

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

A

**LO SGUARDO DI PERSEO
ITALO CALVINO E JOSEPH CONRAD: DAL TESTO ALL'IPERTESTO**

**By
PAOLO DAL BEN**

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

2001

UMI Number: 3024755

Copyright 2001 by
Dal Ben, Paolo

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3024755

Copyright 2001 by Bell & Howell Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

Bell & Howell Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2001

Paolo Dal Ben

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

5/28/01
Date

Robert S. Doherty
Chair of Examining Committee

5/28/01
Date

William E. Coleman
Executive Officer

Burton Pike

Peter Carravetta

Eugenia Paulicelli
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

LO SGUARDO DI PERSEO

Italo Calvino e Joseph Conrad: dal testo all'ipertesto

By

Paolo Dal Ben

Advisor: Professor Robert Dombroski

This dissertation consists of two parts: a paper three chapters long and an electronic, multimedia CD-ROM. By using a narratological and structuralist approach, the paper explains how and why Italo Calvino read, learned and developed Conrad's narrative strategy ("to make see") and Conrad's moral concept of literature. This narrative strategy and moral concept of literature were identified by Calvino as the "Gaze of Perseus" which he in turn defines as "an allegory on the poet's relationship to the world, a lesson in the method to follow when writing." The "Gaze of Perseus," which Calvino discovered in the beginning of his career, is used as a metaphor, in this dissertation, to make a comparison between Calvino and Conrad.

The first chapter is a narratological analysis of Calvino's first book, *Il sentiero dei nidi di ragno*, that he wrote while working on his dissertation about

Conrad. In Calvino's thesis, still unpublished, it is interesting to see how many aspects he has in common with Conrad: a style marked by visual writing, binary-voice, binary point of view, and the attempt to combine autobiography and fiction through an oral and fabled narration.

The second chapter is a theoretical interpretation of the "Gaze of Perseus." It identifies the reasons Calvino employed this narrative style, through which he transformed the novel and text into Hyper-novel (= iper-romanzo) and Hypertext (= romanzo-rete).

The CD-ROM is part of the third chapter and shows the narrative innovations of *Le città invisibili*, which was defined by Calvino as an "iper-romanzo" (= hyper-novel) and "romanzo-rete" (= novel as net). In keeping with this concept, this dissertation realizes *Le città invisibili* as an electronic text (Hypertext) to enable the reader, much better than the book, to fulfill the reading and the narrative strategy Calvino learned from Conrad.

Acknowledgments

I would like to express my most grateful acknowledgments to Alfredo De Palchi and to the Sonia Raiziss-De Palchi Foundation for its generous financial support, which made this thesis possible.

I also offer my gratitude to my advisor, Robert Dombroski, for choosing me as one of his students, and to Edvige Coleman for her kindness and support, in particular regarding my teaching.

I am very grateful to my friends Fausto Bernardini and Andrea Varalli for their indispensable technical support.

Finally, I thank my family: my parents, Anna and Angelo, my brother Fortunato, my sister Silvia; and my friends: Giovanna, Adam, Marithelma, Francesca and Deborah. Their encouragement, understanding, friendship and love made me able to accomplish this thesis. Thanks!

'Table of contents

INTRODUZIONE.....	1
Primo capitolo. LA SCRITTURA TRA MEMORIA E AUTOBIOGRAFIA.....	10
1. Natura e storia in Calvino e Conrad: mitos, epos e fiaba	14
2. Calvino alla ricerca di un metodo narrativo	31
2.1. La tesi di laurea su Joseph Conrad.....	31
3. Modo e voce in Conrad e Calvino	50
3.1. Pin e Karain : il “modo” di esprimere il rapporto io-mondo-natura.....	57
3.2. Pin tra storia e natura: la “capriola” della realtà.....	60
3.3. Lo sguardo di Pin: uno sguardo duplice.....	72
3.4. Spazio e luce nel Sentiero.....	77
3.5. Rilevamenti del contrasto luce-ombra nel Sentiero.....	81
4. Pin e Karain: il racconto come cartografia	93
Capitolo secondo. VISUALITÀ IN CALVINO E CONRAD.....	110
1. Introduzione	110
1.1. Perseo: la strategia dello “sfuocamento” e “nascondimento”...112	
1.2. La morte vitale dell’”io”.....	116
2. La visione indiretta: una nuova reciprocità	125
2.1. L’immaginazione letteraria: specchio contro Medusa.....	138
2.1.1. Uno sguardo “esatto” sul vuoto.....	140
2.2. Uno sguardo estroverso.....	149
3. Il mostruoso nascosto negli emblemi	156
3.1. Il coraggio di amare la fragilità.....	160
3.2. La conoscenza della nuvola di fumo.....	177
4. La cifra binaria: “paradosso” della malinconia	184
4.1. La “capriola” dei significati.....	188
4.2. Emblemi, specchio per riconoscersi.....	199
Terzo capitolo. LA FORMA DELLA FIABA.....	203
1. Fiaba ed enciclopedia	205
1.1. <i>Le città invisibili</i> : un’enciclopedia.....	215

1.2. Il gioco combinatorio e interattivo degli intrecci.....	222
a. Specularità e reversibilità.....	225
b. Molteplicità.....	226
c. Tridimensionalità.....	227
1.3. Consigli per la lettura dell' "iper-romanzo" de <i>Le città</i>	230
 2. <i>Le città invisibili</i> : Calvino postmoderno?.....	235
2.1. Binarietà come cifra metafisica dell'utopia pulviscolare.....	235
2.2. Lo sguardo straniante o reificante.....	247
 BIBLIOGRAFIA.....	257

INTRODUZIONE

*...que le monde était fait pour être
exprimé....*

Mallarmé

Su Calvino si è scritto molto prima e soprattutto dopo la sua morte avvenuta improvvisamente a soli 62 anni nel settembre del 1985 all'ospedale di Siena in seguito ad un ictus cerebrale. Da una parte all'altra del mondo i critici hanno coniato numerose definizioni della sua scrittura e della sua visione del mondo: realismo fantastico e fiaba scientifica, scrittore postmoderno con il gusto per il saggio filosofico settecentesco di memoria leopardiana e per il gioco combinatorio di sapore ariostesco. Calvino: editore e grande conoscitore dello strutturalismo e della semiotica; e ancora, stoico, ottimista ad oltranza e comunista, impegnato a dare alla letteratura una valenza di *engagement* e nello stesso tempo pessimista e disilluso. Calvino, intellettuale acuto in modo "superficiale", sempre cioè pronto a "rimuovere" il tragico e il dramma della vita e l'opacità del mondo attraverso il gioco funambolico e straniante del narratore fantasista. E infine: Calvino, grande amante della pittura, di quella astratta in particolare, che ha tentato di riprodurre nei suoi libri attraverso quella componente visuale, presente fin dall'inizio e sempre più determinante nei suoi libri. Di fronte a questa ampia panoramica, all'inizio ci si è sentiti un po' sperduti, ma quando, nelle tracce inconfondibili di Calvino, abbiamo riconosciuto una caratteristica che in qualche modo funzionava da denominatore comune stilistico, una specie di radice quadrata di tutta la produzione critica su Calvino e anche di tutta la produzione letteraria calviniana, allora la paura si è trasformata in senso di sfida. Abbiamo affrontato "il problema" di cui parla Mengaldo nel suo saggio su *Le città*

invisibili. Abbiamo tentato infatti di “individuare le ragioni del metodo dello scrittore, in altre parole – precisa Mengaldo – l’ideologia che lo sottende: una critica strutturale che si rifiutasse di affrontare l’ideologia che presiede allo strutturalismo di questo testo risulterebbe per ciò stesso irrimediabilmente ‘ideologico’” (Mengaldo 1975, 413)

L’opera di Calvino è segnata dalla componente visuale della scrittura, da uno sguardo duplice, del bambino e del vecchio, cioè “da vicino” e “da lontano”, il primo cerca il contatto con la realtà frantumata e il secondo si sforza non tanto di ricomporla ma di contenerla in una forma “aperta”. È quello sguardo “indiretto” che Calvino nella lezione americana *Leggerezza* definisce “sguardo di Perseo”. Ecco la nostra sfida: provare che Calvino prende da Conrad questo tipo di sguardo. Cercheremo di dimostrare che il “modo di guardare” di Perseo comporta un particolare atteggiamento del poeta nei confronti del mondo e della propria opera; implica in particolare una ridefinizione del soggetto e della sua capacità conoscitiva. Vedremo quindi come e perchè nasce in Calvino, in quale modo si sviluppa.

Nel fare questo abbiamo adottato noi per primi lo sguardo di Perseo come approccio critico all’opera calviniana. Per affrontare un autore come Calvino, sempre attento a costruire il proprio nascondimento nella scrittura, l’abbiamo studiato attraverso l’opera di Joseph Conrad, che ha funzionato da specchio su cui vedere riflessa l’immagine di un Calvino inedito, legato ad un autore la cui influenza Calvino non ha mai completamente confessato. Tra il ’46 e il ’47, proprio quando sta cercando un metodo narrativo per il suo primo romanzo *I sentieri dei nidi di ragno*, Calvino scrive la tesi di laurea su Joseph Conrad, la quale nel nostro studio diventa sponda critica indispensabile sia per la fase iniziale della carriera di Calvino che per la sua evoluzione successiva. In

quest'opera inedita, con tutte le ingenuità del laureando e del giovane scrittore e critico, non si riscontra infatti quell'autocontrollo e autocensura che Calvino eserciterà in modo sistematico a partire dagli anni '50.

Nella vasta produzione critica su Calvino, ci sembra sia stata trascurata questa valenza ideologica. Le diverse scelte stilistiche che Calvino ha via via sperimentato come sfide morali, o avventure conoscitive, contengono una "cifra", che definiamo, genetica, una sorta di DNA già presente nel primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, e che Calvino, in qualità di lettore - e "lettura" per Calvino significa "impossessarsi di un universo fantastico-morale"-, ha riscontrato prima fra tutti in Joseph Conrad nella tesi di laurea, discussa nel 1947 all'università di Lingue e Letterature straniere di Torino.

Ad accomunare Calvino e Conrad è soprattutto una binarietà a livello di contenuto e di stile, di personaggi e di voce narrativa, che si concretizza in un particolare uso della focalizzazione interna ed esterna al tempo stesso, in una tecnica visuale "anti-psicologica" tutta tesa a far vedere le azioni, i fatti e i paesaggi. Ma forse l'affinità maggiore consiste nella concezione della letteratura intesa come sfida razionale, etica e conoscitiva alla complessità della vita e del mondo. Conrad per Calvino rappresenterà sempre un esempio morale e stilistico da seguire. Nel 1954 confessa la tentazione di spostare Conrad su altri scaffali della sua libreria, su quello dei "romanzieri analitici e psicologici" dei James e dei Proust o "perfino su quello degli esteti più o meno maledetti, alla Poe", ma alla fine

"...invece l'ho sempre tenuto là, a portata di mano, con
Stendhal che gli assomiglia così poco, con Nievo che non ci ha

niente a che vedere. Perchè, se a molte cose sue non ho mai creduto, al fatto che fosse un bravo capitano ho creduto sempre, e che portasse nei suoi racconti quella cosa che è così difficile da scrivere: il senso di una integrazione nel mondo conquistata nella vita pratica, il senso dell'uomo che si realizza nelle cose che fa, nella morale implicita nel suo lavoro, l'ideale di saper essere all'altezza della situazione, sulla coperta dei velieri come sulla pagina. Questo il midollo del leone della narrativa conradiana" (Saggi I, 815).

E questo a nostro parere è anche "il midollo del leone" della scrittura calviniana la cui espressione stilistica è lo sguardo di Perseo, che per Calvino è il "modo di essere" del poeta nei confronti del mondo, della storia, della natura e della propria biografia. Da qui ne consegue un particolare uso dei simboli e delle immagini, originate in Conrad da un "glimpse" e in Calvino, come dice François Wahl, da uno "choc del reale".

Nel primo capitolo metteremo a confronto Calvino e Conrad in un'analisi narratologica dei testi, il cui concetto cardine ci viene da Genette: non si può mai confondere l'elemento visuale, visivo o mimetico della pittura, del teatro o del cinema con quello narrazionale proprio del raccontare. Come afferma Genette, mettendo così fine al fraintendimenti originati delle trattazioni sul punto di vista a partire da Henry James, non esiste la categoria "telling" contro "showing", o diegesi contro mimesi, ma tutto dipende dal grado di informazione che l'autore produce attraverso il narratore e i personaggi. Nel rapporto tra "storia, racconto e narrazione", cioè tra materia narrata

(storia), modo (personaggi) e voce (istanza del narratore) si costruisce un testo nel suo aspetto stilistico e ideologico, dietro al quale c'è sempre l'autore.¹

Nello stesso capitolo quindi analizzeremo in modo particolare la tesi inedita su Conrad, che Calvino scrive tra la fine del 1946 e la prima metà del 1947, e *Il Sentiero dei nidi di ragno*, scritto, come confessa l'autore "in venti giorni nel dicembre del 1946".

Nella sua tesi, Calvino, parla di "epica" e di "fiaba" a proposito di Conrad. Vedremo perchè e come. L'oralità, la scrittura "topografica", un particolare uso delle immagini e soprattutto il rapporto "individuo, natura e storia" saranno le tre coordinate dentro le quali si muoverà il nostro discorso. Per la prima volta, Calvino trova in Conrad un metodo che gli permette di coniugare autobiografia e memoria: il punto di vista infantile del personaggio Pin ricalca la strategia della posizione marginale dei narratori-testimoni di Conrad e il narratore epico-corale, che adotta Calvino per raccontare la sua esperienza della Resistenza, richiama chiaramente il "noi" della voce narrante dei primi racconti conradiani. Autobiografia e memoria saranno comunque parole chiavi del rapporto tra Calvino la storia e la natura nelle altre sue opere successive. La pietrificazione, la pesantezza e l'opacità si attaccano a tutto, ad immagini, parole e storie proprio nel momento in cui si vuole raccontare, e raccontare significa sempre parlare di sé. Per evitare questo pericolo, secondo Calvino, il poeta o lo scrittore deve scrivere "indirettamente", attraverso lo sguardo di Perseo, che rappresenta perciò la metafora della letteratura stessa. Come il narratore di Conrad, che racconta le storie raccontate di Marlow, di quello che lui ha visto o sentito dire, anche per Calvino diventa fondamentale

¹ Importante quindi sottolineare che i termini che useremo nell'analisi dei testi sono quelli genettiani di "storia" con cui viene definito il contenuto o il significato di un racconto; di "racconto" che è rappresentato dal significante, enunciato, o discorso del racconto; e infine "narrazione" che è l'atto narrativo produttore. (Genette 1985, 75)

lo sguardo di scorcio e il raccontare acquista le caratteristiche dei racconti di racconti e delle visioni di visioni.

Nel secondo capitolo cercheremo di capire perché Calvino intravede nelle opere conradiane questo sguardo di Perseo, che poi svilupperà, da una parte allontanandosi dai territori del fiabesco e dell'epico che aveva "letto" in Conrad, in Nievo, in Ariosto e in Hemingway, dall'altra portando avanti la lezione morale di Conrad e la lezione stilistica della fiaba. Dalla metà degli anni '60, Calvino sfida l'impossibile: dare una forma chiusa, strutturata, "enciclopedica" a un mondo "frantumato e pulviscolare", che ricorda "il disfarsi e il dissolversi di ogni minuto particolare, ogni pensiero e ogni gesto" degli scenari tropicali conradiani. L'opera letteraria allora dovrà avere "la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termini" (Città, 14). Per leggere l'opera calviniana e conradiana, ricorreremo ai contributi critici e filosofici di Walter Benjamin, di Merleau-Ponty, di Hans Blumenberg, di Frederic Jameson e di Edward Said.

Nel terzo capitolo si cercherà di spiegare come Calvino interpreta la lezione "formale" conradiana "del cominciare e del finire", la struttura chiusa del romanzo, che non a caso era la forma prediletta anche da Conrad.

Conrad ha una forte incidenza su Calvino soprattutto fino alla metà degli anni '60, quando Calvino, con le *Cosmicomiche*, chiude la fase "affabulatrice" fiabesca del narratore di storie per passare ad una scrittura dove l'intreccio è dato in modo predominante da una cornice (indice o macrotesto). Le immagini non contengono più, come aveva sottolineato Wahl per *L'avventura di un poeta*, una storia da sviluppare ma si

fermano sulla soglia del racconto rimanendo immagini (emblemi) da interpretare e combinare attraverso la lettura. Anche in questa fase vedremo che Conrad ritorna: ad esempio ne *Le città invisibili*, nel modo in cui Marco Polo racconta le sue città e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* attraverso una particolare funzione dell'incipit, una strategia narrativa che tenta di creare una nuova forma diegetica, non più lineare costruita sull'asse temporale ma iper-testuale organizzata nello spazio attraverso collegamenti o links. La *Consistenza* che sarebbe dovuta essere la sesta ed ultima lezione americana, e che Calvino non ha fatto in tempo a finire, prendeva le mosse da alcuni inizi e conclusioni di romanzi, alcuni dei quali erano di Conrad.

