶ *Ibid.*

In ogni pratica di scrittura deve però darsi un presupposto di base: la spinta della vita che scalpita, freme dietro le righe della pagina. La letteratura non può essere separata dalla vita, o diventerebbe uno sterile esercizio solipsistico, perdendo la sua funzione essenziale. Anche per questo Bradamante è un paradigma emblematico: in quanto è continuamente combattuta fra l'appartenenza ad un livello o all'altro. In uno dei monologhi più intensi che un personaggio calviniano abbia mai pronunciato, ella esprime i suoi pensieri:

La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade. Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà faccia a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore.¹¹⁷

In occasione del finale del romanzo, la macchina narrativa sembra scardinarsi: quello dei diversi piani narrativi che si intrecciano è però un trucco antico almeno quanto i cavalieri protagonisti del romanzo. Ciò che impone di essere rilevato è che *Il cavaliere inesistente* segna, nella produzione letteraria di Italo Calvino, il primo punto di consapevolezza nella contemplazione di un orizzonte tematico che egli avrà sempre a cuore.

¹¹⁷ *Ibid.*

Capitolo 2. Combinatorie.

Cibernetica e Fantasmi.

Quando ci si riferisce a questo saggio, pubblicato nel 1967, si parla sempre di un punto focale nel pensiero critico di Italo Calvino. La densità di idee in esso contenute, la varietà di spunti che induce, e infine la sapienza compositiva di tale scritto (che in origine fu una conferenza) giustificano la fama. In *Cibernetica e Fantasmi* si parla di letteratura, ma in una maniera completamente diversa dalla maggior parte dei saggi su questo tema.

Il numero delle parole era limitato: alle prese col mondo multiforme e innumerevole gli uomini si difendevano opponendo un numero finito di suoni variamente combinati.¹¹⁸

Partiamo con questa citazione per individuare il filo che lega tale saggio a *Mondo scritto e mondo non scritto*, successivo di sedici anni. Si presuppone qui una dimensione arcaico-primordiale, in cui la pratica della parola muove i primi passi in un universo semantico ancora incerto. La narrativa (e in essa un differente tipo di significazione) nasce come *gioco*, cioè come libera sperimentazione di accostamenti di parole da parte di un ipotetico pseudo-narratore primordiale. Si inizia a giocare con il senso, per poi accorgersi che in questo modo, utilizzando gli strumenti semplici di un lessico ancora elementare, si riesce a raggiungere un livello di realtà altro: tale è la magia del racconto.

Il mondo fisso che circondava l'uomo della tribù, costellato di segni di labili corrispondenze tra parole e cose, s'animava alla voce del narratore, si disponeva nel flusso di un discorso-racconto, all'interno del quale ogni parola acquistava nuovi valori e li trasmetteva alle idee e alle immagini da essa designate.¹¹⁹

L'attività del racconto *mette in movimento* i segni, i corrispondenti linguistici del mondo reale. Tale attività del narrare ben presto assume forme ben fissate, tali che si finisce per definire una struttura. Propp fu reso celebre dagli studi compiuti sulla struttura fissa della fiaba¹²⁰, ma Calvino cita anche la scuola semiologica di Barthes, che lavora sulle formule del racconto contemporaneo (non solo letteratura quindi, ma anche cinema, pubblicità, televisione...). La presenza di tali studi, unita alla coeva rilevanza che iniziavano ad assumere le prime macchine calcolatrici (e prima ancora le teorie di Turing, Shannon, Von Neumann) inducono Calvino a parlare di una "rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una

¹¹⁸ I. CALVINO, *Cibernetica e Fantasmi*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.

sull'altra".¹²¹ Alla continuità storica di Hegel si oppone la visione di Benjamin; a quella biologica di Darwin rispondono le scoperte sul DNA di Watson e Crick. Anche il linguaggio risente di questa tendenza: gli studi su di esso assumono caratteri di analisi matematica o cibernetica (viene menzionata la scuola neo-formalista russa). A livello di produzione letteraria, invece, Calvino cita gli esperimenti matematico-combinatori del gruppo dell'Ou-li-po (Ouvroir de Littérature Potentielle), fondato da Quenau e che annoverava fra i suoi membri sia Perec, sia (più o meno assiduamente) lo stesso Calvino.*

Si inserisce ora la prima ipotesi pseudo-provocatoria: tenendo conto dell'elemento combinatorio comune ad ogni pratica di racconto, e alle coeve ricerche sulla cibernetica di cui si è appena parlato, perché non creare una vera e propria "macchina letteraria" che sostituisca la funzione dell'autore? Ad essa si potrebbero applicare filtri in modo da proporzionare i propri cambiamenti a quelli degli indici statistici di reddito, produzione, spese militari, cosicché finalmente si dia una letteratura come perfetta espressione del momento storico, corrispondente infine all'ipotesi teorica che si ha di essa.

Nel sesto capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, vi è la breve comparsa dell'OEPHLW (Organizzazione per la Produzione Elettronica di Opere Letterarie Omogeneizzate). Anche Primo Levi (peraltro amico e confidente di Calvino) ebbe questo tema a cuore. In una serie di racconti, egli illustrò le vicende del signor Simpson, e del suo "Versificatore elettronico", una macchina capace di sfornare opere letterarie secondo qualsiasi gusto e schema.¹²²

Calvino spiega la sua serenità di fronte a queste prospettive esprimendo l'idea secondo la quale la personalità dell'autore è in effetti una presenza convenzionale, un'entità simbolica senza reali caratteristiche se non quelle scaturite direttamente dal testo. "L'io dell'autore nello scrivere si dissolve; la cosiddetta 'personalità' dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura".¹²³ L'accettazione da parte dell'autore del ruolo puramente "combinatorio" che svolge, è quindi un atto salutare, anzi costruttivo.