Calvino ha lasciato scritto in alcuni appunti inediti del 1985:

“Joseph Conrad aveva certamente il senso di cosa può essere un inizio: pensate a come comincia *Heart of Darkness*: l'arrivo sul porto di Londra, l'evocazione dei Romani che sbarcarono in un mondo ignoto e selvaggio, la storia la geografia mobilitate a fare da cornice – al viaggio del vapore che risale il Congo [...] tutto per arrivare al finale in cui di nuovo l'esperienza limitata si apre sul buio senza limiti”(Saggi I, 747).

Le innovazioni stilistiche di Conrad e la fiaba diventano nel secondo Calvino strumenti per scrivere un “iper-romanzo” come *Le città*, cioè un ipertesto il cui intreccio è dato dall'infinita combinatoria delle descrizioni delle città contenute in una macrostruttura o macrotesto. Le città raccontate da Marco Polo sono la riduzione delle descrizioni conradiane nel gioco di memoria e di sogno, di mistero e incombente tragedia, di sguardo deformante “da vicino” (Marco Polo) e di sguardo da lontano (Kublai Kan).

Navigare l'abisso senza sprofondare e intravedere le luci nel buio dei tropici sono atteggiamenti che Calvino continua a cercare fino alla fine, ed è per questo che non si decide di spostare Conrad su un altro scaffale. La letteratura diventa per Calvino il mezzo e il fine per esprimere questo tentativo sempre smentito e mancato, dal personaggio infantile Pin al vecchio Palomar, ma al fallimento Calvino, come Conrad, non si rassegna mai completamente. Per esprimere quell'indissolubile rapporto (che Calvino chiamerà "epico" e "ombelicale") tra natura-storia-individuo gli rimane solo lo sguardo, quello di Perseo, il personaggio mitologico dotato di ali ai piedi e di uno scudo che gli permette di vedere in modo indiretto la mostruosità di Medusa evitando così il suo sguardo pietrificante. Il poeta, come Perseo, vede la realtà, cioè il rapporto dell'individuo con natura e storia ma soprattutto il vuoto e la mostruosità che ci sta sotto, sottraendosi allo sguardo diretto di Medusa ma non alla conoscenza di questa realtà, e ne parla usando parole e immagini in senso "cognitivo" e non ontologico, cercandone il senso non ovvio ma "ottuso", direbbe il suo amico Roland Barthes. A Calvino infatti, come era successo anche per Conrad, le immagini appaiono "vecchie". Per questo entrambi si impegnano in una ricerca di espressione linguistica e formale in cui "l'intenzione" dell'autore è alla base del lavoro creativo.

Le caratteristiche di una lingua "tecnica e precisa" e il nuovo realismo delle immagini reificate, che Frederic Jameson intravede in Conrad (Jameson 1985), sono elementi che Calvino aveva intuito all'inizio della sua carriera e che porterà alle estreme conseguenze negli anni '70 e '80. Con un solo scopo: raccontare "nonostante tutto" il rapporto con il mondo.

Ci sono stati utili a questo proposito gli scritti di Edward Said, dell'ultimo Roland Barthes, di Michel Foucault, Peter Brooks e Paul Valéry.

In questo capitolo abbiamo l'occasione di affrontare anche la contrastata discussione su quanto e come Calvino possa essere definito postmoderno. La nostra posizione è che Calvino abbia molti elementi attribuibili al postmoderno (aspetto socio-culturale nel senso che gli attribuisce Romano Luperini), non ne ha invece nessuno del postmodernismo, cioè delle discipline che si sono sviluppate attorno al fenomeno culturale di una società postindustriale, telematica e decentrata. Preferiamo definire Calvino un iper-moderno (nostro termine), per quello sforzo "ostinato" di creare una forma letteraria (rappresentabilità o leggibilità del mondo), continuando la linea razionale-conoscitivo-fantastica e morale della letteratura italiana (detta anche in termini calviniani "lunare") che va da Galileo, Ariosto, passa da Leopardi e arriva a Montale, e a cui Calvino fa capire chiaramente di appartenere a pieno titolo. Ciò non toglie che in Calvino ci siano elementi della scrittura postmoderna, come il gusto del gioco di parole e di immagini, l'autoreferenzialità delle immagini e del testo e non ultimo la crisi del racconto inteso come intreccio classico con un'inizio, uno sviluppo e una fine.

Primo capitolo

LA SCRITTURA TRA MEMORIA E AUTOBIOGRAFIA

*Ma vue avait affair à des
silences qui auraient pris corps.*
Paul Valéry

Il Dna della scrittura calviniana e conradiana è la cifra binaria: un sistema di opposizioni (razionalità/fantasia, infanzia/vecchiaia, leggerezza/pesantezza, ecc.) che non si risolve mai dialetticamente ma crea un duplice movimento dell'immaginazione e della razionalità ordinatrice. Lo choc, come ha notato Benjamin per Baudelaire, lo riscontriamo in Conrad e Calvino. Esso diventa l'espedito poetico per ridare agli oggetti, alle parole e alle immagini il senso dell'"aura", che corrisponde "all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso", e "all'apparizione irripetibile di una lontananza". (Benjamin, 1995, 124-25) Questa operazione, secondo Benjamin, ha bisogno di restituire una reciprocità perduta tra memoria e autobiografia, tra soggetto e oggetto.

"L'esperienza dell'aura riposa quindi sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare". (124)

In Conrad e Calvino c'è la necessità di "allontanare" (sguardo del vecchio) ciò che si "guarda da vicino", ciò da cui si è guardati (l'esperienza). Questo doppio sguardo è rappresentato da quello di Perseo, il quale pone le premesse per rimodulare una

reciprocità in termini di visione indiretta, di riflessione e di ricordo. “Se è la fantasia che offre corrispondenze al ricordo, è il pensiero che gli dedica allegorie. Il ricordo ricollega le une alle altre” (136)

Calvino e Conrad cercano di sfuggire all’”oggetto-ricordo” pietrificato (*Andenken*) di cui parla Benjamin, e per questo ricorrono alla “memoria” (*Gedaechtnis*) specifica della narrazione orale, caratterizzata dal “ricordo” (*Erinnerung*) che è il principio universale dell’epica.

“Il ricordo fonda la catena della tradizione che tramanda l’accaduto di generazione in generazione. È l’elemento musicale dell’epica in senso lato. Esso abbraccia le sottospecie musicali dell’epico, fra cui tiene il primo posto quella incarnata dal narratore. Esso crea la rete che tutte le storie finiscono per formare fra loro. L’una si riallaccia all’altra, come si sono sempre compiuti di mostrare i grandi narratori, e in primo luogo gli orientali. In ognuno di essi vive una Sheherazade, a cui, ad ogni passo delle sue storie, viene in mente una storia nuova”. (262)

L’istanza narrativa “oggettiva”, visuale ed epica è ciò che più interessa a Calvino nel momento in cui si appresta a scrivere il suo primo romanzo. Come coniugare autobiografia e memoria? Sguardo e narrazione, modo o punti di vista e voce sono i due aspetti che Calvino ha studiato in Conrad nella sua tesi di laurea, proprio mentre stava scrivendo *Il Sentiero*. Il ricordo, come vedremo ne *Le città invisibili*, sarà anche al centro dell’idea del romanzo come “rete”.

Calvino scrive nella sua tesi a proposito di Jim, personaggio principale del romanzo, *Lord Jim* di Conrad:

“Così né la figura post-romantica, decadentistica del paria, né in quella razionalistica, illuministica del capitano impassibile, è la risposta di Conrad alla sua problematica morale. Tra l’uno e l’altro polo situò l’unico vero uomo concreto, l’eroe romantico, l’uomo che segue le proprie chimere non con l’angosciosa ossessione dell’impotenza ma con un felice distacco nel vivere giorno per giorno i propri sogni: avventurieri contemplativi, per cui l’azione è qualcosa cui ci si può abbandonare a occhi socchiusi, cavallereschi eslegi con una loro lealtà a una etica decisa da loro stessi”.¹ (Tesi, 114)

Nel 1985, qualche settimana prima di morire in un’intervista a Maria Corti, Calvino lo ribadisce: “L’elemento unificante delle mie letture più autentiche potrebbe essere definito così: avventura e solitudine d’un individuo sperduto nella vastità del mondo, verso una iniziazione e autocostruzione interiore”. Nel continuo e tormentato rapporto tra l’individuo, la natura e la storia, tra l’autore e le sue opere si fonda “l’autocostruzione” dell’autore-uomo Calvino, i cui personaggi imparano a competere con l’insensatezza e il mistero solo in modo “straniato e straniante” proprio di un individuo che si apre al mondo per la prima volta e con un incessante “rapporto d’interrogazione”² (Pietra, 23), e non con “un disegno precostituito, trascendente o immanente”.

¹ Vedi Todorov, quando dice: “Il racconto psicologico considera ogni azione come una via che apre l’accesso alla personalità di colui che agisce, come un’espressione, se non come un sintomo. L’azione non è considerata in sé, essa è *transitiva* verso il suo soggetto. Il racconto a-psicologico, al contrario, si caratterizza attraverso le sue azioni intransitive: l’azione ha importanza di per sé e non come indice di un dato tratto di carattere. Le *Mille e una notte* derivano, si può dire, da una letteratura *predicativa*: l’accento cadrà sempre sul predicato e non sul soggetto della proposizione”. (Todorov, 1989, 38)

² Il corsivo è dell’autore. Per questo motivo, nello stesso saggio dal titolo “Natura e Storia nel romanzo”, Calvino definisce epico: “Non il cielo di Renzo Tramaglino dunque, ma quello del pastore errante nell’Asia; anche se Leopardi non può essere definito epico, e non ha mai scritto un romanzo”. (Ibid.)

Questo è l'atteggiamento etico che Calvino vuole ribadire nei suoi libri fino alla morte di Palomar: ogni opera è un “cambio di rotta per dire qualcosa che con l'impostazione precedente non sarei riuscito a dire”. È quella tensione morale o “midollo del leone” che affonda le proprie radici nell'esperienza partigiana, nella scelta della militanza politica, in una visione marxiana della storia e in una concezione della letteratura come costruzione di una forma, finalizzata a creare un particolare “modo di guardare”, senza abolire o farsi abolire da, un mondo sempre più complesso, pesante e opaco. “Nel rapporto tra questi tre elementi (individuo, natura, storia) consiste – scrive Calvino nel saggio *Natura e Storia nel romanzo* del 1958 – quella che possiamo chiamare l'epica moderna”.

Calvino, nella sua tesi, definisce “epico” e “fiabesco” un autore come Conrad.

1. NATURA E STORIA IN CALVINO E CONRAD: MITO, EPOS E FIABA

Il senso “epico” della scrittura calviniana sta in un legame “ombelicale” tra l'autore e la cultura del suo tempo. Calvinò ne parla in una delle sue note inedite a corredo delle *Lezioni americane*.

“C'è stato un tempo che anch'io ho creduto che le storie fossero contenute da qualche parte fuori di me, forse in ognuna delle persone che incontravo, e che il mio compito fosse scoprirle, renderle evidenti e m'arrabbiavo di non riuscirci. Ero in errore. [...] La verità è che le storie degli altri non vengono a te se non sono già in qualche modo la tua storia. *O meglio: le storie da scrivere sono in un luogo che non è né dentro né fuori di me, è in una specie di cordone ombelicale che collega la testa/la mente/il self dello scrittore il complesso della cultura di cui si nutre [...] cavo telefonico sottomarino che collega il self dello scrittore alla cultura del suo tempo, scritta o vissuta, un canale [...] in cui i fantasmi individuali si incontrano con i fantasmi della cultura e del [...]*

Mi è rimasta la convinzione che ogni storia attuale non sia che una tra le tante storie possibili; perciò m'interessano gli inizi, come momento di distacco dalla molteplicità dei possibili...” (il corsivo è di Calvinò; Saggi II, 2981)

Così Conrad scrive nella prefazione a *Personal Record*:

“I know that a novelist lives in his work. He stands there, the only reality in an invented world, amongst imaginary things, happenings, and people. Writing about them, he is only writing

about himself. But the disclosure is not complete. He remains to a certain extent a figure behind the veil; a suspected rather than a seen presence – a movement and a voice behind the draperies of fiction". (Conrad 1998, 12)

Molti critici, tra i quali Guido Bonsaver, Giorgio Bertone, Marco Politi o Katherine Hume, hanno tentato di interpretare le ragioni ideologiche di questo rapporto o meglio del "modo di guardare", cioè dell'essere al mondo, che Calvino ha costruito nei testi (che come dice lo stesso autore "possono essere compresi in un macrotesto"), ma non sono riusciti, nonostante l'importante apporto dei loro studi, ad evitare il pericolo di ridurre l'analisi ad una classificazione articolata, spesso affascinante e sicuramente utile, in uno schema in qualche modo già prefigurato dallo stesso autore ligure. In altre parole cadono ancora una volta nella rete tesa da Calvino per nascondersi³, per celare l'ideologia della sua scrittura che consiste nel creare un "io", che paradossalmente vive della e nella propria assenza o distanza, attraverso uno stile asciutto ed elittico e un gioco funzionale di sguardi indiretti e riflessi come in una decalcomania⁴. Un "io" che sparisce (ma per

³ Questo il motivo per cui Calvino ammira Ariosto. "Tra tutti i poeti della nostra tradizione, quello che sento più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante è Ludovico Ariosto, e non mi stanco di rileggerlo. Questo poeta così assolutamente limpido e ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nel celare se stesso; questo incredulo italiano del Cinquecento che trae dalla cultura rinascimentale un senso della realtà senza illusioni e mentre Macchiavelli fonda su quella stessa nozione disincantata dell'umanità una dura idea di scienza politica, egli si ostina a disegnare una fiaba..." (Pietra, 57)

⁴ Come quando Pin e Lupo Rosso fuggono attraverso i boschi: "A un tratto le penombre del parco si diradano ed ecco aprirsi ai loro occhi uno scenario luminoso, a colori vivissimi, come quando si scopre una decalcomania. Hanno un movimento di paura, subito si gettano per terra: davanti a loro s'allarga il brullo della collina, e tutto intorno, grandissimo e calmo, il mare". (Sentiero, 79). Chiaro qui è il richiamo, quasi un calco o una citazione, delle *Confessioni di un Ottuagenario* di Ippolito Nievo, quando Carlino vede il mare per la prima volta. Carlino in fuga dal castello di Fratta si ritrova sulla spiaggia: "Il sole in quel momento, come dicono i contadini, si voltava indietro (...) trovava vicino al tramonto un varco per mandare a terra un ultimo sguardo, lo sguardo d'un moribondo sotto una palpebra abbassata. D'improvviso i canali e il gran lago dove sboccavano diventarono tutti di fuoco; e quel lontanissimo azzurro misterioso si mutò in un'iride immensa e guizzolante dei colori più diversi e vivaci". (Nievo 1932, p.105).

questo vive) nel tentativo di dare la parola a ciò che non ha parola. Calvino lo dice con tono nostalgico alla fine dell'ultima lezione americana, *Molteplicità*. È un tono che richiama l'allegria e la facilità con cui Pin fa parlare la natura e la storia in quel patto fiabesco e animistico, unico modo per riprodurre "la commozione dell'epica antica"⁵. Anche quando la facilità quasi naturale del fiabesco è andata persa, Calvino non rinuncia al valore etico di quell'atteggiamento "degli occhi che scoprono il mondo per la prima volta", e il duplice sguardo straniante di Pin, che Lucia Re ha evidenziato nel suo libro *Calvino and The Age of Neorealismo: fable of estrangement*, acquista la consapevolezza e il disincanto di Amerigo Ormea, il protagonista della *Giornata di uno scrutatore*.

La cifra binaria, già messa in luce da Almansi, da Spinazzola, e accennata da Milanini e Falaschi, è la matrice psicologica e ideologica che porta con sé un particolare senso dell'ironia, dello sguardo da lontano-da vicino e della visione attivo-contemplativa.

Ecco perché Calvino immagina il rapporto del poeta con il mondo come quello di Perseo, che per uccidere Medusa deve sottrarsi, nascondere il proprio volto, e vedere il mostro (che è l'horrendum della Natura e della Storia, l'Alterità e il Femminile, cioè il vuoto) attraverso l'immagine riflessa sul suo scudo. Così Calvino, come Perseo, rifugge da ogni indulgenza autobiografica, emozionale e psicologica, dell'esperienza adottando l'atteggiamento morale e lo stile conradiani: da una parte assume il "piglio" morale stoico del marinaio conradiano, che nella sfida con il tifone deve contare solo sulle proprie forze razionali, e dall'altra cerca di interpretare, temperandolo ("asciugandolo") con lo stile rigoroso ed essenziale di un Hemingway, di un Montale o di un Leopardi, il metodo

⁵ Calvino scrive nel 1958 nel saggio "Natura e storia nel romanzo": "Quel miracoloso precursore dell'animo moderno [Stendhal] già aveva capito [...] che la commozione dell'epica antica può essere ritrovata soltanto – temperata dall'ironia che però non la distrugge – attraverso degli occhi che scoprono il mondo per la prima volta". (Pietra, 30).

narrativo di Conrad, di cui parla in maniera significativa per la prima volta nella sua tesi di laurea. È uno stile che, come dice Calvino, permette a Conrad di “navigare l’abisso senza sprofondare”, “di coniugare “fatto e memoria”, “avventura e psicologia”, “poesia e metafisica”, autobiografia e scrittura.