¹²¹ I. CALVINO, *Cibernetica e Fantasmi*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

* Sulla scia dell'Oulipo, ma con un'attenzione più mirata all'uso del computer, in Francia nel 1982 venne fondato l'Alamo (Atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs). Costituito da scrittori e informatici, questo gruppo si propone di organizzare la riflessione su come ottenere "effetti di testo" attraverso l'uso del computer. Il poeta Jean-Pierre Balpe, fra i fondatori dell'Alamo, ha messo in luce la condizione paradossale in cui si trova l'autore che collabora con il computer. Egli è costretto a considerare il suo lavoro da un punto di vista analitico, riferirsi a modelli espliciti di letteratura ai quali uniformarsi, essere consapevole in maniera minuziosa del suo *progetto*. Si ha così uno spostamento dell'atto di scrittura: scrivere non è più veramente tale, ma significa *immaginare una scrittura*. J.P. BALPE, *La position de l'auteur dans la génération automatique de textes littéraires*, Linx, 17, 1987, pp.98-105.

¹²² P. LEVI, *Storie naturali*, Einaudi, Torino, 1966.

¹²³ I. CALVINO, *Cibernetica e Fantasmi*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

Ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime, l'autore come utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicitore di conferenze alle società culturali.¹²⁴

Questo passo volutamente provocatorio (che come vedremo svolgerà un ruolo di perno all'interno della dinamica del testo-conferenza) pone in realtà l'accento su una questione già ampiamente dibattuta in ambito di critica letteraria: la competizione fra autore e opera. Calvino sembra prendere nettamente le parti della seconda. In primo luogo auspicando l'atto di umiltà da parte dello scrittore nel dichiararsi semplice "manovratore" di funzioni; in secondo luogo parteggiando per un'idea di critica finalmente libera dalla nebbia dei riferimenti biografici e personali dell'autore, antica polemica fra Proust e Sainte-Beuve.¹²⁵

Fedele alla sua retorica dipolare, ecco che Calvino svela l'altro termine della questione. Il suo sollievo nel rivelare una letteratura finita, discreta, geometrica si accompagna ad una dichiarazione d'intenti, per la verità fedele alla linea da sempre mantenuta riguardo questi argomenti. Perciò nel contesto del presente discorso queste parole suoneranno familiari; l'intero passo merita di essere citato:

La tensione della letteratura non è forse rivolta continuamente ad uscire da questo numero finito, non cerca forse di dire continuamente qualcosa che non sa dire, qualcosa che non si può sapere? Una cosa non si può sapere quando le parole e i concetti per dirla e pensarla non sono stati ancora usati in quella posizione, non sono stati ancora disposti in quell'ordine, in quel senso. La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende, è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura.¹²⁶

È il punto centrale della dissertazione. Ecco che si ritorna a parlare del narratore originario, che combina parole e concetti fino ad arrivare a toccare qualcosa di non ancora detto, qualcosa di solo oscuramente presentito, che "si rivela e ci az-zanna come una strega antropofaga".¹²⁷ È il *mito*, la componente nascosta e sotterranea di ogni storia, il non-dicibile, il "vuoto di linguaggio che aspira le parole nel suo vortice e dà alla fiaba una forma".¹²⁸ Esso assume le forme di *tabù* o di *inconscio* nei differenti momenti storici, sempre però mantenendo le fattezze di un

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Proust condannò aspramente l'atteggiamento di Sainte-Beuve, celebre critico letterario della metà del 19° secolo, secondo il quale un'opera è soprattutto il riflesso della vita dell'autore, e quindi è partendo dai fatti personali dello stesso che deve essere spiegata. Proust si mosse contro tale metodo (biografismo) auspicando una critica formalista dell'opera, una analisi stilistica in cui si debba lasciare fuori gli elementi estranei all'opera stessa. « L'homme qui fait des vers et qui cause dans un salon n'est pas la même personne ». M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino, 1991.

¹²⁶ I. CALVINO, *Cibernetica e Fantasmi*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

vuoto non esplorato, catalizzante la attenzione di una letteratura che non può, a rischio di perdere la sua funzione, non tendere perpetuamente ad esso. Si torna ancora una volta al paradigma della letteratura come espressione del non-detto e del non-dicibile del linguaggio: Calvino è sempre stato molto chiaro su questo.

Vengono qui ad incontrarsi i due termini della questione: *cibernetica* e *fantasmi*. Quale può essere lo scopo della prima se non di inseguire i secondi? I termini si sono rovesciati: l'orizzonte limitato della combinatoria non appare più stretto e autoreferenziale. Esso è anzi il luogo per eccellenza ove gli strumenti del fare letterario vanno ad operare, in cui il linguaggio riesce a "saltare" ad un altro piano, quello dove dimorano l'inconscio, il mito, il tabù. Calvino si riferisce ai saggi di Kris e di Gombrich per evidenziare come la combinazione di diversi elementi linguistici riesca a scatenare associazioni imprevedute, idee preconsce (so-spesse ad altezza intermedia nella nostra coscienza). Il riso è la manifestazione più eclatante di tale "sorpresa combinatoria"; la poesia e l'arte non fanno altro che servirsi di questi procedimenti.

La letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene.¹²⁹

È il fenomeno dello shock quello appena delineato, ed è ciò su cui si basa la presa che il codice letterario fa sulle nostre esistenze. Il *mondo non scritto* manifesta il suo essere proprio in tali occasioni, scaturisce in forma di *flash* da quello scritto.