Calvino legge Conrad attraverso le griglie interpretative di due critici italiani, Emilio Cecchi e quello che sarà il suo maestro, Cesare Pavese. La tesi di laurea si chiude infatti con una lunga citazione di Pavese:

“Questa vaga irrealtà dei suoi ambienti non è altro che il filtro di memoria attraverso cui egli li fa passare: ‘poeta della memoria’ anch’egli come il suo ammirato Proust.

Dice Pavese: ‘Dei molti scrittori esotisti della fine del secolo, egli è senza dubbio il meno pittresco, il meno dedito a rendere con ricca tavolozza le foggie e i colori turistici che gli è avvenuto d’incontrare. Si direbbe anzi che li veli, che tenda a ottundere la stupida vivezza e li dissolva tutti in un vago sfumato nostalgico e introspettivo che toglie loro ogni materialità di cosa vista e li sottace come una monotona ma sempre magica atmosfera presente. Qui siamo fuori della scelta pittoresca, sempre tesa alla caccia di nuovi superficiali angoli di visione. Qui lo sfondo ha l’ossessività d’un’atmosfera quotidiana, e così intensa e inevitabile è la presenza di questo altrove, di questa memoria che ci pare in sostanza di muoverci nella cerchia incantata di un simbolo, di un mito’.

Valéry Larbaud dice che a un dipresso ‘chacun des romans, chacune des nouvelles de J.C. est essentiellement la reconstitution poétique, ce qu’Aristote appelle la μίμησις d’un des continents ou d’une des cités de ce romancier qui, comme Ulysse, a vu beaucoup de mœurs d’homme et de pays différents’”. (Tesi, 140-41)

Il senso di mistero e di assurdo che si nasconde sotto la società, la natura e dentro il cuore dell'uomo, il tema dell'Altro, della pazzia e del mostruoso, come ha notato Gian Carlo Ferretti, in *Calvino* è più forte e presente di quanto si pensi. "Più le nostre case sono illuminate e prospere – ha scritto Calvino in *Cibernetica e fantasmi* - più le loro mura grondano fantasmi; i sogni del progresso e della razionalità sono visitati da incubi". (Pietra, 175)

La razionalità fantastica e la fantasia razionale di Calvino e la sua ricerca dell'ordine sono un sistema di difesa dall'incombente presenza dell'irrazionale e del caos, sistema che funziona in modo non dialettico ma dialogico e interrogante, come la leggerezza nei confronti della pesantezza, la velocità con la lentezza ("il mio motto da sempre è *festina lente*"), il visibile con l'invisibile, l'uno con il molteplice, la precisione con la vaghezza, la forma con tutto ciò che è senza forma. Attraverso questa estenuante ed inquieta interrogazione per cercare il "discreto"⁶ e dare un nome al tipo di rapporto io-natura-storia nasce e cresce la scrittura calviniana, una lotta corpo a corpo fino a raggiungere alla fine del racconto o del libro un momento di quiete nello sguardo contemplativo dell'indefinito, del silenzio, del non-dicibile.

Lo sguardo dei personaggi di Calvino, dal bimbo-vecchio Pin a Palomar ha questa funzione ideologica e narratologica. Lo sforzo di Calvino è sempre quello di "dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio sociale o individuale è rimasto non detto", ma ad un certo punto ne scopre anche l'impossibilità, allora di questa impossibilità si nutrirà la sua

⁶ Calvino scrive in un saggio del 1967: "Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*. Impiego il termine "discreto" nel senso che ha in matematica: quantità "discreta" cioè che si compone di parti separate". (Pietra, 167)

scrittura. Calvino si misura con nuovi esperimenti letterari per esprimere la stessa cosa: la sfida della letteratura di rendere diurno-razionali i territori notturni dell'irrazionale cercando sempre di mantenere un velo di mistero che lega il lettore alla storia e alla morale del raccontare, cioè l'ascolto di questa esperienza di sfida con un mondo informe e vuoto. Calvino apprende dalle fiabe che l'aspetto ludico e immaginifico del raccontare è il modo per esprimere il contenuto muto del mito, il senso della vita e della morte dell'individuo, della storia e della natura.

“Il mito – scrive Calvino in *Cibernetica e fantasmi* – è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là. Per raccontare il mito non basta la voce del narratore nell'adunanza tribale di ogni giorno; ci vogliono luoghi ed epoche speciali, riunioni riservate; la parola non basta, occorre il concorso di un insieme di segni polivalenti, cioè un rito. Il mito vive di silenzio oltre che di parola; un mito taciuto fa sentire la sua presenza nel narrare profano, nelle parole quotidiane; è un vuoto di linguaggio che aspira le parole nel suo vortice e dà alla fiaba una forma.

Ma cos'è un vuoto di linguaggio se non la traccia d'un tabù, d'una proibizione di parlare di qualcosa, di pronunciare certi nomi, d'una interdizione attuale o antica. La letteratura segue itinerari che costeggiano e scavalcano le barriere delle interdizioni, che portano a dire ciò che non si poteva dire, a inventare che è sempre un ri-inventare parole e storie che erano state rimosse dalla memoria collettiva e individuale. Perciò il mito agisce sulla fiaba come una forza ripetitiva, l'obbliga a ritornare sui propri passi anche quando s'è inoltrata per vie che sembrano portare in tutt'altre contrade.

L'inconscio è il mare del non dicibile, dell'espulso fuori dai confini del linguaggio, del rimosso in seguito ad antiche proibizioni; l'inconscio parla – nei sogni, nei lapsus, nelle associazioni istantanee – attraverso parole prestate, simboli rubati, contrabbandi linguistici, finché la letteratura non riscatta questi territori e li annette al linguaggio della veglia". (Pietra 174-75)

Questo "mare dell'indicibile" è il mare che si presenta agli occhi di Pin mentre guarda dall'alto della montagna ligure. È il mare conradiano sotto il quale pulsa il mistero di un individuo, una società e una natura in fase di decomposizione. È il mare dove nuota il signor Palomar mentre riflette sul suo essere al mondo. Come guardare questo mare? Mare sotto il quale si nasconde il silenzio mitico, a cui lo scrittore come il bambino Pin, in modo fiabesco e animistico, tenta di dare la parola ma...la parola rimane segnata dal notturno, dal non dicibile. Più aumenta la difficoltà di dare la parola alle cose, ai pensieri e alle immagini, più cresce il tentativo calviniano di visualizzare, di alleggerire, di non dire. La precisione della lingua e la tecnica descrittiva "discreta" dopo la fase fiabesca diventano per Calvino gli strumenti per creare o meglio ri-creare ancora una volta una fiaba, ossia il disegno della fiaba. Ma le parole che Calvino trova non hanno più la capacità di rappresentare e raccontare la fiaba diurna di Pin ma, come quelle di Monsieur Teste, sono "parole con le quali si traversa rapidamente lo spazio d'un pensiero", sono "tavole leggere gettate su un abisso, tavole che consentono il passaggio ma non la sosta". (Valéry 1988, 66) Calvino sceglie la superficie. Da qui la scelta di alleggerire la scrittura, la storia e le immagini. Parlare attraverso immagini riflesse sullo scudo, ecco la forza di Perseo e il compito del poeta. È anche il modo per ricreare immagini, parole e storie che,

sommerse dal mare dell'oggettività, hanno perso significato. L'impresa di Calvino, ma prima ancora di Conrad, è di dare lo spessore di oggetti alle parole, alle immagini e alla storia. Secondo Calvino, Conrad ci riesce quando non si lascia andare alla sovrabbondanza aggettivale, quando la sua lingua si fa precisa e giudicante.

Più la scrittura calviniana si avvale dello sguardo di Perseo, più la narrazione perde la capacità di raccontare una storia con uno sviluppo temporale e con un intreccio.

Le "ragioni" delle scelte stilistiche e narratologiche di Calvino, come vedremo nel secondo capitolo, vanno trovate nel "modo di guardare" il cielo, il mare e le città, tutta quella realtà che con gli anni Calvino vede svuotarsi di significato, e di fronte alla quale, sentendosi sprofondare dentro, vuole rimanere a galla descrivendo-raccontandone l'infinita superficie. Perciò il vuoto, frutto di una mancata integrazione, non va riempito, secondo Calvino, ma sfidato moralmente e razionalmente, trasformato stilisticamente in elemento funzionale alle battaglie dell'uomo-poeta Mercurio-Perseo-Calvino. È quel duplice atteggiamento, già presente nel *Sentiero*: da una parte il bambino-vecchio Pin (lupemproletariat, come un reietto di Conrad) in modo animistico e dall'altra l'intellettuale Kim (come un capitano conradiano) razionalmente, con le immagini e con le azioni, riescono a trasformare in forza positiva lo scacco che vivono nei confronti della natura e della società. Ecco il navigare, come Conrad, l'abisso senza sprofondare. Questo il significato etico ed estetico del secchio vuoto del racconto *Der Kübelreiter* di Kafka, dove il personaggio in cerca di carbone s'involta a cavallo del contenitore vuoto⁷. A

⁷ "Avevo parlato dello sciamano e dell'eroe delle fiabe, della privazione sofferta che si trasforma in leggerezza e permette di volare nel regno in cui ogni mancanza sarà magicamente risarcita (...) Ma l'eroe di questo racconto di Kafka, non sembra dotato di poteri sciamanici né stregoneschi; né il regno al di là delle Montagne di Ghiaccio sembra quello in cui il secchio vuoto troverà di che riempirsi. Tanto più che se fosse vuoto non permetterebbe di volare. Così, a cavallo del nostro secchio, ci affacceremo al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi. La leggerezza, per

Calvino non piaceva György Luckács, non gli stava bene l'idea dell'epica come epoca dai grandi valori dell'armonia perduta, eppure non rinuncia alla sensibilità epica, se così possiamo definire la profonda convinzione calviniana che esista ancora un legame ombelicale, storico-ideologico, tra individuo-storia e natura. E non è un caso che la scrittura calviniana nasca con un personaggio infantile. Con il bambino-vecchio Pin, Calvino fonda la concezione di quella che lui definisce "epica moderna", anche quando, all'altezza del 1963 (*La giornata di uno scrutatore* e *Marcovaldo*), Calvino abbandona la storia e la società come diretti interlocutori, raggiungendo una distanza incolmabile, che non è più quella arborea di Cosimo ma cosmica e universale del personaggio-narratore Qwfwq delle *Cosmicomiche*. Nello stesso momento a livello artistico, abbandona (salvandone i valori che diventeranno le *Lezioni americane*) anche il mondo della fiaba e passa a quello della scienza nel tentativo di attingere nuove immagini che gli permettano di esprimere il suo "modo di guardare". Allora dalle distanze incolmabili con la storia-natura-società e nell'impossibilità di fare esperienza di questa realtà, al comunista disilluso Calvino non rimane che un'unica arma per sfidare ancora una volta il "mare" divenuto "mare dell'oggettività" e per tentare comunque la costruzione del proprio "io". L'azione dei personaggi scompare, la scrittura diventa lettura e il racconto descrizione. Calvino non cede mai alla tentazione di abbandonare la plancia della letteratura e l'atteggiamento "dell'ostinazione *nonostante tutto*". Attraverso la visione "straniante" e demistificante (o demitizzante) Calvino non asseconda né i vortici del "flusso dell'oggettività" né tanto meno il richiamo delle sirene del soggettivismo emozionale della Beat generation. Calvino decide invece di percorrere la via solitaria dell'eremita che

esempio, le cui virtù questa conferenza ha cercato di illustrare". (*Lezioni*, 30) Leggerezza, la cui matrice genetica è lo sguardo di Perseo.

lo porta fuori dalla città, là in alto, come gli abitanti di Bauci nelle *Città invisibili*, a guardare il mondo come un pittore, per il quale, come dice Merleau-Ponty, “la visione non è una certa modalità del pensiero, o presenza a sè: è il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall’interno alla fissione dell’Essere, al termine della quale soltanto mi richiudo su di me. I pittori l’hanno sempre saputo”. (Merleau-Ponty 1989, 56)

A questo punto la realtà per Calvino è diventata caos di segni da leggere e da ordinare attraverso la letteratura (sguardo di Perseo), i simboli di Conrad si trasformano in emblemi con cui tracciare una carta geografica. Le immagini diventano la “legenda” della mappa della città utile ad orientarsi. La profondità è solo superficie infinita. Bisogna imparare a non sprofondare nell’abisso rimanendo a galla, sospesi nel vuoto. Senza corpo.

Ecco “l’epica moderna” di tutta l’intera produzione letteraria calviniana. Non a caso nella tesi di laurea su Conrad, proprio mentre si appresta a scrivere il suo primo romanzo, della sua esperienza nella Resistenza, Calvino apprezza in Conrad la capacità di “coniugare avventura e psicologia” evitando di diventare “schiavo dell’esperienza”, senza lasciarsi “determinare dalla sua biografia”. Conrad ci riesce, secondo Calvino, grazie soprattutto “alla sua eterna posizione d’osservatore marginale”. Calvino, oltre alla lezione morale, del marinaio che “non si abbandona mai completamente al *cupio dissolvi* delle atmosfere tropicali”, impara da Conrad anche uno stile.

Nella tesi Calvino così scrive del “metodo narrativo” di Conrad.

““May be that a glimpse and no more is the proper way of seeing an individuality”. Questo aforisma che C. mette in bocca a

Marlow potrebbe servire da epigrafe a una metodologia narrativa di C. Tutti i suoi più completi personaggi, le sue più intricate avventure di fantasia ebbero origine da incontri fugaci [...] In questo C. è scrittore autentico: nel non diventare schiavo dell'esperienza, nel non lasciarsi determinare dalla sua biografia: C. ha una propria verità da comunicare agli uomini, e cerca i simboli per esprimerla nelle esperienze più marginali della sua vita, integrando esperienza e invenzione e cercando di difendersi dalla tirannia dell'una e dell'altra. [...] Ma se il ricamo su un motivo di memoria impreciso e distante è alla base della sua necessità narrativa, pochi scrittori ebbero paura come lui di muoversi nella gratuità del fantastico. [...]

Ramon Fernandez dice che pochi scrittori hanno così lealmente, così continuamente lasciato parlare la realtà sensibile per non sostituirsi ad essa che raramente, e con una prudenza infinita, e rimanendo sotto l'influenza immediata del suo mistero.

Ma un tale metodo ha le sue difficoltà. A C. costa moltissima fatica descriverci i pensieri d'un personaggio senza poter dimostrare come egli è arrivato a conoscerli, e se nei primi romanzi la narrazione è nuda e oggettiva, in seguito al complicarsi degli interessi psicologici lo costrinse a un nuovo metodo narrativo: quello del racconto indiretto". (Tesi, 132-34)

Il racconto indiretto in Conrad prende il via con l'arrivo sulla scena del narratore conradiano per eccellenza, "l'informatore di secondo grado" o intradiegetico, Marlow.

"Occorreva a C. uno strumento per mettere in pratica questa specie d'attacco strategico della realtà. E questo fu Marlow, il narratore per antonomasia, l'uomo che nelle sieste sul quadrato degli ufficiali imbastisce svagatamente trame di storie

passate di bocca in bocca, non solo, ma entra di persona nelle storie, a interrogare i personaggi, a far scaturire nuove testimonianze, o addirittura, bonario demiurgo, ad accelerare l'assoluzione di situazioni che sembrano arrivate ad un punto morto. Questo Marlow, 'Le Grand Narrateur' come lo chiama Las Vergnes, 'that preposterous master-mariner' come lo chiama Henry James, 'commentatore ed interprete psicologo' come lo chiama Cecchi, è l'incarnazione dell'ideale narrativo di C., quel suo compromesso tra l'obiettività più puntuale e la indeterminatezza più ambigua: per Marlow 'the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine'". (136)

Ma Calvino, quando deve tirare le somme nel discorso critico l'ultima parola la lascia sempre a lui, Cesare Pavese:

"Anche Gerald Cumberland critica il sistema [di Conrad]: 'it has the disadvantage of clumsiness, though its effect is to cast a glamorous haze over reality and to quicken imagination'. Ma esso è anche il vero senso della narrativa conradiana. Cesare Pavese nella prefazione citata dice: 'Il gusto del cianciare, dell'introdurre e svolgere il fatto come nell'amabile e divagante eloquenza del vecchio vissuto dai molti ricordi, e soprattutto ama fermarsi sui tipi più singolari, più macchiettistici che conobbe, e ciò fa non per impressionismo ma perchè della grande passione, del sogno assurdo che non potè realizzarsi, egli non osa dichiararsi compartecipe, e, fra massime, sentenze e autoironie, amaramente gioca intorno al suo tema – questo gusto, il piglio inconfondibile di C., riesce in definitiva a imporsi come il loro

vero senso, il vero tema del suo raccontare. Di un libro di C. non si ricorda in genere né il personaggio né l'evento – questi sono attutiti nel gioco di piani delle allusioni e delle testimonianze – si ricorda il tortuoso, tenace, disperatamente fedele e accorato gusto del rievocare, del soffermarsi sotto un caro e remoto orizzonte mentre un sogno, un'angoscia, un rimorso stringono il cuore, a chiacchiere magari di qualcosa d'indifferente”’. (138-39)

In verità quel gusto di cianciare Calvino l'aveva già intuito nel gioco narrativo di un altro vecchio: l'ottuagenario di Ippolito Nievo. A queste osservazioni Calvino ne aggiunge un'altra che gli consentirà di capire come dare voce alla sua esperienza partigiana in termini fiabeschi, o di realismo fantastico. Vediamo:

“Al di là di questo gioco come appare trasfigurata la realtà? André Chevrillon definisce C. ‘un réaliste romantique et mystique’. ‘Réaliste, il l'est par son attention au monde extérieur, par l'exactitude et l'abondance de ses notations. Nul n'a mieux vu à la fois le détail concret et l'aspect essentiel de l'objet; nul n'a su par des mots nous en imposer plus fortement la vision.’”’. (139)

Il pericolo del metodo impressionistico e visuale della percezione dei personaggi conradiani viene stigmatizzata dal giovane Calvino il quale riduce i personaggi di Conrad con l'adozione di un punto di vista infantile. Così, dal realismo romantico di Conrad si passa al realismo fantastico del *Sentiero*, che comunque porta dentro i segni della lettura

conradiana, nel piglio descrittivo dei visi “ticchi banali”⁸, che Pavese non a caso evidenzia sia in Conrad che nel *Sentiero*.