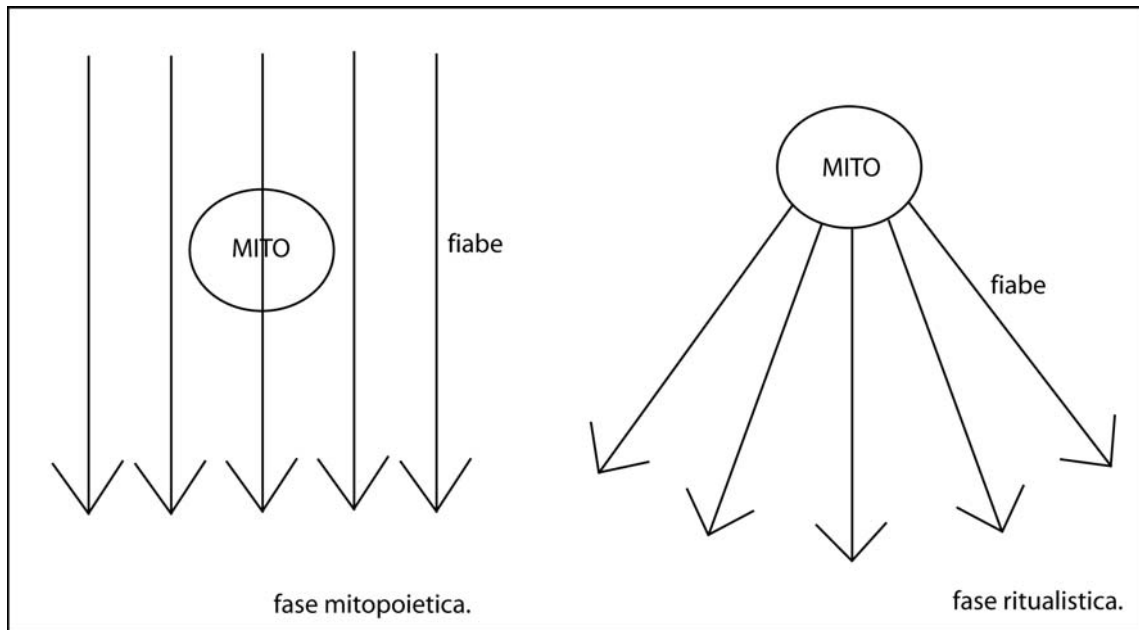
La combinatoria è una strategia di significazione, alternativa a quella tradizionale di tipo significante/significato, e in un certo senso più ricca, ancorché più rara. Se la prima mira a cogliere una relazione con le cose del mondo *in toto*, questa seconda presuppone la presenza dei "fantasmi" dell'individuo e della società, senza i quali la macchina scrivente non avrebbe ragione d'essere. O ancora, la combinatoria potremmo considerarla una forma particolare della significazione tradizionale, un suo sottoinsieme; una significazione delle significazioni, se è vero che usiamo dei segni per far saltare il piano dei segni.

Il mito è allora qualcosa che "si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative".¹³⁰ La valenza della letteratura, che storicamente si fa rivoluzionaria e conservatrice in maniera alternata, nasce dal seguente paradigma. Prima il mito viene incontrato per caso, fornisce un'illuminazione dell'inconscio e del proibito, scombina i sistemi di segni; poi egli stesso si cristallizza e inizia a produrre storie tese a celebrare e rievocare il mi-

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

to medesimo. Si entra allora nella fase ritualistica. Alla quale succede una nuova fase mitopoietica, non appena un nuovo mito viene a darsi (o meglio, a trovarsi). La letteratura, nel modello proposto in questa occasione da Calvino, funziona ciclicamente, così:



Il finale del saggio si erge come auspicio ed impegno per una funzione “mitopoietica” della letteratura, cioè sempre tesa verso una nuova conoscenza, accettando il rischio di veder scardinati i valori simbolici ma anche morali sui quali una società vive. Sullo sfondo di queste affermazioni si scorge l’orizzonte politico dal quale proviene Italo Calvino, che però precisa: se il discorso appena concluso ha inteso far cadere la figura dell’autore e della sua personalità, è allora il lettore colui che deve accettare di essere responsabile per l’uso che di ogni opera letteraria si può fare.

Mondo ascoltato e mondo cantato - Altri due paradigmi.

Parlando delle radici arcaiche del racconto, si è solo marginalmente toccato l’aspetto *sacro* del linguaggio (e delle sue origini). In effetti l’argomento è assai ampio e delicato, e il debordare dal campo letterario a quello antropologico potrebbe produrre delle semplificazioni eccessive. Lo scopo quindi del mettere sul tavolo i due spunti che seguono è da intendersi come “tentativo combinatorio” di idee (nell’accezione calviniana); sperando così di aprire alcuni scorci su un campo di risonanze teoriche più ampio. Non si ha affatto la pretesa di fornire una copertura completa ed esauriente del tema.

Il primo personaggio che chiamiamo in causa è di nuovo Roland Barthes. Questa volta ci si riferirà al suo saggio sull’*Ascolto*. Parlando delle diverse modalità di ascolto che il genere umano ha sperimentato, egli individua l’uno teso a

cogliere il *segreto*, “ossia qualcosa che, sepolto nella realtà, non può presentarsi alla coscienza umana se non tramite un codice, che serve tanto a cifrare questa realtà quanto a decifrarla”.¹³¹ Questo non è più un ascolto indiziario, come l’allarme del pericolo di vita per una preda, bensì è l’ascolto del *sensu*. Tale pratica non può che essere religiosa, ma i suoi caratteri sono comuni a quelli del “mito” di cui si parlava in *Cibernetica e fantasmi*. La religione nasce applicando al mondo (*non scritto*) della natura una lettura, una decodificazione. Ciò presuppone l’idea che la natura stessa contenga un messaggio (abbia un carattere simbolico¹³²), e quindi l’idea che esista un Emittitore di tale messaggio. È ponendosi nella posizione di destinatario, ascoltatore, *lettore*, che l’uomo crea il sacro.