La cosa che più colpisce Calvino, mentre scrive la sua tesi su Conrad, è la sua capacità, come abbiamo accennato, di coniugare “psicologia e avventura”, metafisica e poesia, in altre parole il suo stile, che “apre la strada – scrive Calvino sulla quarta di copertina della pubblicazione di *Cuore di tenebra* per Einaudi – alle innovazioni formali che sconvolgeranno le strutture narrative”.

Il metodo conradiano del “to make see” viene interpretato da Calvino con il duplice sguardo del bambino-vecchio Pin nel tentativo di rappresentare-raccontare-descrivere l’esperienza autobiografica della Resistenza e quindi il suo rapporto con la natura e la storia, assumendo da Conrad quel “gioco sottile della memoria”, atteggiamento che Cesare Cases ha definito “pathos della distanza”⁹. Ma al contrario di quanto scrive Cases, Calvino nella favola non tenta mai di “ricomporre l’uomo mutilato”. Per Calvino non si tratta di mettere tutte le cose cosmologicamente e ontologicamente a posto per ricreare una totalità, ma di mantenere uno sforzo “interrogante” di apertura conoscitiva di una realtà (=io-natura-storia) composita e misteriosa e che dell’epicità ha ancora l’inevitabile interazione di tipo enciclopedico, che Franco Moretti definirebbe “opera-mondo”.

⁸ È Pavese a definirli in questo modo, usando lo stesso termine anche per i personaggi del *Sentiero*. Così scrive nell’introduzione alla traduzione italiana di *The shadow Line*: “Tutte le conradiane storie di una giovinezza finita sono come un sogno d’adolescente che, timido di sé e del vasto mondo, si occulta e si salva dietro i ticchi banali della conversazione del viver quotidiano”. (Pavese 1947). Questo testo di Pavese è anche citato abbondantemente da Calvino nella sua tesi di laurea.

⁹ Cases scrive nel 1958 a proposito del ciclo del *Barone rampante* di Calvino: “In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l’opera di Calvino”. (Cases 1987, 160)

Da qui nasce e si spiega la cifra binaria calviniana sia a livello stilistico, contrassegnata dalla componente visiva costituita sempre da una dialettica tra uno sguardo da vicino-da lontano (bambino-vecchio), fondato su uno scetticismo-interrogante (il pessimismo della ragione e l'ottimismo della volontà di gramsciana memoria).

Il raccontare di Calvino è sempre sostenuto da una continua ricerca di far coabitare e interagire fantasia e ragione, mondo scritto e mondo non scritto, volontà e razionalità, vicinanza e distanza dalla realtà, avventura e riflessione, azione e contemplazione. È una ricerca motivata sempre da una fede incrollabile nella possibilità (e nel dovere) di rappresentare-descrivere-raccontare, attraverso la letteratura (“che crea un sistema di valori” e “che dà la parola a ciò che non ha parola”), il rapporto Individuo-Natura-Storia o meglio l'esperienza di inadeguatezza, fino al punto di trasformare la scrittura stessa in sguardo e l'“io” in occhio. In altre termini, creare la fiaba che esprime il mito significa dare la parola a tutto ciò che non ce l'ha. Ecco la funzione ideologica dell'adozione, da parte del poeta, dello sguardo di Perseo. Con il quale l'autore sopravvive alla pietrificazione dello sguardo di Medusa, ma ad una condizione: scegliere “la razionalità scorporata”¹⁰. La scrittura ha perso la dimensione “corporea” con la natura e la storia, cioè l'esperienza biografica di cui Conrad era ricco. Da qui il “rimorso” che Calvino confessa nella Prefazione al *Sentiero* nei confronti di quel primo romanzo.

¹⁰ “In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la riga di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l'una perché le lingue naturali dicono sempre qualcosa *in più* rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una quantità di rumore che disturba l'essenzialità dell'informazione; l'altra perché nel render 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”. (Lezioni, 72)

“La memoria – o meglio l’esperienza, che è la memoria più la ferita che ti ha lasciato, più il cambiamento che ha portato in te e che ti ha fatto diverso – l’esperienza primo nutrimento anche dell’opera letteraria (ma non solo di quella), ecco che appena ha dato forma a un’opera letteraria insecchisce, si distrugge. (...) Un libro scritto non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo: quell’esperienza che custodita per gli anni della vita mi sarebbe forse servita a scrivere l’ultimo libro, e non mi è bastata che a scrivere il primo” (Sentiero, 25-26).

Per evitare di “rinsecchire” o appesantire l’esperienza biografica, al carattere “memoriale” della scrittura Calvino affiancherà sempre più, come Conrad, l’elemento visuale, che sposta l’accento narrativo dal tempo allo spazio, e spazializzando il racconto in una scrittura visivo-simbolica come in Conrad, o emblematico-grafica come in Calvino, la “durata”¹¹ viene meno, il contenuto delle immagini si cristallizza e quello della storia si frantuma.

A detta della De Giorgi, Calvino “riduce”¹² i personaggi conradiani e anche la carica visuale dei simboli conradiani. Calvino assume lo stile conradiano del *to make see* attribuendo a Perseo il ruolo determinante dell’operazione letteraria, che coincide nel

¹¹ Per “durata” Genette intende tutti il rapporto tra il tempo della storia e quello della narrazione, fra racconto e diegesi. Genette preferisce parlare di “ordine”, “frequenza” e di “velocità” attraverso il gioco di elissi, pause.

¹² La De Giorgi racconta la sua storia d’amore con Calvino nella seconda metà degli anni ‘50 e scrive: “Resta ancora pertinente alla mia memoria il rapporto tra Calvino e Conrad. Nessuno scrittore l’ha attratto più di lui.

Nulla – stando al mio carteggio – più di quest’amore. Ma la tensione dei personaggi di Conrad, assieme l’idea non solo estetica, gli era impossibile.

Al vaglio della solenne ironia di Conrad, quella di Calvino è sempre strumento di riduzione ai suoi personaggi. Nel suo amore per me, voleva abbattere quei limiti e fu tentato a un miraggio di titanismo. La fuga dell’amore fu la fuga da quella tentazione.

Non tutti – come diceva Karain, il suo inutilmente amato Conrad – possono meritare l’ugurio di una morte in combattimento, una morte alla luce del sole; perché egli, Karain, aveva conosciuto rimorso e potenza e nessun uomo può chiedere di più dalla vita”. (De Giorgi, 1992, 177)

togliere peso alla scrittura alle immagini e al racconto. In una parola, sottrarre (ma non escludere) la presenza dell'io al rapporto con la natura e la storia ma anche al meccanismo del racconto e alla storia stessa raccontata, porterà a due ordini di conseguenze: da una parte, la fine della trama intesa come plot, sostituita dalla combinatoria interattiva della lettura; dall'altra la visualità, divenuta tutta mentale, interna, senza quindi scambio con natura e storia, trasformerà le immagini in emblemi, e la scrittura in un sistema ordinato di segni. E questa scelta stilistica è già presente in nuce nel primo romanzo di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, nello sguardo infantile e fiabesco di Pin, che è anche uno sguardo "morale". "Ogni operazione di 'rinuncia' stilistica, di riduzione all'essenziale – dice Calvino – è un atto di moralità letteraria". Questa è anche la lezione che Calvino, secondo Mario Lavagetto (Calvino 1988, XVII) ricaverà dal suo lavoro editoriale sulla fiaba, ma qui all'inizio della sua carriera è già presente nella lettura di Conrad.

2. CALVINO ALLA RICERCA DI UN METODO NARRATIVO

*Come da un narratore svagato e dispersivo come C.
sia venuto fuori un racconto serrato e senza sbavature
come Typhoon è difficile dire.
Ma non tanto: perché arrivato ad esprimersi in un simbolo,
in un dramma che aveva una terribile logica
ed eloquenza in se stesso, non ebbe bisogno
di divagare a commentarlo e arricchirlo.
Italo Calvino, Tesi di laurea*

2.1. La tesi di laurea su Joseph Conrad

Il giovane Italo a 23 anni, tra il 1946 e il 1947 mentre sta preparando la tesi di laurea in Lingue e letterature straniere su Conrad, è in cerca di un metodo narrativo che gli permetta di raccontare la sua esperienza di partigiano nella Brigata Garibaldi sulle montagne liguri. Calvino è reduce da tentativi di invenzione narrativa, che però non lo soddisfano. Continua a leggere i suoi scrittori di riferimento, soprattutto stranieri come Hemingway, Stevenson e Poe, ed italiani come Nievo e Ariosto, cercando in loro un sistema “fantastico-morale”, cioè uno stile, “un modo di guardare” il mondo.

Già Maria Calvo Montoro, nel suo saggio sulla tesi di Calvino, ne ha evidenziato l'importanza. Secondo lei, Calvino viene influenzato da Conrad per lo spessore morale e psicologico dei personaggi conradiani, ma soprattutto per lo stile. Calvino infatti avrebbe preso dallo scrittore anglo-polacco “una metodologia narrativa che, fatta sua, lo porterà a concludere il suo capolavoro sulla visibilità, che sulle tracce di Marlow sarà Palomar” (Calvo-Montoro 1997, 86). La Calvo descrive il contenuto della tesi e i giudizi dell'esordiente scrittore genovese e identifica ciò che Calvino ha imparato da Conrad:

l'elemento della visualità, la particolare abilità nel deformare personaggi e realtà, la precisione della lingua, la smania del raccontare e l'elemento morale della letteratura. Calvino, secondo la Calvo, "riscrive i personaggi conradiani". Questa analisi ci trova perfettamente d'accordo ma quello che manca, per capire meglio la portata della lezione conradiana, è capire il perché e il come Calvino "riduce" o "riscrive" Conrad.

Interessante quindi è spiare tra le pieghe della sua tesi di laurea per vedere quali "tangenze conradiane" ci sono nello stile e nel metodo che Calvino inaugura nel *Sentiero dei nidi di ragno* e che poi dichiarerà di aver capito fin troppo bene tanto da confermarlo con le opere successive: Conrad lo aiuterà a diventare prima lo scrittore di "realismo fiabesco", riconosciuto da molti critici a partire da Pavese, e poi lo scrittore concettuale, astratto, cristallino che però non ha perso il "piglio" della fantasia, ma solo la realtà esterna.

Nella tesi su Conrad, Calvino analizza l'opera narrativa conradiana mettendola in relazione alle letterature inglese-americana, francese e russa. Negli ultimi due capitoli, quelli più importanti, Calvino traccia un profilo del concetto dell'uomo e del metodo narrativo nelle opere di Conrad.

Oltre alla tesi, Calvino si è espresso altre volte su Conrad: prima ne recensisce alcune opere su *L'Unità* (nel '47 e '48), poi ne parla nel saggio *Natura e storia del romanzo*, sottolineando la forza morale e razionale (stoica) dei suoi personaggi.

Il rapporto che Calvino crea con Conrad, prendendo in considerazione soprattutto la tesi, è da una parte di rispetto per la statura morale dello scrittore-marinaio, di apprezzamento per il linguaggio "leggero, lineare, preciso e tecnico" e per il rapporto dei personaggi con il paesaggio, dall'altra di critica per l'assenza nell'opera conradiana della

dimensione politico-sociale e di quella erotico-affettiva, e per il suo stile troppo “carico”, dalle “pennellate troppo grosse” soprattutto quando si lascia andare “ad un’orgia di sensazioni”.

I personaggi conradiani, secondo Calvino, sono caratterizzati da una certa ambivalenza-misteriosità, in modo particolare quelli della prima fase definita “epica”¹³ da Calvino, e si dividono in due gruppi: da una parte, gli “outcasts”, i “paria” che sono in cerca di riscatto e cedono facilmente alla rassegnazione e al dissolvimento nel torpore tropicale, e dall’altra, i navigatori inglesi impassibili e razionali che affrontano con lucidità e volontà le tempeste e i tifoni. Non c’è mai per Calvino un vero pessimismo nelle opere di Conrad: si accende sempre una scintilla nel singolo personaggio o c’è un eroe che sa far fronte alle difficoltà esclusivamente con i propri mezzi, a costo di affondare con la propria nave.

Le caratteristiche dei protagonisti delle storie conradiane, secondo Calvino, sono la solitudine (“una peculiarità del romanzo d’avventura”), l’immaginazione (che è “la forza che tiene l’uomo nella solitudine”) e la fuga dall’onnipresente senso di colpa. Questi aspetti, secondo Calvino, hanno cause non completamente spiegabili perché “le immagini di uno scrittore sono sempre più forti delle sue concezioni teoriche e cariche di significati che l’autore nemmeno sospetta”. E nel caso di Conrad, “egli riesce a raggiungere grandi verità umane solo in forza del suo interesse per gli uomini, della sua fin troppo interessata pietà”.(120)

¹³ Calvino nel '47 legge Conrad attraverso il filtro critico di Cesare Pavese e di Emilio Cecchi: “*The Rover* (1923) segue – secondo il Cecchi – una terza svolta negli interessi del C.: dopo il Conrad epico dei primi romanzi dopo il C. ‘commentatore ed interprete psicologico’ dei romanzi, diciamo così, marlowiani e di quelli ‘europei’ è la volta della fantasia storica alla Stevenson...” (Tesi, 65)

Ai due tipi di personaggi, il paria e il comandante inglese, si aggiunge un “terzo tipo umano, un punto di equilibrio tra i due eccessi psicologici che C. era portato a commettere: le anime troppo complicate e le anime troppo semplici (...) i personaggi di C. che meglio si avvicinano all’ideale di un simbolo morale risolto completamente sul piano poetico sono quelli femminili”(126-27)¹⁴, anche se “l’altra faccia della medaglia è la grande ignoranza dell’anima femminile” da parte di Conrad.

L’uomo ideale di Conrad, per Calvino, non è il tipo-Almayer (outcast o paria) né il tipo MacWhirr (capitano inglese impassibile e razionale di *Typhoon*), ma “l’eroe insieme del sogno e dell’azione, l’uomo che costruisce l’imperativo suo e lo segue con rigida coerenza fino all’ultimo, una specie di superuomo nicciano, ma meno egoista e più disincantato”.(126)

Per Calvino, Conrad ha rappresentato il suo ideale di uomo nei personaggi femminili di *Twixt Land an Sea* e nel protagonista di *Lord Jim*, a proposito del quale Calvino condivide il giudizio espresso da altri critici.

“Pure io credo che nel caleidoscopio dei personaggi conradiani Jim rappresenti una combinazione per altri aspetti più importante: Jim è il punto d’incontro tra Almayer e MacWhirr, tra il ‘desperado’ e il ‘self-controll’, ci mostra di quanta disperazione sia nutrita l’impassibilità dei personaggi ‘positivi’ del C., e dietro quali maschere possano nascondersi le vere ragioni dei suoi personaggi pietosi”. (132)

¹⁴ Interessante è notare le considerazioni di Calvino sul personaggio femminile in Pavese in un saggio (“Midollo del leone”) del 1955: “In nessun personaggio tranne che in Clelia, Pavese seppe parlarci di quel che era l’elemento fondamentale della sua vita, la sua vera ancora di salvezza: il lavoro [...] Cosa vuol dire che per creare un personaggio intero e non solamente impastato di lirismo, ce lo si debba immaginare in una figura di donna, se non una nuova riprova che la figura tradizionale dell’intellettuale è sconfitta, e

In queste parole è già presente in Calvino, appena ventiquattrenne, la consapevolezza della dialettica irrisolvibile ma necessaria tra razionalità e passione, ordine e caos, io e alterità. Nel capitolo, "L'uomo di Conrad", Calvino definisce il modello antropologico conradiano, l'ideale romantico dell'equilibrio tra sogno, fantasia e azione: "avventurieri contemplativi", "felice distacco", abbandonarsi all'azione "a occhi socchiusi, cavallereschi eslegi", "etica decisa da loro stessi" sono concetti che ritroveremo non solo nello sguardo "di scorcio" e straniante del bimbo-vecchio Pin, ma anche nella scelta morale-politica di Cosimo Rondò e degli altri protagonisti della fase illuministico-settecentesca del ciclo degli *Antenati*. E infatti non sarà la passione politica ma "l'amore per gli uomini" (riscontrata anche in Conrad) la ragione della scelta di Cosimo di isolarsi dagli uomini che camminano sulla terra.

La preoccupazione più grande di Calvino nell'iniziare il *Sentiero* è quella di evitare l'autobiografismo e l'agiografia resistenziale. Conrad nel 1946 offrirà a Calvino l'occasione per cominciare a capire lo scrivere "oggettivo", cioè quel "metodo narrativo" che crea l'aura fiabesca in cui si combinano psicologia e azione, scelta morale e invenzione letteraria, esperienza e memoria. Allora "il racconto – scrive Calvino nell'introduzione alla seconda edizione del *Sentiero* del '64 - quanto più era oggettivo e anonimo, tanto più era mio". (*Sentiero*, 21)

Calvino prima ancora di riconoscersi le caratteristiche di scrittore "fiabesco" e di diventare editore del folklore italiano, e prima di avvicinarsi agli studi di Vladimir Propp (solo nel 1949 Einaudi traduce *Le radici storiche dei racconti di fate*), vede in Conrad

l'incontro del poeta con la realtà proposto dalla generazione cresciuta nel clima dell'ermetismo ha rivelato il suo carattere volontaristico, non si è risolta in un'integrazione, ma in uno scacco?". (*Pietra*, 8)

qualcosa di fiabesco. Come Pavese, citato da Calvino nella tesi, aveva fatto notare che nonostante i personaggi di Conrad siano “tridimensionali” stanno però acquistando le sembianze di “ombre”, creando una atmosfera di fiaba. Calvino riscontra nei romanzi di Conrad questa atmosfera di fiaba non solo nella “stringatezza della narrazione, tutta gesti e fatti” e nel senso di mistero e di indefinito, ma soprattutto: “nel gioco sottile della memoria di Conrad le cose, gli uomini e le avventure appaiono sfocati come una fiaba”. (Tesi, 110)

Questo gioco sottile della memoria ricorda lo sguardo di Perseo, indispensabile al poeta per evitare, allontanare e “alleggerire”, cioè creare una distanza indispensabile per ricordare/creare/inventare. La realtà (io-mondo-natura) si fa conoscere solo in un’immagine riflessa.

La funzione “prospettica” delle nuvole o di un certo gioco di luci e ombre in Conrad servono diegeticamente a creare la distanza necessaria alla memoria, al rapporto tra narratore-testimone e la storia. In *Ricordo di una battaglia*, un racconto scritto nel '74 per il *Corriere della Sera*, Calvino ricorda la sua esperienza della Resistenza:

“Ecco che se provo a descrivere la battaglia come io non l’ho vista, la memoria che si è attardata finora dietro le ombre incerte prende la rincorsa e si slancia: vedo la colonna di quelli che s’aprono la strada verso la piazza, mentre dai vicoli a scale salgono quelli che hanno aggirato il paese. Potrei dare a ognuno il suo nome, il suo posto, il suo gesto. Nella battaglia il ricordo di ciò che non ho visto può trovare un ordine e un senso più preciso di ciò che ho veramente vissuto, senza le sensazioni confuse che ingombrano il ricordo.” (La strada, 83)

È il 1974, Calvino è reduce dalla fatica esaltante delle *Città invisibili*, dove era riuscito a fare un'opera togliendo "le sensazioni confuse e ingombranti" dell'esperienza biografica, il corpo della memoria, cioè l'esperienza. L'immaginazione e la fantasia creatrice diventano operanti, precise e "oggettivizzanti" (vitali?) quando nascono da un'assenza, da una mancanza, da una distanza

All'inizio della carriera, Calvino legge Conrad per cercare il modo per ricordare, cioè immaginare in modo oggettivo. E lo trova in quel particolare uso della memoria, che Calvino interpreta "fiabescamente".

La memoria di Conrad trasforma in racconto l'autobiografia, attraverso la distanziamento tra narrazione e storia, e la progressiva de-focalizzazione centrale. Il narratore racconta una storia sentita da altri e i personaggi-testimoni sono sempre portatori di una visuale limitata.

È la lezione anti-psicologica del metodo conradiano, fatto di azioni, scatti e immagini accese da un "glimpse" e "intrecciate"¹⁵ attraverso il racconto orale ed epico delle "yarns" di Marlow seduto nell'ombra. Da questo luogo, opaco e notturno, Conrad, come Calvino, descrive la realtà dell'aprigo, del giorno.¹⁶

¹⁵ La strategia narrativa di Conrad, secondo Said, ripiccherebbe la concezione marlowiana della vita come "knitting machine". (Said 1966)

¹⁶ Calvino nel 1970, parlando del paesaggio ligure descritto nel *Sentiero*, richiama alla tecnica descrittiva di Conrad: "Solo al fondo dei torrenti irti di canne dal fruscio cartaceo, o nelle valli che s'inarcano a gomito, o dietro i cocuzzoli protuberanti sui poggi, e più indietro nel succedersi di contrafforti della catena montagnosa parallela alla costa, si dà quell'incupirsi del verde, quell'affiorare di rocce dalla terra dilavata, quella vicinanza del freddo che sale da sottoterra e lontananza non solo dal mare invisibile ma anche dal feroce azzurro del cielo incombente, quel senso d'un misterioso confine che separa dal mondo aperto ed estraneo, che è il senso d'essere entrati 'int'ubagu', nell'opaco rovescio del mondo... [...] 'D'intubagu', dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprigo che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è". (Opaco, 99 e 101)

Da questa posizione nasce il “felice distacco”, che Pin impara da Cugino alla fine del libro, e che De Cases definirà “pathos della distanza” commentando il *Barone rampante*: “la tensione fra la solitudine della distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida”. (De Cases 1987, 160). Calvino, come Sherazade e il Marlow di Conrad, deve continuare a scrivere e a raccontare per non essere ucciso dal tiranno, che pietrifica, che appesantisce, in altre parole che toglie “senso” e gusto alle cose, all’esperienza e alle parole. Quel tiranno ha la consapevolezza del vuoto che, come Pin scopre incolmabile, tra l’io e la storia, tra l’io e la natura. È un vuoto che sta dentro le cose stesse, e che può essere guardato solo con uno sguardo obliquo, che non ha niente del nichilismo “forte” degli “occhi irretorti” dell’Alcibiade di D’Annunzio (Lonardi 1988), ma ricorda, spingendola più avanti, l’operazione umoristica del pirandelliano Vitangelo Moscarda, che di fronte al nulla “attraversa il niente per impossessarsi in positivo del qualcosa, desacralizzando l’horrendum, avviando l’esperienza umoristico-trascendentale di quel qualcosa” (30). Un nichilismo “leggero e sorridente”, come dice lo stesso Moscarda del suo “gioco” a fare il matto. Atteggiamento questo che emerge dallo sforzo dei personaggi conradiani di accettare la doppia verità delle cose, ma ancora avvolti da un’atmosfera tragica di perdita della propria integrità e dei propri valori occidentali. In Conrad la frattura è già insanabile e il tentativo di Marlow di raggiungere la “visone” senza giudizi, avviene attraverso la visione “del nulla”, non diretta come Edipo, ma riflessa sugli occhi di Kurtz.

Di fronte a questo “modo di guardare”, il giovane Calvino ha una duplice reazione. Da una parte a Conrad rimprovera la mancanza di “coraggio di andare fino in fondo all’animo umano”, ma dall’altra apprezza la “conoscenza metafisica” raggiunta da

Conrad per il quale alle azioni “ci si può abbandonare a occhi socchiusi, cavallereschi eslegi” con una lealtà a un’etica decisa dal singolo.

Calvino, fresco dell’esperienza resistenziale e comunista, anche se ne è affascinato, fatica ad accettare la lezione stoica del vecchio Stein, il saggio e il collezionista di farfalle che Marlow interpella in *Lord Jim*, ma poi la farà sua:

“The shadow prowling amongst the graves of butterflies laughed boisterously.

‘Yes! Very funny this terrible thing is. A man that is born falls into a dream like a man who falls into the sea. If he tries to climb out into the air as inexperienced people endeavour to do, he drowns – nicht wahr?...No! I tell you! The way is to the desctructive element submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up. So if you ask me – how to be?’ [...]

‘And yet it is true – it is true. In the desctructive element immerse’...He spoke in a subdued tone, without looking at me, one hand on each side of his face. ‘That was the way. To follow the dream, and again to follow the dream – and so – ewig – usque ad finem...’”. (Jim, 134)

Sopravvive solo chi è capace di abbandonarsi “con occhi cavallereschi eslegi” all’elemento del negativo.

Calvino, alla fine degli anni ’50, confessa di seguire una strategia di attacco al reale, che chiama “mimesi attiva della negatività”, e che, a nostro parere, troverà nello sguardo di Perseo la traduzione stilistica più idonea dell’assioma di Stein: lo sguardo indiretto gli consente di “rimanere a galla” grazie alla tecnica dell’“alleggerimento” della

realtà e delle immagini. La scrittura diventa sempre più un processo di “essenzializzazione”, di stilizzazione, di “esenzione ed effrazione del senso” delle immagini e parole come direbbe Roland Barthes per lo haiku giapponese ne *L'impero dei segni* del 1970.

“Pur essendo del tutto intelligibile, lo haiku non vuole dire nulla ed è per questa doppia condizione ch'esso sembra offerto alle interpretazioni in modo particolarmente disponibile, servizievole, come un ospite cortese, che vi permette d'installarvi comodamente in casa sua, con le vostre manie, i vostri valori, i vostri simboli; l'assenza' dello haiku (come si può affermare altrettanto bene d'uno spirito irrealista che d'un padrone di casa partito per un viaggio), invoca la subordinazione, l'effrazione, in una parola, la voluttà maggiore, quella del senso”. (Barthes 1984, 80-81)

E ancora, secondo Barthes:

“(Nello haiku)...è il simbolo come operazione semantica che viene combattuto.

Nello haiku la parsimonia di linguaggio è oggetto d'una cura che a noi pare inconcepibile, perché non si tratta tanto di essere concisi (cioè di restringere il significante senza diminuire l'intensità del significato), quanto, al contrario, di agire sulle radici stesse del senso, per ottenere che questo senso non si diffonda, non si interiorizzi, non si faccia implicito, non si liberi, non vaghi nell'infinito della metafora, nella sfera del simbolo. La brevità dello haiku non è formale: lo haiku non è un pensiero ricco ridotto ad una forma breve, ma un evento breve che trova tutt'a un tratto la sua forma esatta”. (87-8)

Ecco il modo per assecondare “attivamente” l’elemento negativo: decifrare “esattamente” il “mare dell’oggettività” conoscendo, vedendo e descrivendo l’infinita superficie dei segni. Ma come Calvino arriva a capire questo?

Calvino lo riconosce prima in Conrad, nella voce orale ed “epica” del narratore-testimone, e nel duplice sguardo del paria e del capitano, del sognatore e del razionale, (della partecipazione al mondo e della riflessione morale-politica-sociale): in quella che noi chiamiamo la “stereoscopia” dei punti di vista e la “stereofonia”¹⁷ della voce narrante, strategie narrazionali indispensabili a creare quello che Calvino definirà “fiabesco” o “neo-espressionismo” (nell’introduzione al *Sentiero* del 1964) e che sancirà con la scelta del personaggio infantile.

La riduzione del metodo narrativo di Conrad, attraverso il punto di vista infantile, in Calvino è già segnata dalla “vecchiaia”, che negli anni ’60 lo costringerà ad abbandonare l’ottimismo infantile di chi crede di poter incidere sulla realtà con la letteratura: è il 1963 quando l’amara ironia straniante di Marcovaldo fa da *pendant* fiabesco alla riflessione “religiosa” e “metafisica” dello scrutatore Amerigo Ormea. Allora del fiabesco e dell’epica conradiane in Calvino rimarranno due cose: l’atteggiamento morale della sfida del raccontare, dell’essere all’altezza della situazione e “la conoscenza metafisica” o realismo mistico di alcuni personaggi. *La giornata di uno scrutatore* infatti è forse il libro più conradiano perché lo sguardo di Amerigo Ormea è come quello di Marlow in *Heart of Darkness*: l’unico strumento che ci permette di

¹⁷ Il realismo di Conrad come quello di Calvino ha la caratteristica della duplicità che viene resa con una doppia focalizzazione e con una duplice voce narrativa che in questo modo creano un effetto “stereo”. Per questo pensiamo sia più adeguato i termini “stereoscopia” e “stereofonia” di multiprospettiva o polifonia. Una sorta di dialogicità bachtiniana ma che tende a chiudersi in una forma autoreferenziale.

conoscere l'elemento negativo senza soccombere, ci fa rimanere a galla senza sprofondare.

In Conrad quindi, Calvino trova confermata quella scelta etica che poi risconterà anche nelle fiabe e che lo accompagnerà tutta la vita: il senso di sfida e la volontà a reagire senza rassegnazione e senza abdicare alla ragione, ribadendo la validità dell'istituzione stessa della fiaba, cioè il raccontare, che è un "modo di guardare".

Quella che abbiamo definito stereoscopia e stereofonia in Conrad, riscontrabile nelle fiabe, sono elementi che definiscono anche la genetica della scrittura binaria calviniana: l'interdipendenza della contrapposizione luce-ombra, pieno-vuoto, fatto-memoria, interno-esterno, leggero-pesante. I personaggi si mostrano "agonistici" e in azione (cioè mercuriali) proprio perchè nascondono una parte vulcanica, riflessiva e psicologica.

Ma ancora più importante nella fiaba e in Conrad, letto fiabescamente da Calvino, è la funzione del narratore. "E forse la funzione morale che il raccontare fiabe ha nell'intendimento popolare, va cercata non nella direzione dei contenuti ma nell'istituzione stessa della fiaba, nel fatto di raccontarle e d'udirle". (Sulla fiaba, 52)

Nello sguardo deformante e "neo-espressionistico" di Pin è presente geneticamente l'occhio intellettualistico che cerca un significato "emblematico" nelle immagini e nelle storie raccontate e tenta di ricostruire un ordine o un disegno sulla pagina: e per questo Calvino si impegnerà a fare della scrittura un esercizio descrittivo e "discreto" di scomposizione di pensieri, immagini, intrecci per poi ricomporre il tutto dentro un macrotesto.

La forma è il “disegno” tipico della fiaba inteso come struttura narrativa chiusa e come sfida morale al disordine e all’informe. Calvino arriva a descrivere-raccontare le *Città invisibili* come pietre molteplici e decentrate che però nel libro formano (e sono formate da) un disegno, quello di un arco o meglio *dell’arco* che il lettore ricava nella visualizzazione dell’indice (come vedremo nel terzo capitolo). Qui le immagini-essenze-ricordi-sogni delle città ricordate da Marco Polo sono diventate idee platoniche, autoreferenziali (fotografate), il cui peso dato dal rapporto io-storia-natura viene evitato, “rimosso” (=alleggerito) dalla creazione di una metafisica dell’”utopia pulviscolare”, che si struttura come intreccio o plot di immagini-emblemi-haiku e che del fiabesco conserva il gioco combinatorio delle funzioni. Con uno scopo: tracciare un disegno o forma (stile) che sfugga al morso delle termiti, e comunicare un’esperienza (una morale) come sfida della conoscenza individuale nei confronti della natura e della storia. Per questo motivo l’inizio e la fine nei libri, racconti o romanzi, di Conrad e Calvino, acquistano un’importanza stilistica e morale determinante.