La comunicazione che implica questo tipo di ascolto è religiosa: essa collega il soggetto ascoltatore col mondo occulto degli dèi che, come si sa, parlano una lingua di cui giunge agli uomini solo qualche enigmatico frammento. [...] Questo tipo di ascolto è, nello stesso tempo, religioso e decifratore: riguarda insieme il sacro e il segreto.¹³³

Ancora una volta, la lettura (in questo caso auditiva) si rivela una pratica gravida di conseguenze, affatto neutra. Barthes fa una rapida carrellata sulla natura dell’ascolto nella religione cristiana: dopo una fase in cui si ascoltano ancora *segni* di emissione ultra-terrena (angeli, demoni), “l’oggetto dell’ascolto si interiorizza, diventando pura coscienza”.¹³⁴ Sia nella confessione cristiana, che nell’assemblea politica, l’ascolto si situa in un contesto sociale, mette in rapporto due soggetti. Il telefono diventa allora un mezzo archetipico: esso permette una “intersoggettività ideale”. Il ricevente comunica il suo *ascoltare* tramite il silenzio, che diviene importante quanto la parola. Questo tipo di ascolto raggiunge una dimensione pura: l’uomo si fa puro linguaggio, in quanto “soggetto duale”.¹³⁵

L’antropologo Pierre Clastres, nel suo saggio *L’arco e il canestro*, ci parla invece di una azione opposta, il canto, capace di creare con il linguaggio una relazione diversa da quelle di cui si è parlato finora. La sua esposizione verte sui modi di vita del popolo amerindo dei Guayakì, nomadi ignari dell’agricoltura che vivono solo di caccia e raccolta (attività effettuate *solamente* dagli uomini, mentre le donne si occupano della casa e dei figli, e costruiscono canestri di vimini). Le ridottissime possibilità economiche li portano a dividere lo spazio so-

¹³¹ R. BARTHES, *Ascolto*, in *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino, 1985.

¹³² René Thom, a proposito di tali argomenti, rileva come siano stati i poeti quelli che hanno colto per primi tale carattere di salienza nelle manifestazioni sacre. Egli, a tale proposito, cita la poesia *Corrispondenze* di Baudelaire. R. THOM, *Morfologia del semiotico*, Meltemi, Roma, 2006. Inoltre Giorgio de Santillana e Hertha von Dechend hanno compiuto studi che rintracciano, nelle mitologie di tutto il mondo, origini legate all’osservazione del cielo, e quindi ai cicli, alle diverse posizioni degli astri. G. DE SANTILLANA, H. VON DECHEND, *Il mulino di Amleto*, Adelphi, Milano, 1983.

¹³³ R. BARTHES, *Ascolto*, in *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino, 1985.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

ziale in due settori non mescolabili: quello maschile, della foresta, dell'arco; e quello femminile, dell'accampamento, del canestro. Oltre a questo, la scarsità di risorse è cagione di un numero elevato di ulteriori tabù. Tra i molti vi è quello alimentare (ci si può cibare solo di selvaggina cacciata da altri) e quello coniugale (a causa della netta preponderanza di popolazione femminile, ogni donna ha solitamente più di un marito). Queste due restrizioni hanno in comune degli attributi: in entrambe "la società guadagna in forza nella misura in cui gli individui perdono in autonomia"¹³⁶, e per ogni Guayakì il rapporto sia con il cibo che con le donne passa attraverso altri uomini. Tali norme operano quindi sulla personalità degli individui, e in particolare la poliandria è vissuta come un'alienazione, come una regola imposta (sebbene necessaria). Ciò che essi oppongono alla strettezza della loro condizione sociale è il canto. Il canto dei Guayakì è strutturalmente individuale: il cacciatore è insieme soggetto e oggetto dei propri vocalizzi, che sono esaltazione privata e personale del sé. L'individuo viene riscattato dal canto: il linguaggio diviene così l'universo nel quale si disattiva la coercizione attuata sull'io sociale. E' per questo che il saggio di Clastres si rivela importante nel discorso che si sta portando avanti: esso prefigura una dimensione del linguaggio che non è quella di scambio, di comunicazione. Il linguaggio perde il suo statuto di strumento: "il segno diviene *valore*", e si produce come fondamento per la pratica di "costituzione di un Ego".¹³⁷

Il canto fornisce ai cacciatori il mezzo per sfuggire alla vita sociale rifiutando lo scambio che la fonda. Lo stesso movimento mediante il quale si separa dall'uomo *sociale*, che egli è, porta il cantore a sapersi e a dirsi in quanto individualità concreta assolutamente chiusa in se stessa. Lo stesso uomo esiste dunque come pura relazione sul piano dello scambio dei beni e delle donne, e come monade, se così si può dire, sul piano del linguaggio.¹³⁸

Questo paradigma fornisce un'alternativa alla concezione di linguaggio come attività strutturalmente sociale, che necessita dell'altro. La parola è abitualmente "ponte", compromesso fra mondo non scritto e percezione sensoriale. Ma questo accade in virtù di una dimensione sociale, di dialogo e di scambio (una intenzionalità economica è costantemente presente). La parola invece diventa qui valore *in sé*, elemento redentore; il processo del senso non viene sospeso ma opera unicamente in un campo chiuso, strettamente individuale, quasi mentale. Non si sfocia in una dimensione *non-sense* o irrazionale: questo discorso fra Sé e Sé presuppone comunque una significazione: però essa è intima, e sostanzialmente terapeutica in quanto liberatoria. La nostra difficoltà nel comprendere questo tipo di pratica risiede nell'effettiva mancanza di *utilità economica* di tale modalità di

¹³⁶ P. CLASTRES, *L'arco e il canestro*, in *La società contro lo stato. Ricerche di antropologia politica*, Ombre Corte, Verona, 2003.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

parola: qui il singolo si situa nel dispositivo collettivo (la lingua è quella comune), *prelevandone però una dimensione privata* dove situare il suo sfogo. Una dimensione privata che non è possibile all'interno della vita sociale. Il linguaggio si dà come spazio percorribile, non più come mezzo. Il canto libera l'individuo, lo fa emergere, sia pur momentaneamente, dal sistema della società. La lingua può "assolvere la duplice missione di riunire gli uomini e di spezzare i legami che li uniscono".¹³⁹ Significativo è il modo con cui Clastres termina il discorso, rilevando l'incapacità dell'Occidente di fare esperienza del linguaggio altrimenti che come strumento, nella logica del consumo e dello scambio. La società contemporanea nega la chance di rendere il linguaggio *inoperoso*.¹⁴⁰

Al di fuori di ogni esotismo, il discorso ingenuo dei Selvaggi ci costringe a considerare ciò che poeti e pensatori sono i soli a non dimenticare: che il linguaggio non è un semplice strumento, che l'uomo può dimorarvi stabilmente e che l'Occidente moderno perde il senso del suo valore a causa dell'eccesso d'uso a cui lo sottopone.¹⁴¹

Il Castello dei destini incrociati.