Heart of Darkness si apre con una descrizione “dell’estuario nebbioso del Tamigi”, e si conclude con il ritorno al luogo tenebroso da cui Marlow racconta la storia, non prima però di aver comunicato la morale: la menzogna su cui si fonda la società occidentale. Così *Il Sentiero* inizia con i raggi del sole che “per arrivare fino in fondo al vicolo... devono scendere dritti rasente le pareti fredde sulle mura del vicolo tenute discoste a forza d’arcate”, e termina con Pin che trova belle le lucciole come le donne solo se viste da lontano in una notte buia. Oppure leggiamo l’inizio ne *Le città invisibili*, quando il narratore extradiegetico introduce il dialogo tra Kublai Kan e Marco Polo, cioè la cornice che contiene i racconti-descrizioni delle città di Marco Polo: “solo nei

resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti" (Città, 13-14). Questo inizio fa da pendant al finale del libro quando Marco Polo si fa messaggero di una morale (modo di guardare) per affrontare l'inferno dei viventi:

"Due modi ci sono per non soffrire. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio". (170)

In questo "saper riconoscere ciò che non è inferno...e dargli spazio" sta tutto il significato stilistico e ideologico della scrittura conradiana e calviniana, che corrisponde alla sfida di poter vedere l'"horror, horror" di Kurtz senza farsi assorbire dall'elemento distruttivo o farsi trasformare in pietra, e allo stesso tempo di poter creare una forma letteraria che permetta questa operazione. Stile e morale coincidono, l'immagine è al tempo stesso mezzo e fine dell'operazione letteraria. La letteratura diventa il luogo alternativo dove "dare spazio e far durare" ciò che non è inferno e ciò che si oppone all'"horrendum", lo sguardo di Perseo cioè la capacità di reggere il confronto con il negativo. Ecco qui lo stretto legame tra estetica ed etica del racconto che sia Conrad che Calvino cercavano e da cui nasce e si sviluppa un diverso realismo di cui parla Frederic Jameson, ossia una nuova "l'ideologia dell'immagine". Jameson si sofferma sul "Flaubertian lyric illusion" delle immagini conradiane:

"Yet precisely here we have not only the transition from the naïve naming of the outside world in realism to the

presentation of the image, a transition to modernism and impressionism which is itself dependent on the very ideology of the image and sense perception and the whole positivist pseudo-scientific myth of the functioning of the mind and the senses; we also have a preselection of narrative material such that thought can be fully realized in images, that is to say, a rejection of the conceptual in favor of the two great naturalistic psychic and narrative texts of daydreaming and hallucination". (Jameson 1981, 212)

E tale formulazione del reale non riguarda solo le immagini ma anche la costruzione della storia. A Conrad e Calvino è indispensabile una forma "chiusa" per raccontare un'avventura conoscitiva che si apre sul mistero, ecco il fiabesco che Calvino intravede in Conrad. Ed è un fiabesco che ha sempre una doppia valenza, morale e stilistica, quella di un modo di guardare il mondo e di raccontarlo a degli ascoltatori o lettori.

All'inizio della sua carriera, Calvino aveva tentato di dare alla letteratura anche una funzione politica e militante. Per questo accusa Conrad di essere "reazionario" e senza alcun "interesse politico-sociale", ma per ironia del destino anche lui verrà criticato negli anni '60 per lo stesso motivo. Calvino verrà rimproverato in quegli anni di essere isolato e chiuso in un silenzio egotistico ed "eremitico" a Parigi. Fuori da ogni tipo di avanguardia, Calvino infatti evitò le tematiche (apertamente) sociali (come per altro quelle apertamente amorose) per concentrarsi su quelle del rapporto tra io, mondo e natura, dove l'io oramai ha acquistato un ruolo predominante. In pieno sessantotto Calvino pubblica *Ti con Zero*, che canta l'epopea dell'individuo chiuso in una prigione e

che da solo tenta di ricostruirne la mappa, sbattendo il naso come Faria de *L'isola di Montecristo*, o portando il mondo esterno dentro la propria mente, come Dumas, per conoscerlo attraverso il calcolo delle infinite possibili varianti di un labirinto la cui via d'uscita è impossibile. Le categorie di interno ed esterno, di politico e individuale qui sono diventate intercambiabili, ma la forza morale ed etica dei personaggi è la stessa del capitano Kim nel *Sentiero*, che lucidamente ragiona sull'esperienza dei partigiani credendo nel cambiamento della Storia; è la stessa di Cosimo che va sugli alberi per amore degli uomini, con una differenza: l'intellettuale e scrutatore Amerigo Ormea, nei due giorni al seggio del Cottolengo di Torino, raggiunge la consapevolezza, si rende conto che non esiste più il confine tra mondo umano-naturale e quello mostruoso, e che "l'assurdità della politica, del progresso" e "dello sforzo umano per modificare ciò che è dato" è ormai evidente. Da questa discesa agli inferi, espressione che Calvino usa per il Marlow di *Heart of Darkness*, da questa "crisi religiosa", Calvino risale e inizia a riformulare in termini astratti il suo stile, il suo modo di guardare il mondo. Da qui nascono *Marcovaldo*, le *Cosmicomiche* e *Ti con zero*.

“Nel mondo-Cottolengo (nel nostro mondo che potrebbe diventare, o già essere, ‘Cottolengo’) Amerigo non riusciva più a seguire la linea delle sue scelte morali (la morale porta ad agire; ma se l'azione è inutile?) o estetiche (tutte le immagini dell'uomo sono vecchie, pensava camminando tra quelle madonnette di gesso, quei santini; non a caso già i pittori coetanei d'Amerigo a uno a uno s'erano risolti all'astrattismo). Costretto per un giorno della sua vita a tener conto di quanto è estesa quella che viene detta la miseria della natura ('E ancora grazie che non mi han fatto vedere che i più in gamba...') sentiva aprirsi ai suoi piedi la

vanità del tutto. Era questa, che chiamano una ‘crisi religiosa’”.

(Giornata, 51)

Ma Calvino come Conrad, e come gli eroi delle fiabe o i bambini, non è mai completamente pessimista. Dentro il Cottolengo, come nelle *Città invisibili*, Calvino cerca di riconoscere “chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno”. Non essere pessimisti significa credere nell’azione, ma se questa risulta inutile, allora l’azione diventa il raccontare stesso, la letteratura, il “modo di guardare”.

Scriva infatti Calvino nella *Giornata*:

“Però, qualcosa in lui faceva resistenza. Cioè: non in lui, nel suo modo di pensare, ma lì intorno, proprio nelle stesse cose e persone del ‘Cottolengo’. Ragazze con le trecce s’affrettano con ceste di lenzuola (verso - Amerigo pensò - qualche segreta corsia di paralitici o di mostri); camminavano gli idioti in squadre, comandati da uno che pareva appena meno idiota degli altri (...) La vanità del tutto e l’importanza d’ogni cosa fatta da ognuno erano contenute tra le mura dello stesso cortile”. (51-52)

Ed ecco rispuntare la sintassi argomentativa, antifrastica, fantastica e narratologica della contrapposizione, che Calvino aveva ravvisato nella tipologia “morale” dei personaggi conradiani. Il ragionamento e la fantasia di Ormea-Calvino si dimenano e si contorcono sui concetti di Natura e Storia, le cui immagini aprono squarci sulla “vanità del tutto”. La conoscenza metafisica di Conrad si incontra con quella di Calvino.

Nel 1946 Calvino era reduce dall'esperienza militante tra i partigiani, e l'Italia era tutto un ribollire di speranze di ricostruzione, e al giovane Calvino, partigiano e comunista, Conrad appare come un reazionario, in modo particolare nei romanzi della seconda fase, quella del narratore Marlow.

“Però la paura di C. - scrive infatti Calvino - di guardare a fondo nell'anima umana è uno dei lati più degni di rimprovero della sua personalità e rende la genesi della sua opera così carica di evidente problematicità sessuale ancor più misteriosa (...) E dietro al pudore - e all'ignoranza - per i segreti dell'anima altrui non c'era altro che pudore - e ignoranza per i segreti dell'anima propria”. E questa “sordità razionale - ed estrema sensibilità intuitiva - verso i problemi umani individuali, si riflette in un'analoga sordità verso i problemi umani collettivi dell'uomo, cioè i problemi politici e sociali”. (Tesi, 121-22)

Così dopo l'accusa di “sordità verso i problemi politici-sociali”, Calvino lancia a Conrad anche quella della “problematicità sessuale”, che puntalmente i critici in modo più o meno esplicito gli hanno fatto ritornare come un boomerang, e alla quale lui ha replicato nel racconto *I cristalli*, in *Ti con zero*.

“Adesso avete capito - dice il protagonista - : se io amo l'ordine, non è come per tanti altri in segno d'un carattere sottomesso a una disciplina interiore, a una repressione degli istinti. In me l'idea d'un mondo assolutamente regolare, simmetrico, metodico, s'associa a questo primo impeto della natura, alla tensione amorosa, a quello che voi dite l'eros, mentre tutte le altre vostre immagini, quelle che secondo voi associano la

passione e il disordine, l'amore e il traboccare smodato - fiume
fuoco vortice vulcano -, per me sono i ricordi del nulla,
dell'inappetenza e della noia". (Zero, 39-40)

Il tono con cui Calvino scrive la sua tesi appare forse un po' troppo perentorio e giudicante per un saggio critico, ma questa ingenuità è interessante per capire la "lettura" calviniana di Conrad in quel periodo, e denota quanto Calvino sentisse la necessità di dare alla letteratura una carica politica, e quale sforzo avrebbe acquistato la sua sfida morale nei confronti della progressiva crisi del rapporto di quei tre elementi su cui, secondo lui, si è costruita l'epica moderna.

L'immaginazione fiabesca in Conrad e Calvino è sempre legata non solo ad un'etica laica, ma anche all'amore per l'ordine, il disegno estetizzante della creazione letteraria. Il fascino che Conrad esercita su Calvino, e che traspare dalla tesi di laurea, è però rappresentato anche da altri elementi della fiaba: una certa energia, movimento avventuroso della storia che acquista un "modo" e una "voce" particolari.

Il tema delle opere di Conrad, sottolinea infatti il laureando Calvino, è soprattutto la solitudine e l'avventura di un individuo, le quali non hanno valore in sé (come ad esempio in Stevenson, secondo Calvino) ma esprimono quel modo particolare (stoico quasi) di affrontare la realtà: "Per Stevenson, un outcast e un pirata sono, essenzialmente, un outcast e un pirata; con quel tanto di adorabilmente professionale, e magari convenzionale, che giova a caratterizzarli e sterilizzarli come in una pantomima o in un balletto. Mentre C. è sempre forzato di intenderli e trattarli in piena umanità e dal loro intero sviluppo...". (Tesi, 86)

3. MODO E VOCE IN CONRAD E CALVINO

Il giovane laureando sottolinea nella sua tesi che il fiabesco di Conrad consiste nella “stringatezza della narrazione tutta gesti e fatti”.

Nel *Sentiero* ci sono risonanze della contrapposizione tipologica dei personaggi conradiani, della dimensione orale-ciarliera epicizzante della prima fase dell’opera di Conrad, e della descrizione “discontinua” del paesaggio dove però l’impressionismo descrittivo conradiano si trasforma, attraverso gli occhi di Pin, in “sguardo da vicino”, in sineddoche deformante o, come dice Calvino, in un certo “neo-espressionismo” che frantuma il paesaggio, i volti e lo stesso linguaggio in “ticchio”.

Nell’*Introduzione* del ‘64 al *Sentiero*, Calvino confessa di aver scelto una visione limitata, un personaggio antieroe per raccontare da uno “scorcio”: Pin, il ragazzo monello, un reietto della società, che inconsapevolmente rivendica giustizia, e che viene “usato” politicamente dal commissario Kim. A Pin, che sarebbe stato un paria in un romanzo di Conrad, viene contrapposta una figura positiva, Kim, il comandante di distaccamento, razionale e logico, come in Conrad, all’outcast o al paria viene contrapposto il capitano inglese, campione di self-control. “Conrad (rispetto a Kipling) non conosce i ragazzi: i suoi drammi sono sempre drammi della vecchiaia, tarda e precoce...” (88), eppure le caratteristiche sociali di Pin sono quelle di un paria come Donkin in *The Nigger of Narcissus*: “Donkin il vagabondo rissoso, il fanullone rivendicatore dei diritti dell’uomo, ‘the pet of philanthropists’ e di fronte a lui, il suo opposto, Jim Wait, ‘the tragic, the mysterious, the repulsive mask of a nigger soul’ (...)”

Donkin è piuttosto un rappresentante del Lumpenproletariat". (19-20) E "Lumpenproletariat" è il termine usato da Calvino per Pin nell'introduzione del '64.

Il bisogno, confermato da Calvino nell'*Introduzione* del '64, di riprodurre l'epicità dell'esperienza resistenziale trova in parte una risposta nell'opera di Conrad, di cui Calvino predilige le opere della prima fase, quando la voce è epica e nello stesso tempo poetico-lirica: il narratore extradiegetico, cioè di primo grado, usa la prima persona plurale con l'andamento del racconto orale. È qui, secondo Calvino, che Conrad riesce a coniugare avventura e psicologia. Non a caso è *Karain - a Memory*, un racconto dei *Tales of Unrest*, "la cosa più bella che Conrad abbia mai scritto"; e "mai tranne *nel Heart of Darkness* riuscirà a raggiungere con puri mezzi lirici una conoscenza metafisica (...) Ciò nonostante sia piena di sbalzi e difformità, ma raggiunge momenti di poesia così alta che ripaga felicemente delle pagine poco ispirate". (22)

In *Karain* infatti il fiabesco che Calvino aveva colto, è rappresentato alla massima potenza a livello di voce (narrazione) e di modo (punti di vista): non solo per la "geometria" con cui il paesaggio viene descritto, o per la valenza orale del narratore e del racconto metadiegetico (alla *Mille e una Notte*), ma soprattutto per il punto di vista straniente di Karain, il principe malese che trasforma una banale moneta, su cui è raffigurata la regina Vittoria, in un oggetto magico capace di tranquillizzare la sua angoscia causata dalla morte del suo vecchio saggio, che usualmente sedeva in silenzio alle sue spalle, quel vecchio che lo proteggeva dal fantasma del suo migliore amico ucciso per amore di una donna. Lo proteggeva dal senso di colpa. Attorno a questa moneta ruota il racconto che come un'alone di nebbia si stende sul vuoto esistenziale di Karain, dal suo passato fino alla società inglese e alla piccola comunità di marinai. Nello

stesso modo e con la stessa istanza narratrice Calvino organizza il *Sentiero* attorno alla pistola che Pin tiene nascosta, e da cui è attratto e respinto al tempo stesso.

La precisione linguistica e l'esigenza di nominare cose e fatti rispondono in Conrad e in Calvino alla necessità di opporsi allo sgomento. Le parole, come oggetti misteriosi, si caricano di una valenza magica, anche per il semplice fatto di essere nominati in un racconto, ricorda Calvino nelle *Lezioni americane*. Questo "oggetto magico" rappresenterà per Calvino sempre "l'immagine visuale" da cui nasce il racconto. "Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche - ribadisce Calvino nella sua lezione *Visibilità* - non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale", il cui significato diventerà sempre più "emblematico" a causa dello sforzo di Calvino di "oggettivazione" che coincide con il processo di stilizzazione fiabesca, o "alleggerimento".

Per raccontare, a Conrad basta infatti un "glimpse", un accensione nell'oscurità, un cortocircuito delle categorie spazio-tempo, che assomiglia allo spiraglio o fessura, dalla quale anche il narratore del *Sentiero*, assieme e attraverso Pin, guarda e fa vedere la storia. Ma ciò fa pensare anche a "lo scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo" che serve a Marco Polo "per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie". (Città, 169)

Questo il "modo" scelto da Calvino per rendere la visualità del "to make you see", che Conrad ha spiegato nella prefazione a *The Nigger of the Narcissus*. Scrive Conrad: "My task which I am trying to achieve is, by the power of written word, to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you see". (Conrad 1970, 147)

A livello di “voce”, invece, nelle opere della prima fase di Conrad, Calvino è colpito dalla voce anonima del narratore epico della comunità dei marinai, l’equipaggio di un veliero. Ed è la stessa voce anonima del *Sentiero* che usa il “noi” o il “ci”. Ma Calvino preleverà da Conrad anche la voce del narratore-testimone che userà nella trilogia degli *Antenati*. Marlow infatti, il narratore per eccellenza di Conrad, nella tesi di Calvino viene definito “un personaggio-coro”, e Calvino lo ricalca più volte nel *Sentiero* con l’uso narrativo del “ci”. La presenza inoltre di narratori intradiegetici (di secondo grado), come Lupo Rosso nel *Sentiero*, Cosimo nel *Barone rampante*, l’uso delle parentesi nella *Giornata di uno scrutatore*, le descrizioni di Marco Polo ne *Le Città invisibili* e soprattutto Qfwfq nelle *Cosmicomiche*, ricordano il “metodo narrativo” di Conrad: quel ciarlare dall’ombra, quel vedere la storia da una posizione distante o marginale di Marlow, quel mettere un racconto dentro il racconto. È l’ennesima conferma del gioco ambivalente, che qui avviene anche a livello vocale: come Marlow racconta dall’oscurità sul ponte della nave, così Calvino racconta dall’opaco, che coincide con il luogo oscuro e umido in cui i ragni fanno il nido, “là in fondo al torrente”.

Calvino conferma: mi sono sempre trovato bene a scrivere il contrasto tra “vuoto e pieno”, tra “fatto e memoria”. Così “la stranezza, il fascino e anche la grandezza di Conrad ‘ scrive Calvino nella tesi - sta appunto nel nutrire, sotto i panni ‘kaki’ del narratore d’avventure, fondamentali interessi di quest’ordine, cioè non solo psicologici, ma di gioco tra fatto e memoria, di gusto di rievocazione e di commento...”. (Tesi, 83) E questa pensiamo sia anche la ragione per cui Calvino, contro il parere anche di Pavese e Vittorini, non ha mai voluto togliere dal *Sentiero* il capitolo in cui l’intellettuale Kim ragiona sulla guerra partigiana. Rievocazione, avventura e commento giocati in termini

fiabeschi ecco quello che Calvino legge in Conrad nel 1946 come metodo narrativo per evitare l'autobiografismo e l'agiografia resistenziale.

Calvino, nel momento in cui scrive la tesi, dice che proprio quel metodo serve a Conrad per "essere scrittore autentico", cioè "nel non diventare schiavo dell'esperienza, nel non lasciarsi determinare dalla sua biografia: C. ha una propria verità da comunicare agli uomini e cerca i simboli (...) integrando esperienza e invenzione e cercando di difendersi dalla tirannia dell'una e dell'altra". (133)

Calvino scrive nell'introduzione al *Sentiero* nel 1964: "Cominciai a scrivere storie in cui non entravo io; tutto prese a funzionare: il linguaggio, il ritmo, il taglio erano esatti, funzionali; più lo facevo oggettivo, anonimo, più il racconto mi dava soddisfazione...e la storia era la mia storia". (*Sentiero*, 21)

Grazie a questo stile oggettivizzante (=far parlare ciò che non ha parola "integrando esperienza e invenzione"), Calvino riesce a trasformare non solo le immagini ma tutto, secondo Pasolini, in emblema. Anche Kublai Kan, come gli dice Marco Polo, diventerà "emblema tra gli emblemi". Già nel *Sentiero* Kim, l'intellettuale che ragiona "a, bi, ci" camminando di notte per i sentieri, si era reso conto che tutto, anche quella guerra di Resistenza era una "battaglia di simboli": non era più uno scontro di oggetti, persone ed idee, ma di rappresentazioni. Per questo Calvino ha bisogno di un particolare sguardo: uno sguardo che frantuma la realtà attraverso immagini create dagli occhi animistici e stranianti di un bambino che scopre il mondo per la prima volta, e appena conosciuta questa realtà Pin capisce che, solo allontanandola nella distanza del ricordo, può amarla senza esserne vittima, e solo in questo sguardo può addirittura ricomporla o tenerla perlomeno insieme in un ordine "ideale", come quello delle lucciole viste come

puntini luminosi nella notte buia. Questo sguardo è quello di Perseo, è la funzione della letteratura come mediazione e spazio di ri-creazione della realtà. Riferendosi al saccheggio che Calvino avrebbe fatto delle *Mille e una notte* nelle *Città invisibili*, Pasolini così scrive:

“Calvino non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un'impressione reale - uno dei tanti choc intollerabili, che meriggi e crepuscoli, mezze stagioni o canicole, ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle città note o ignote in cui viviamo - e, pur sentendolo in tutta la sua qualità struggente di sogno, lo analizza: i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni. È sempre dunque una 'base' di sensibilità reale che fornisce materia per i 'vertici' poetici e ideologici di Calvino”. (Pasolini 1979, 130)

In altre parole, è quello che noi chiamiamo il duplice sguardo, quello del ragazzo e del vecchio, quello dello sguardo da vicino di Pin che deforma e quello da lontano che ricorda, quello dell'outcast e del capitano dei romanzi conradiani. È uno sguardo ironico che rende il movimento tipico della fiaba e del racconto d'avventure, e che nasce dallo smacco e “dall'anomalia del rapporto tra il mondo delle Idee e la Realtà”. Per questo Pasolini può dire che “proprio *Le mille e una notte* sono il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia: e come ogni racconto *de Le mille e una notte* è il racconto di una anomalia del destino, così ogni descrizione di Calvino è la descrizione di una anomalia del rapporto tra mondo delle Idee e la Realtà

(che è poi il Destino nella civiltà occidentale). L'invenzione poetica consiste nell'individuazione di tale momento anomalo". (129)

Questo "modo di guardare" è già presente nel *Sentiero* e nella sua lettura di Conrad di cui egli apprezza quel "gioco sottile della memoria" che pur nell'uso preciso della lingua crea un "senso di mistero e di indefinito" tipico della fiaba. Il platonismo calviniano raggiunge i vertici nelle *Città invisibili* perché Calvino, come Amerigo Ormea, guarda l'inferno con lo sguardo indiretto di Perseo, ma, a differenza dello scrutatore, riesce ad allontanarlo nella memoria al punto da poterlo ricostruire "fiabescamente" in una forma totalmente possibile-utopica-alternativa sulla pagina. La realtà diventa forma e viceversa. Questa è anche la funzione della memoria nella letteratura autobiografica di Conrad, che, secondo Frederic Jameson, inaugura un nuovo realismo non più "dialectically interrelated" ma segnato dall'"ideology of image and the sense perception" già iniziato da Flaubert. Rispetto a Flaubert, tanto amato dallo scrittore anglo-polacco, Conrad però, secondo Jameson, fa un passo in avanti:

"Where Conrad marks an 'advance' [...] is in his own mesmerization by such image and such daydreaming. Madame Bovary invented a register of impressionistic daydreaming in order then sharply to differentiate its own 'realistic' language from the other, to use the first register of language as the object to be demystified by the second, to create a decoding machinery which does not have its object external to itself but present within the system – and a presence which is no longer merely abstract, in the form of the 'illusions' and ideals of the Balzacian or Stendhalian heroes, but stylistic and molecular, of a piece with the text and the life of the individual sentences". (Jameson 1981, 213)

3.1. Pin e Karain: il “modo” di esprimere il rapporto io-mondo-natura

Il personaggio infantile del *Sentiero* e il principe malese in *Karain – A memory*, espressione di una cultura ancora legata alla natura, non sono l'espedito fiabesco che ricongiunge epicamente la frattura fra io e mondo. Sono “il modo” fiabesco attraverso il quale Calvino e Conrad vogliono far sentire e far vedere un particolare rapporto io-natura-mondo, un'esperienza percettiva e conoscitiva di questa interdipendenza.

“[I simboli] di C. – scrive Calvino - fanno parte più d'una simbologia interna, di stati d'animo e di problematica morale, mentre quelli di Melville adombrano le verità fondamentali dell'universo, sono simboli cosmici, da tragedia e da inno sacro”.(Tesi, 90)

Calvino agli inizi degli anni '60, nel racconto autobiografico *La strada di San Giovanni*, racconta di quando lui da ragazzo andava la mattina con suo padre su nelle coltivazioni dei poderi della famiglia per aiutarlo a portare le ceste cariche di frutta e verdura:

“...non è vero: credevo mettendomi a descrivere le ceste di toccare il punto culminante del mio rimpianto, invece niente, ne è uscito un elenco freddo e previsto: invano cerco di accendergli dietro un alone di commozione con queste frasi di commento: tutto rimane come allora, quelle ceste erano già morte allora e lo sapevo, parvenza d'una concretezza che non esisteva già più, e io ero già quello che sono, un cittadino delle città e della storia – ancora senza città né storia e di ciò sofferente -, un consumatore – e vittima – dei prodotti dell'industria”. (La strada, 36)

E ancora, riguardo al rapporto tra natura e letteratura:

“E io? Io credevo di pensare ad altro. Cos’era la natura? Erbe, piante, luoghi verdi, animali. Ci vivevo in mezzo e volevo essere altrove. Di fronte alla natura restavo indifferente, riservato, a tratti ostile. E non sapevo che stavo anch’io cercando un rapporto, forse più fortunato di quello di mio padre, un rapporto che sarebbe stata la letteratura a darmi, restituendo significato a tutto, e d’un tratto ogni cosa sarebbe divenuta vera e tangibile e possibile e perfetta, ogni cosa di quel mondo ormai perduto”.
(39)

Calvino sceglie quindi un personaggio infantile anche perchè è la persona-figura che può “sentire” maggiormente l’attrito tra natura e storia. Ed è solo il bambino che può fondere natura e storia attraverso le proprietà magiche della pistola, emblema della violenza. Così Calvino si esprime commentando la scrittura di Hemingway e in particolare l’iniziazione al mondo del ragazzo Nick, testimone di un’atrocità nel campo indiano: “si direbbe che nel nostro secolo l’immagine della violenza fonde insieme storia e natura”. (Pietra, 33)

Pin accosta “una scarpa, un oggetto così conosciuto, specie per lui, garzone ciabattino, e una pistola, un oggetto così misterioso, quasi irreale; a farli incontrare uno con l’altro si possono fare cose mai pensate, si possono far loro recitare storie meravigliose”. (Sentiero, 48)

Così anche per Calvino, la guerra e la Resistenza avevano fatto scoprire-vedere la realtà-il paesaggio, che altrimenti non avrebbe avuto un suo significato.

"La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone. Il romanzo che altrimenti mai sarei riuscito a scrivere, è qui. Lo scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e ramanzesco: [...] anche le ville, riuscivo a rappresentare, ora che le avevo viste requisite e trasfigurate in corpi di guardia e prigionieri; anche i campi di garofani, da quando erano diventati terreni allo scoperto, pericolosi da attraversare..." (11)

Realtà e mistero nell'immaginazione visivo-affabulatoria di Pin ("focolaio situato"), di Lupo Rosso (narratore intradiegetico, cioè all'interno della storia raccontata dal narratore epico extradiegetico esterno) e di Calvino-autore diventano elementi indispensabili per storie meravigliose.

Tutto perciò, anche per il logico Kim, diventa "una lotta di simboli"¹⁸.

Nel *Sentiero*, come ne *Le città invisibili*, gli oggetti i gesti, le pantomime, mostrano il potere degli "emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere" (Città 29-30 e 45). Ma a differenza del *Sentiero*, ne *Le città* manca la "lente espressionistica" deformante. La realtà infatti si offre già deformata ed è il narratore-cornice che si assume la funzione di "filtro": una funzione delegata fino a *Le cosmicomiche* ad un personaggio-narratore-testimone, che ricorda quelli di Conrad.

Già nel *Sentiero*, ma soprattutto dal *Ciclo degli Antenati*, è il narratore ad acquistare maggior spazio e importanza. I personaggi non sono mai tridimensionali.

¹⁸ Kim spiega a Ferreira: "Mi capisci che questa è tutta una lotta di simboli, che una per uccidere un tedesco deve pensare non a quel tedesco ma a un altro, con un gioco di trasposizione da slogare il cervello, in cui ogni cosa e persona diventa un'ombra cinese, un mito?" (*Sentiero*, 150).

Calvino, infatti, non ama i personaggi a tutto tondo, ama il narratore orale e dei cantari cavallereschi, e il narratore dei primi romanzi e racconti di Conrad, la prosa filosofica settecentesca, l'azione e l'essenzialità morale e sintattica della fiaba.

Come per Kim anche per Pin c'è "una trasposizione da slogare il cervello" dall'umano-storico al naturale e il contrario, in una acrobazia di simboli.

3.2. Pin tra storia e natura: la "capriola" della realtà

Il personaggio infantile di Pin è caratterizzato dall'animismo, da una sorta di egocentrismo che crea confusione tra interno ed esterno, tra soggetto e oggetto¹⁹. Pin ricorda in modo chiaro il personaggio conradiano altrettanto animistico, Karain. In questo racconto si riscontrano elementi molto comuni tra Calvino e Conrad: il realismo magico, la funzione della memoria e la descrizione del paesaggio.

Lo sguardo infantile come quello del principe "selvaggio" Karain animizza tutto, estrania anche le cose inanimate, facendo emergere la carica di simbologia e di magia. Ecco allora che per Pin "le rane strette in mano danno un contatto viscido, sgucciante, ricordano le donne, così lisce e nude". Così la natura per Karain è ancora fortemente carica di presagi, e la monetina con l'immagine della regina Vittoria può avere su di lui ancora l'energia benefica di un amuleto che lo difende dal senso di colpa. Il contrasto in Conrad, e in particolare in questo breve racconto, tra presente

¹⁹ È un elemento che ritroviamo nella *Giornata di uno scrutatore*, quando Ormea non riesce più a capire nel Cottolengo dove sia il confine tra umano e non-umano o ne *Le città invisibili*, quando a separare l'io dal mondo (non-io) sono rimaste le palpebre (vedi Città, 110). Nel progressivo e inevitabile processo di estraniamento dal mondo i personaggi di Calvino sembrano avvicinarsi sempre di più ad esso. Lo sguardo è sempre più "da vicino": il male è visto sempre più grande, anche quando Palomar vuole guardare solo "il minimo" esistenziale.

storico all'inizio del racconto e passato della narrazione, per ritornare poi alla fine del libro al momento iniziale, crea una intercambiabilità tra realtà e sogno, tra azione e psicologia, storia, natura e scrittura. I racconti conradiani, la fase "epica" e "metafisica" di Conrad, rappresentano per Calvino una lezione per rendere quel rapporto ombelicale con la storia e la società.

Ecco come Pin, quasi come il principe malese Karain, coniuga natura e storia non in un patto epico ma nel modo di percepire questo rapporto.

Nel *Sentiero* nasce la linea rana-donna-pistola.

"Chissà cosa succederebbe a sparare a una rana: forse resterebbe solo una bava verde schizzata su quella pietra"²⁰, si chiede Pin. È infatti in questo accostamento, quasi un gioco magico, che scompare la difficoltà del rapporto col reale, con ciò che è misterioso, ambiguo e incomprensibile per Pin.

"I ragni sotteranei in quel momento rodono vermi o si accoppiano i maschi con le femmine emettendo fili di bava: sono esseri schifosi come gli uomini, e Pin infila la canna della pistola nell'imboccatura della tana...". (54) Il Dritto e la Giglia, secondo Pin "saranno già per terra uno sull'altro, mordendosi la gola come cani!".

Sarà Cugino, poi alla fine del romanzo, a uccidere con la pistola di Pin, la Nera del Carrugio, la sorella di Pin, chiamata da Pin "rana pelosa". Così quando Mancino, prima del fatidico combattimento, sotto le insistenze dei partigiani che gli sono attorno "con barbe irte d'ira , a pugni alzati", uccide il falchetto Babeuf, che "non si muove più

²⁰ *Sentiero*, 53. Vedi anche *Un pomeriggio Adamo* (un racconto del 1947), in cui ritorna il tema rana-donna come tema della sessualità. Secondo David, infatti, solo il primo Calvino del *Sentiero* e di questo racconto è passibile anche di una analisi psicanalitica, poiché ricorrono queste immagini di animali e per l'uso dell'infanzia, per il resto Calvino è uno scrittore che tenta di nascondere, dissimulare il proprio inconscio (David 1974, 332). Vedi anche il rospo che Pin trova sulla pancia del morto (*Sentiero*, 119 e 53)

ormai, le ali tarpate pendono aperte, le penne irte si abbandonano". (167) È una di quelle immagini che fanno rima una con l'altra, quasi sovrappondosi, in questo caso.

C'è una capriola simbolica dall'umano all'animale: la tensione delle barbe irte degli uomini sembra quietarsi quando le penne irte del falchetto si abbandonano nella morte. E il lettore cade in piedi, assieme all'autore-scoiattolo-Calvino. Per questo sarà Pin a seppellire il falchetto dove i partigiani seppeliscono i prigionieri uccisi. È il continuo rovesciamento o travasamento tra regno umano e non umano, cioè vegetale e animale. Come anche nel *Barone rampante*, nella *Giornata di uno scrutatore*, e nella cancellazione dell'io, ridotto a occhio, a "finestra" in *Palomar*: è la tendenza di chi guarda, di chi cerca di uscire da se stesso, prima con la "gioiosa" confusione tra individuo e natura, e poi con uno sguardo sempre più esterno, per entrare in se stesso. È un raccontare "l'altro da sé" per raccontare se stesso, e il naturale per raccontare lo storico. Ma quando, come nella *Giornata di uno scrutatore*, Ormea non sa più dov'è "il confine tra l'umano e il non umano", allora subentra la crisi, la gioiosa confusione-atrito con la natura del personaggio infantile è sempre più difficile da rendere, sembra svanita con Cosimo, il barone rampante.

Nasce l'atteggiamento che Asor Rosa chiama "intercambiabilità assoluta dei mondi", e che egli trova da *Le città invisibili* a *Palomar*, "quando sia Natura sia Storia, sia Biologia, sia Ragione, perdono la loro presunta identità ontologica, e risultano tutte equanimamente riducibili alla dimensione sovrasensibile del Segno" (Asor Rosa 1988, 265). *Le città invisibili*, per Asor Rosa, sono il "poema dell'universale permutazione" dove "il 'confine' di cui ancora si parla nella *Giornata di uno scrutatore*, perde senso, perchè è diventato impossibile dire cosa sta al di là e

cosa al di qua di esso. La metafora ottica s'impone sovrana, lo sguardo necessariamente diviene dominante”(267). Mentre prima all'inizio, dal *Sentiero* a *La giornata di uno scrutatore*, secondo Asor Rosa, la duplicità si presenta come dialettica, che non porta a un superamento, ma ad una coabitazione dovuta ad una scelta “Etica” fatta “per caso”. Etica che “non unifica, ma almeno ‘tiene insieme’” (266).

Abbiamo già accennato alla duplicità tra il bambino Pin e l'adulto-intellettuale Kim, e abbiamo notato questa duplicità anche dentro ciascuno di loro, la componente “adulta” di Pin (lo sguardo da lontano) e quella infantile di Kim che ragionando a,bi,ci attraversa il bosco fiabesco con la stessa baldanzosa euforia di Pin. Ciò che li accomuna è la labilità o facilità di permutazione, in Pin a livello spontaneo e in Kim a livello razionale.