Il Castello dei destini incrociati è l'opera in cui Calvino, anche a suo dire, ha maggiormente sviluppato il tema della narrazione combinatoria. Le carte dei tarocchi, poste in sequenze, producono tutte le storie diventando una *contrainte* (regola, limitazione imposta all'atto di scrivere, termine reso popolare dall'Oulipo) di questo libro e rendendolo, nella produzione dell'autore ligure, quello più simile al prodotto di una vera e propria *macchina narrativa*. Questo risultato è sottolineato in uno degli snodi finali della vicenda: il protagonista, *alter ego* di Calvino, si delinea in un autoritratto tramite tre carte, l'ultima delle quali è il tarocco numero uno, quello del *Bagatto* (figura enigmatica di un uomo seduto ad un tavolo che maneggia arnesi non meglio identificabili).

Forse è arrivato il momento di ammettere che il tarocco numero uno è il solo che rappresenta onestamente quello che sono riuscito a essere: un giocoliere o illusionista che dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d'effetti.¹⁴²

È una vero e proprio manifesto dell'arte combinatoria. Alla luce di questa definizione si può tornare indietro ad analizzare il procedimento dell'opera: Calvino

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Giorgio Agamben esprime una similitudine fra legge e linguaggio in questi termini: "il diritto sembra poter sussistere solo attraverso una cattura dell'anomia, così come il linguaggio può sussistere solo attraverso un afferramento del non-linguistico". G. AGAMBEN, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

¹⁴¹ P. CLASTRES, *L'arco e il canestro*, in *La società contro lo stato, Ricerche di antropologia politica*, Ombre Corte, Verona, 2003.

¹⁴² I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino, 1973.

usa sequenze di carte, dicevamo. Ciascuno dei personaggi del libro, privato della parola, comunica la sua storia attraverso il disporsi di una serie di tarocchi. Essendo limitato il numero di questi ultimi, evidentemente l'interpretazione che si deve dare di ciascuna figura varia per ogni racconto. La valenza simbolica del singolo elemento, allora, è determinata dalle relazioni che esso intrattiene con gli altri elementi del discorso in cui è inserito. Tale procedimento richiama la celebre, ancorché discussa, distinzione di Barthes fra Lingua e Parola.¹⁴³ Il mazzo di carte, per questi personaggi senza voce, è la Lingua, divenuto tale a seguito di un "contratto collettivo", o collettiva accettazione.* L'atto di Parola è rappresentato dalla scelta e dal posizionamento sul tavolo di determinate carte. Infatti, "l'aspetto combinatorio della Parola è capitale, in quanto implica che la Parola è costituita dal ritorno di segni identici".¹⁴⁴ Nel libro di Calvino una singola carta assume diversi ruoli nell'economia della narrazione, a seconda della narrazione stessa: ovvero a seconda della carte alle quali si trova vicina (così la figura del *Bagatto* può, secondo le occasioni, essere un mago, un poeta o un oste). Il senso infatti – sempre secondo Barthes – non è prodotto unicamente dal processo della significazione (unione di significante e significato), ma deriva anche da un'altra determinazione (che Saussure considera più importante della precedente): il *valore*. Esso consiste nella "relazione reciproca delle parti della lingua"¹⁴⁵, è l'apporto dato dal contesto al processo del senso. Di certo, questa concezione del *valore* ha una rilevanza assoluta per la costruzione delle storie nel *Castello*, dove la Lingua può contare solo su un numero limitato di termini.

Vi è un motivo per il quale si è deciso di accostare gli *Elementi di Semiologia* di Roland Barthes del 1964 (testo pseudo-pioneristico di quella nuova disciplina che verrà poi più spesso chiamata semiotica) con le combinazioni di tarocchi del *Castello* (che venne pubblicato per la prima volta nel 1969). In effetti, l'idea di scrivere un libro utilizzando questo metodo venne a Calvino in seguito ad una conferenza tenuta nel 1968 da Paolo Fabbri. La semiotica e la linguistica (spesso di matrice sovietica) avevano espresso un vivo interesse per gli emblemi e per le funzioni narrative delle carte da divinazione. Non a caso il *Castello* fu molto letto e analizzato in questi ambiti.

Altre combinatorie: le Città e le Fiabe.

Italo Calvino fornisce un altro esempio di narrazione combinatoria (sarebbe in questo caso più corretto parlare di descrizione) nel già citato passo delle

¹⁴³ R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966.

* Si accetta l'accordo comune di caricare le carte di una responsabilità simbolica, secondo cui esse vanno a parlare delle vicende di chi le dispone. Tale responsabilità simbolica è simile a quella della negromanzia, in cui le carte diventano simbolo di avvenimenti futuri.

¹⁴⁴ R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966.

¹⁴⁵ *Ibid.*

Città invisibili, in cui Marco Polo e Kublai Kan decidono di dialogare sulle città dell'impero tramite il gioco degli scacchi. In questo caso la scacchiera e i suoi pezzi si fanno Lingua (ancora una volta attraverso un "contratto" comune). Le diverse disposizioni dei pezzi delineano paesaggi urbani, panorami, *skylines*.

Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscerne le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene.¹⁴⁶

Osservando la scacchiera, Kublai crede di essere riuscito a raggiungere "l'ordine invisibile che regge le città"¹⁴⁷, tanto che rinuncia a mandare Marco Polo in spedizioni lontane, tenendolo con sé a giocare a scacchi. Il linguaggio si fa (torna ad essere) gioco, come ai tempi arcaici delle sperimentazioni che lo pseudo-narratore primordiale faceva. E, viceversa, il gioco diviene linguaggio, se è vero che ogni disposizione dei pezzi può essere letta come una descrizione di città. Il rapporto fra gioco e lingua è stato lungamente studiato: vi è una scuola di pensiero che tende a considerare il gioco come una disattivazione del valore d'uso del linguaggio, un renderlo *inoperoso*, senza scopo esterno al gioco stesso. Quello che viene compiuto in questo passo delle *Città invisibili* è un ulteriore capovolgimento di questa concezione. Polo e Kan decidono di rendere inoperoso il gioco stesso. Lo fanno istituendo, tramite accordo, una Lingua, e piegando il gioco alle necessità della stessa. Si rende facile dimostrare che, in quanto le finalità hanno subito uno spostamento, a questo punto le regole *interne* dell'attività ludica sussistono solo *pro forma*. Esse agiscono come *contrainte* per una attività narrativo-descrittiva che ha natura essenzialmente combinatoria.*

Per finire, è doveroso accennare alla forma di combinatoria che Calvino incontrò per prima: le *Fiabe italiane*. Fra il 1954 e il 1956 lo scrittore svolse per l'Einaudi l'incarico di selezionare e riscrivere numerosi esemplari del patrimonio favolistico d'Italia, creando una "raccolta delle più belle novelle del popolo italiano".¹⁴⁸ Si hanno tutti i motivi di credere che questi due anni abbiano rappresentato per Calvino un'esperienza fondamentale verso quell'approccio alla scrittura che tenne lungo tutta la sua carriera. Si è già detto in un paragrafo precedente¹⁴⁹, della natura intrinsecamente combinatoria del raccontare fiabe. Risulta per-

¹⁴⁶ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

¹⁴⁷ *Ibid.*

* Vi è un tipo di combinatoria del tutto particolare, che si potrebbe definire *emblematica*. Un esempio di *emblema* si ha quando Marco Polo, nelle *Città invisibili*, abbina alla descrizione verbale particolari gesti. Ognuno dei due termini contribuisce alla creazione di un senso nuovo, estraneo a entrambi gli elementi di partenza. Nel saggio *Filosofia e letteratura*, Calvino ebbe a dire: "le associazioni di parole e immagini rispondono a una logica nascosta non meno autorevole di quello che viene comunemente detto 'il pensiero'". I. CALVINO, *Filosofia e letteratura*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

¹⁴⁸ *Fiabe italiane*, a cura di I. CALVINO, Einaudi, Torino, 1956.

¹⁴⁹ *retro*, pag. 34.

sino banale ora parlare degli studi che si sono svolti sugli elementi ricorrenti, sulle strutture, sugli attanti: Propp e Greimas hanno già avuto buon gioco nel diffondere le loro scoperte. Quello che qui si vuole mettere in risalto è la somiglianza di metodi e di *contraintes* fra questo lavoro e il successivo *Castello*. Lavagetto, chiamando in causa Freud, afferma che le fiabe sono costruzioni prive di profondità, per il godimento delle quali non c'è alcuna incredulità da sospendere.

Il fiabesco è altro e inattaccabile: è liscio, sfuggente, bidimensionale, aereo, regolato da un codice tanto minuzioso da non presentare poi la minima plasticità. Chi varca la sua soglia e accetta quel codice, non chiede né conferme, né amuleti, né scenari sullo sfondo dei quali potersi travestire: il suo piacere non nasce da una consapevole e controllata scissione, ma da una scommessa euforica.¹⁵⁰

Il “c'era una volta” è una formula che, segnando l'ingresso nel mondo fiabesco, allo stesso tempo costituisce il patto collettivo (comprendente per lo meno un narratore e un ascoltatore) dell'istituzione di una lingua. Procedimento del tutto simile a quello messo in atto dai convitati del *Castello* prima di dipanare la sequenza di carte. Seguendo la terminologia semiologica, le favole sono così un metalinguaggio, una *struttura connotata*. Ognuna di esse presenta degli elementi e delle funzioni ricorrenti, dei quali il narratore deve inevitabilmente fare uso.

Questi tipi di combinatoria sono di natura simile alla pratica del *bricolage* teorizzata da Lévy-Strauss.¹⁵¹ Tale pratica corrisponderebbe ad una continua ricerca (e distruzione) del senso; il *bricoleur* si misura con un universo strumentale chiuso, limitato; utilizzando frammenti di senso già usati, “previncolati”, per farne un altro uso, dar loro una nuova vita.

¹⁵⁰ M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

¹⁵¹ *Ibid.*

Conclusioni.

Di sbieco. Credo fortemente che il contributo più coraggioso che Italo Calvino abbia portato alla cultura sia stato il suo sguardo. Negli ultimi anni della sua vita, egli stesso sembra rendersene conto. *Collezione di sabbia* uscì nel 1984, un anno dopo *Palomar*. I due libri presentano caratteristiche simili: entrambi comprendono articoli già usciti su giornali, e soprattutto entrambi (in modo diverso) vertono sul tema dello sguardo. Calvino esplicita tale atteggiamento in una introduzione al volume: *Collezione di sabbia* "raccolge pagine di 'cose viste' o che, anche se nate da letture di libri, hanno come oggetto il visibile o l'atto stesso di vedere (compreso il vedere dell'immaginazione)".¹⁵²

Attraverso questo lavoro si è cercato di mettere in luce, approfondire, sviscerare tutto ciò che lo scrittore ligure comprendeva nella pratica dello *sguardo*. Esso è una *lettura del mondo*, dello scritto come del non scritto; una lettura che può farsi scrittura; una lettura che diviene interpretazione; una lettura che è senz'altro l'ingrediente fondamentale del nostro transitare, essere, vivere nel mondo. Si apre così un orizzonte ampio: non si tratta più di una sterile disquisizione su temi linguistico-semiotici. Diviene una questione fondamentale della nostra esistenza. La lettura del mondo (*lo sguardo*) porta allora con sé un bagaglio di *responsabilità*: è questo che ritengo debba emergere dalla discussione corrente intorno a Italo Calvino.

Nell'introduzione si è parlato di "negatività al grado eroico", di dipolarità, di sforzo.¹⁵³ Queste caratteristiche sono state focalizzate nel corso della presente analisi. Ciò che è importante ora sottolineare è la costante attenzione di Calvino verso la ricerca di uno sguardo altro, discorde, non convenzionale, non logoro, non abusato, *attivo*. Uno sguardo che sia capace di cogliere ancora le "differenze"¹⁵⁴ del mondo; che possa ancora darci l'esperienza di una lettura delle cose attorno a noi - siano esse *scritte* o *non scritte* - autentica, individuale, cosciente, responsabile.

Pin, il piccolo protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno*; Cosimo, il barone rampante che vive sugli alberi; Agilulfo, cavaliere inesistente; e poi Qfwfq, protagonista polimorfo; fino ad arrivare a Marco Polo e a Palomar. Come è facile rendersi conto che tutti questi personaggi non sono altro che le diverse tappe di una ricerca per un punto di vista straniato; per un'osservazione *di sbieco* delle cose! Ancora più radicalmente si esprime Lavagetto quando ipotizza uno sguardo che nasce sempre prima del personaggio: "una volta esperita la funzionalità di quel punto di vista, e accertati i vantaggi derivanti dall'elezione di uno sguardo

¹⁵² I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano, 1984.

¹⁵³ *retro*, pag. 5.

¹⁵⁴ I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano, 1984.

defilato, Calvino dà a quello sguardo figura di personaggio e gli lascia il compito di esplorare la realtà. La letteratura libera le cose dall'opacità quotidiana che le ha ricoperte".¹⁵⁵

Oggi, nonostante le riduzioni spaziali e temporali che ci ha donato la tecnologia (o forse proprio a causa di queste) sembra sempre più difficile fare un'esperienza (una lettura) del mondo che sia autentica, personale; che non sia già data. Ci siamo abituati al mondo e alle cose, ne constatiamo la presenza ma siamo prigionieri delle loro *rappresentazioni*, preconfezionate seppur sempre più sofisticate. I *fantasmi* di cui si parlava in *Cibernetica e fantasmi* ormai non riescono più a raggiungerci, a sfondare il muro delle nostre abitudini percettive e linguistiche.

Ecco perchè è proprio *oggi* che lo sforzo e l'impegno calviniano vengono buoni. Le prospettive oblique che lo scrittore sanremese di volta in volta ci fa assumere servono per vedere e fare esperienza della realtà senza lo schermo sporco di un linguaggio ossificato, evitando le vie dell'abitudine, della convenzione, delle stupidità di massa e della omologazione diffusa.

Il suo essere *di sbieco* si manifesta sorprendentemente attuale.

Sguardo rinnovato. Nel 1953 Calvino scrisse un racconto che porta come titolo *Un generale in biblioteca*. La vicenda si svolge nello stato immaginario di Panduria, ove un generale e la sua truppa ricevono il compito di esaminare tutti i libri della biblioteca civica, per poi segnalare quelli in cui vi fossero contenute idee non conformi alla linea ideologica del regime. Mano a mano che il lavoro procede, l'integerrimo ufficiale e i suoi uomini cominciano ad appassionarsi alla lettura dei libri "sospetti": le loro idee si fanno complesse, iniziano a discostarsi dall'ideologia ufficiale. Il racconto termina con il generale che è mandato in pensione, poiché nel resoconto conclusivo della missione "tutte le idee più indiscutibili per i benpensanti di Panduria erano criticate, le classi dirigenti denunciate come responsabili delle sventure della patria, il popolo esaltato come vittima eroica di guerre e politiche sbagliate".¹⁵⁶

C'è un punto sul quale voglio soffermarmi. Nel mezzo della "missione" in biblioteca, i soldati iniziano ad essere combattuti: da un lato vorrebbero continuare nella attività di lettura alla quale hanno preso gusto; però "d'altro canto non [vedrebbero] l'ora di tornare tra la gente, di riprendere contatto con la vita che [appare] loro adesso tanto più complessa, quasi rinnovata ai loro sguardi".¹⁵⁷ Ai loro *sguardi*. È proprio questo il passo fondamentale. Il senso è stato rimescolato: la lettura è nuova. Questi personaggi escono da un'esperienza che ha cam-

¹⁵⁵ M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

¹⁵⁶ I. CALVINO, *Prima che tu dica "Pronto"*, Mondadori, Milano, 1993.

¹⁵⁷ *Ibid.*

biato il loro essere al mondo: lo sguardo è diverso, grezzo, come se la realtà fosse vista per la prima volta. La vita è “rinnovata ai loro sguardi”, questi soldati sembrano essere dinanzi ad un linguaggio ancora ignoto. Non sappiamo se nel 1953 Calvino avesse già riflettuto sulla relazione fra linguaggio e mondo; quello che però ora possiamo dire è che questo *sguardo rinnovato* fu ciò che egli cercò per tutta la vita.

Non condivido le accuse di “disimpegno” politico e sociale rivolte a Calvino. Trovo che tutta la sua esistenza sia stata improntata ad un impegno costante e sentito, in entrambi gli ambiti. Mai come oggi la lettura della realtà è predisposta e preconditionata. L’opera di Calvino può e deve aprire un sipario di consapevolezza. Essa ci evidenzia una determinante necessità: quella di assumere la responsabilità di essere *attivi*. La responsabilità di scoprire un impegno nella relazione col mondo che abbiamo sostanzialmente perduto, delegato a terzi, essendo noi troppo impegnati a consumare. La stupidità vincente, l’omologazione imperante, la condivisione del ripetuto, l’imposizione del senso comune, la violenza latente della negazione di ogni scelta, l’abbraccio mortale dell’ignoranza, della convenzione, della non-conoscenza e del non-pensiero stanno avendo il sopravvento sulla trasparenza e sulle autonomie di produzione del senso. Nell’Italia contemporanea i mezzi di comunicazione di massa finiscono per non creare altro che un livellamento verso il basso, un appiattimento, in un processo che va ad inibire il raggiungimento di una lettura autentica, individuale e consapevole della realtà. Attributo fondamentale dell’esistenza umana, essa viene ormai comprata come al supermercato: tutti ci facciamo consumatori. E’ sorprendente come Calvino sia riuscito ad anticipare questi temi quando era quasi impossibile immaginare cosa sarebbe accaduto con il consolidarsi della tecnologia della comunicazione, della rapidità di diffusione delle informazioni. Il punto è che, in un’era che ha visto uno scarto storico repentino per la possibilità di diffusione delle idee, sembra che di idee da diffondere ce ne siano sempre meno. Si impone perciò una attenzione supplementare. Uno *sguardo rinnovato*, si diceva. Forse allora è questo l’elemento che abbiamo bisogno di cercare oggi. Per vivere (leggere) un mondo in maniera piena, senza seguire letture già preparate o vivere vite già impostate. La responsabilità comporta *sforzo*, certo, e impegno e flessibilità. Ma porta coscienza, pienezza, indipendenza, libertà. La *costruzione del senso* è una pratica per la quale vale decisamente la pena lottare.

Bibliografia.

Opere di Italo Calvino citate nel testo.

Il sentiero dei nidi di ragno, Einaudi, Torino, 1947.

Il visconte dimezzato, Einaudi, Torino, 1952.

Fiabe italiane (a cura di), Einaudi, Torino, 1956.

Il cavaliere inesistente, Einaudi, Torino, 1959.

Le cosmicomiche, Einaudi, Torino, 1965

Ti con zero, Einaudi, Torino, 1967.

Le città invisibili, Einaudi, Torino, 1972.

Il castello dei destini incrociati, Einaudi, Torino, 1973.

La memoria del mondo, Einaudi, Torino, 1975.

Una pietra sopra, Einaudi, Torino, 1980.

Se una notte d'inverno un viaggiatore, Einaudi, Torino, 1979

Palomar, Einaudi, Torino, 1983.

Collezione di sabbia, Garzanti, Milano, 1984.

Sotto il sole giaguaro, Garzanti, Milano, 1986.

Lezioni americane, Garzanti, Milano, 1986.

La strada di San Giovanni, Mondadori, Milano, 1990.

Prima che tu dica "Pronto", Mondadori, Milano, 1993.

Saggi 1945-1985, Mondadori, Milano, 1995.

Tutte le cosmicomiche, Mondadori, Milano, 1997.

Mondo scritto e mondo non scritto, Mondadori, Milano, 2002.

Opere di altri autori citate nel testo.

G. AGAMBEN

L'aperto, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Stato di eccezione, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

Che cos'è un dispositivo, Nottetempo, Roma, 2006.

J.P. BALPE

La position del l'auteur dans la génération automatique de textes littéraires, in «Linx», 17, Parigi, 1987.

R. BARTHES

Éléments de sémiologie, 1964. (trad. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966).

S/Z, 1964. (trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973).

Le degré zéro de l'écriture, 1954 (trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 1982).

L'obvie et l'obtus: Essais critiques III, 1982. (trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985).

M. BELPOLITI

L'occhio di Calvino, Einaudi, Torino, 1996.

W. BENJAMIN

Über den Begriff der Geschichte, 1950. (trad. it. *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997).

E. BENVENISTE

Problèmes de linguistique générale, 1966. (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il saggiatore, Milano, 1971).

L. CARROL (pseudonimo di C. L. DODGSON)

Alice's Adventures in Wonderland, 1865. (trad. it. *Alice nel paese delle meraviglie*, Bulgarini, Firenze, 1989).

P. CLASTRES

La société contre l'Etat, 1974. (trad. it. *La società contro lo stato. Ricerche di antropologia politica*, Ombre Corte, Verona, 2003).

D. DEL GIUDICE

L'occhio che scrive, in "Rinascita", n.3, 20 gennaio 1984.

L. GHIRRI

Atlante, Charta, Milano, 1999.

P. KAY, W. KEMPTON

What is the Sapir-Whorf Hypothesis?, in "American Anthropologist", 86(1), Washington, 1984.

M. LAVAGETTO

Dovuto a Calvino, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

P. LEVI

Storie naturali, Einaudi, Torino, 1966.

P. P. PASOLINI

Le città invisibili, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocci, Einaudi, Torino, 1979.

A. PORTMANN

Aufbruch der Lebensforschung, 1965. (trad. it. *Le forme viventi*, Adelphi, Milano, 1969).

V. PROPP

Морфология сказки, 1928. (trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000).

M. PROUST

Contre Sainte-Beuve, 1954. (trad. it. *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino, 1991).

G. DE SANTILLANA, H. VON DECHEND

Hamlet's mill – An essay on myth and the frame of time (trad.it. *Il mulino di Amleto*, Adelphi, Milano, 1983.)

R. THOM

Apologie du logos, 1991. (trad. it. *Morfologia del semiotico*, Meltemi, Roma, 2006).