Questa componente dell’“intercambiabilità” la riscontriamo anche nel *Sentiero*, soprattutto in Pin, con la differenza che qui, rispetto a *Le città invisibili* e *Palomar*, essa ha un senso: quello dell'esprimere la violenza del mondo degli adulti, della storia. La “capriola” della realtà non avviene solo nel rapporto normale fra soggetto e oggetto, fra Pin e la storia (gli adulti) e la natura (paesaggio ligure). Ma in alcuni casi avviene anche all'interno al personaggio stesso, e Pin da soggetto diventa oggetto.

Il rapporto, infatti, tra Pin-grande e bestie-piccole, in cui Pin è soggetto dello “sguardo da vicino” (deformante), in un secondo tempo si capovolge nel rapporto contrastante tra Pin-piccolo e il tedesco-grande, in cui il bambino diventa come la bestia piccola di fronte alla «faccia grande» del tedesco. “Pin si diverte a disfare le porte delle tane a infilzare ragni sugli stecchi, anche a prendere i grilli e a guardarli da

vicino sulla loro assurda faccia di cavallo verde...” Poi Pin pensa: “deve essere brutto essere una piccola bestia, cioè essere verde e fare le cacche a gocce, e aver sempre paura che venga un essere umano con una faccia enorme piena di efelidi...” (Sentiero, 53. Le sottolineature sono nostre).

E subito dopo, sorpreso dai tedeschi che lo stanno cercando: “Alla luce del lampione guercio, in cima al carrugio, Pin vede il marinaio con la grossa faccia imbestialita, che punta il dito contro di lui”. (56)

Qui si fonda l'atteggiamento calviniano dell'uscire da se stesso per raccontare se stesso, del diventare natura per raccontare e vedere la storia (atteggiamento impersonificato poi da Cosimo, il barone arboricolo), del guardare “l'assurdità della natura umana”, quella che è o sembra l'incomprensibilità della natura umana del Cottolengo per demolire o mettere in crisi una certa immagine di uomo, dell'uscire dal tempo-spazio-mondo, dall'umanità per raccontare-vedere la storia dell'umanità (come Qfwfq nelle *Cosmicomiche*). Scrivere storie fantastiche per raccontare la realtà. Ma soprattutto è l'atteggiamento di chi trova nello scrivere e nella letteratura lo spazio più adatto o meglio il “modo” e la “voce” per incontrare l'esterno, l'alterità. Allora le immagini e le parole diventano fine e mezzo per far sentire, come Pin, aniministicamente la frattura insanabile tra io, natura e storia. Farla percepire attraverso un modo di guardare, ecco il compito del poeta. Ed è anche il compito che si propone Conrad con il “to make you see”.

Questo rapporto con il reale è quello che Calvino chiama “mimesi attiva della negatività”²¹ o semplicemente “l'abitudine - dell'intellettuale Amerigo Ormea - di guardare le cose dal punto di vista dell'avversario”. (Giornata, 63)

La natura, la storia, nella psicologia infantile, possono essere brutte, incomprensibili, ambigue, come gli adulti, ma hanno sempre attraverso lo sguardo da lontano di Pin-Cugino, una possibilità intrinseca di bellezza e di positività, che al limite può esserci ugualmente perchè il bambino di per sè è aperto alla possibilità, all'ottimismo. Qui risiede il Dna dello sguardo di Perseo, che come vedremo è lo stesso con cui Marlow vede la morte di Kurtz, di quella voce che rimanda sul vuoto. Il narratore di *Heart of Darkness* racconta di un personaggio-testimone, Marlow, il quale racconta di un'assenza, di un uomo, Kurtz, che muore guardando in faccia “l'horrendum”, che pietrifica. La tecnica narrativa innovativa di Conrad, come l'ha definita Calvino nella breve presentazione di un'edizione Einaudi del *Cuore di tenebra*, consiste nella duplicità della voce e della focalizzazione: la presenza di narratori intradiegetici o del narratore epico anonimo (il “noi”) crea un *mise-en-abime* della narrazione alla quale si affianca, lo sguardo dello sguardo, il “to make see”, una sorta di metafocalizzazione, di un testimone che vede un'altro guardare. Ecco lo sguardo riflesso e indiretto, ecco l'allontanamento nella distanza che viene riempita nella descrizione fantastica, creativa e precisa dell'immaginazione letteraria.

²¹ La negatività per Calvino è l'alterità sconosciuta, incomprensibile, la quale non può essere affrontata in maniera “neo-flaubertiana” cioè quando “il punto di vista è quello dell'intellettuale che guarda con ironia e distacco quella eterna commedia dell'Italia provinciale, ma può permettersi anche indulgenza e nostalgia [...] Questo atteggiamento che anch'io ho praticato non mi soddisfa [...] Per dare il senso di come il nostro tempo si muove e avere una coscienza completa di ogni processo degenerativo, sente il bisogno di un atteggiamento che definirei ‘mimesi attiva della negatività’; cioè trasportarci violentemente dalla parte di ogni fenomeno, ogni modo di pensare che giudichiamo negativo...” (De Monticelli 1959). Questo secondo atteggiamento è quello che Calligaris chiama “neo-balzacchiano” (Calligaris 1973, 40).

Il personaggio infantile nel *Sentiero*, perciò, ha una duplice valenza: egli è bambino-vecchio, ha uno "sguardo da vicino" e "da lontano". Rappresenta entrambi i significati dell'infanzia, che Calvino stesso ha riscontrato nella letteratura: l'infanzia come "età dell'oro", idillica, di comunione con la natura (quando Pin va per i sentieri) e quindi luogo dell'utopia, dell'ottimismo e l'infanzia caricata della valenza negativa-brutale della società-mondo (Pin quando è nel carrugio, città, ed è richiamato dagli adulti).

Calvino, nel saggio *Natura e storia nel romanzo* si sofferma sull'uso del personaggio infantile e dell'infanzia in letteratura: "Per trovare scampo dalla visione pessimistica incombente nella coscienza della società (s'avvicina l'epoca delle grandi guerre mondiali), la narrativa comincia a presentarci sempre più spesso dei protagonisti ragazzi". (Pietra, 29-30)

Secondo Calvino, troviamo la figura del ragazzo, che nel '900, come già Carlino nelle *Confessioni d'un italiano* di Nievo, esprime "il bisogno di continuare a proporre all'uomo un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria". (30)

A Calvino interessa il personaggio infantile soprattutto per esprimere il rapporto natura-storia in una confusione sincretica e violenta, ma con quella speranza e quell'ottimismo magico, "che solo i ragazzi possiedono".

La propulsione positiva dell'infanzia, nei romanzi di Calvino, è sottolineata anche da Bossetti, il quale nella figura del "bambino bastardo", del *Sentiero* e degli *Antenati* vede un simbolo di rinnovamento sociale: ne *Il visconte dimezzato* il nipote di

Medardo (narratore-testimone-personaggio) dice: “sono libero come l'aria”. Inoltre il Barone rampante si ribella al padre e diventa come un bastardo volontario²².

Così pure Pin è stato abbandonato dal padre, di cui ricorda solo le grandi mani (motivo che viene ripreso con “la grande mano di pane” di Cugino) paterne e protettive. La madre gli è morta, Pin è solo. È la solitudine come caratteristica dei romanzi di avventura, della fiaba in particolare, dove gli ostacoli anche i più piccoli diventano prove “moralì” da superare.

La natura vista da Pin è buona e cattiva come la gente: “in fondo è una brava persona” pensa Pin di quello che aveva ucciso la moglie o di Pietromagro o di tutti quelli dell'osteria e del distaccamento, i quali rappresentano per gli altri, per Ferreira, il collaboratore di Kim, gli scarti. La natura come l'infanzia, si carica della bipolarità a seconda di come è vista, a seconda dello stato d'animo dell'osservatore infantile²³.

Nel 1963, all'occhio dell'intellettuale Ormea la natura del Cottolengo si carica di tutta la negatività, di tutta quella zona d'ombra proiettata dalla luminosa umanità e ancora una volta, come in Pin, c'è lo scambio, l'immedesimazione del soggetto con l'oggetto, del mettersi “dal punto di vista dell'avversario”, del “fuori” per giudicare-vedere noi stessi, la storia.

²² Su questo argomento vedi Bosetti 1987, 335. Tra i motivi portati da Bosetti, per giustificare il mito del bambino nella letteratura italiana del dopoguerra, c'è l'amore possessivo delle madri italiane, la carenza del padre, la psicanalisi e la misoginia.

Il bambino-adulto Cosimo e l'adulto-bambino Marcovaldo, secondo il critico francese, rappresentano, il connubio realizzato o mancato con la campagna in contrasto con la società urbana. E solo nel rapporto bambino-campagna si realizza l'integrazione e valorizzazione umana.

²³ È una caratteristica del romanzo d'avventura, in cui il protagonista-narratore o un picaro o un bambino: vedi ad esempio Jim Hawkins, protagonista-narratore di *Treasure Island* di Stevenson. Anche qui come in Nieve e nella *Trilogia degli Antenati* di Calvino, il protagonista o personaggio-narratore è un io-vecchio che ricorda-racconta con gli occhi di quando era bambino: è il gioco di estraniamento. Calvino nel 1947 è a questa scuola narrativa.

Anche qui c'è un gioco di trasferibilità simbolica “da slogare il cervello”, non più però in termini ludico-ironici, ma di crisi «religiosa», come la chiama Pampaloni²⁴:

“Guardando dalla finestra, s'accorse che a un altro davanzale, apparivano due occhi dietro il vetro, una testa che non riusciva a sporgere più in su del naso, una grossa scatola cranica coperta di peluria: un nano. Gli occhi del nano erano fissi sull'onorevole, e contro il vetro della finestra s'alzarono delle dita corte [...] Cosa aveva da comunicargli? Si domandò Amerigo - cosa pensava, il nano, di quell'autorevole personaggio?

Cosa pensava - si disse - di noi, di noi tutti?

L'onorevole si voltò, il suo sguardo girò sulla finestra, si fermò sulla finestra, si fermò appena sul nano, poi passò via, distante. Amerigo pensò: 'Si è accorto che è uno che non può votare'. E pensò : 'Non lo vede nemmeno, non lo degna d'uno sguardo'. E pensò anche: 'Ecco, io e l'onorevole siamo da una parte, e il nano dall'altra', e se ne sentì rassicurato [...]

Qual è il giudizio, si domandava Amerigo, che un mondo escluso dal giudizio dà di noi?

Il senso della vanità della storia umana che l'aveva colto poco prima in cortile, lo riprese: il regno del nano soverchiava il regno dell'onorevole, e Amerigo adesso si sentiva dalla parte del nano, s'identificava con quello che il 'Cottolengo' testimoniava contro l'onorevole, contro l'intruso, il solo vero nemico infiltratosi là dentro. Ma gli occhi del nano si posavano con

²⁴ Nella *Giornata di uno scrutatore* si può già parlare, secondo Pampaloni di crisi “religiosa”, perché il nano, “il ‘diverso’ non è diverso sociale, ma ontologico, cioè in qualche modo religioso” e continua “nel *Sentiero* e nella *Trilogia* il rapporto io-altri-storia-universo è gioioso edonistico, spavaldo, egocentrico, naturale e ap problematico, tutto in luce», invece poi, dalla *Giornata*, nel lavoro di Calvino quel rapporto si colora di indecifrabile e d'ombra. (Pampaloni 1988, 27).

uguale assenza di partecipazione su tutto quel che nel cortile si nuoveva, onorevole compreso. Il negare valore ai poteri umani implica l'accettazione (ossia la scelta) del potere peggiore: il regno del nano, dimostrata la sua superiorità sul regno dell'onorevole, lo annetteva, lo faceva proprio. Ecco che il nano e l'onorevole confermavano d'essere dalla stessa parte, e Amerigo adesso non poteva starci, era fuori..." (Giornata, 55-56)

E qui rispunta Kim, in una trasposizione di punti di vista in cui Amerigo non si sa più dove siano i valori della storia. Non è più così spontaneo e solare lo scambio semantico tra storia e natura.

Il nano-natura-innocente, prima si contrappone a Ormea-deputato-storia-colpevole. Per un attimo, con il nano, Ormea prova il senso della vanità della storia umana, ma quando questo significa "accettare il potere peggiore" Amerigo non può starci, rimane "fuori". Amerigo non rinuncia alla sfida, a se stesso, forse non rinuncia alla solitudine, alla diversità. Si immedesima in ciò che è diverso, diventa diverso, "fuori", ma quando questo significa "uguale", "dentro", non ci sta più. È come Cosimo che "una volta convinta l'umanità a vivere sugli alberi, lui sarebbe sceso". (Barone, 189)

Tra natura, individuo e storia non c'è più, come nel *Sentiero*, comunicabilità, ma impermeabilità semantica. Allora diventerà molto più facile e opportuno, per il narratore o l'autore di storie, affidarsi alla "cibernetica"²⁵.

²⁵ Per questo la letteratura può essere "cibernetica" per Calvino, e l'autore vorrebbe scomparire e a mantenere in gioco la funzione della letteratura (cioè far parlare il mito e l'inconscio) basterebbero gli inevitabili fantasmi che grondano dalle case luminose della nostra società. Rimarrebbe "il piacere infantile del gioco combinatorio che spinge il pittore a sperimentare disposizioni di linee e colori e il poeta a sperimentare accostamenti di parole" (Pietra, 177).

Tra il nano (natura incomprensibile) e il deputato (storia) c'è sempre un io-osservatore che vede "attraverso" la finestra²⁶.

Qui, a differenza del *Sentiero*, non si racconta la storia attraverso la natura e il contrario. I tre elementi io-natura-storia vengono rappresentati in una incomunicabilità tutta spigoli e sponde. Non c'è la fusione di un sentire infantile. C'è solo la "trasferibilità", operata razionalmente, senza scambio di immagini e di senso. Non c'è più il fiabesco, quell'essere «all'aria aperta», che aveva notato Pavese nel *Sentiero*.

La tristezza, il pessimismo e la crisi riguardo alla storia, hanno superato ormai "il pessimismo dell'intelligenza e l'ottimismo della volontà" anche di un conte philosophique del settecento.

Il personaggio infantile ha esaurito la sua funzione stilistica. Così pure la fiaba incontra difficoltà sempre maggiori. Sembra allora che natura e storia acquistino una loro posizione-ruolo di progressiva incomunicabilità "sensibile", a causa di una maggior difficoltà di far esperienza dell'alterità, di sperare di cambiare la società.

Siamo nel 1963, Calvino inizia a muovere i primi passi non più sugli alberi, ma tra i laboratori della scienza, alla scoperta di nuove immagini, mantenendo però il senso morale di sfida e la necessità di raccontare della fiaba.

Dalla "crisi religiosa" del Cottolengo e dall'esaurimento della situazione narrativa vecchio-bambino, alla fine delle *Cosmicomiche* nel 1964, sboccia la scrittura come occhio, nella posizione esterna dell'osservatore-narratore.

²⁶ Su questo tema è da vedere un saggio di Basile (1982) che ha studiato il ruolo della metafora della finestra in alcuni scrittori come Dostoevski, Pavese e altri. Anche in Calvino, la presenza della finestra si fa via via sempre più frequente come luogo-mezzo attraverso il quale il narratore o il personaggio racconta (o fa raccontare se è il personaggio a funzionare come filtro per il narratore) come spettatore-osservatore esterno, soprattutto dal *Barone rampante* in poi. La finestra segna una presenza-assenza del narratore-protagonista-personaggio fino alla completa identificazione con l'io da parte del signor Palomar in *Palomar*.

Nella *Spirale* infatti, l'ultima cosmicomica della prima raccolta, viene descritta da Qfwfq la nascita della vista, la quale dà senso alla realtà e il contrario.

Non più ricerca della comunione con il reale, la natura, la società, ma solo interdipendenza ontologicamente necessaria²⁷, cioè condizione indispensabile per l'esistenza della propria individualità.

È il tipo di scrittura che verrà coronata da Palomar.

La deformazione della natura umana che, nel *Sentiero* si concretizza attraverso lo sguardo di Pin e che la Montaldo-Calvo dice essere una caratteristica anche di Conrad, viene portata all'estremo, passando per *La giornata di uno scrutatore*, nelle *Cosmicomiche*, in quello che Calvino chiama “delirio antropomorfo”.

Nella *Giornata di uno scrutatore* “il ragazzo-pianta-pesce” ha “una faccia, tutta occhi e bocca aperta in un fesso riso”. Il Cottolengo è popolato da “ragazzi-pesce”.

Ora la natura e anche l'infanzia si caricano di tutta l'incomprensibilità-mostruosità, che però può essere umana perchè “l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo”, pensa Amerigo Ormea. Ma risponda la

²⁷ Allora Qfwfq, diventato conchiglia nella cosmicomica *La spirale* può dire: “Insomma il collegamento occhio-encefalo io lo pensavo come un tunnel scavato dal di fuori, dalla forza di ciò che era pronto per diventare immagine, più che dal di dentro ossia dell'intenzione di captare una immagine qualsiasi. E non mi sbagliavo: ancor oggi sono sicuro che il progetto - nelle grandi linee - era giusto [...] Elaboravo un'immagine di me armoniosa e colorata per poter entrare nella ricettività visiva di lei, occuparne il centro, stabilirmici, perchè lei potesse fruire di me continuamente con il sogno e col ricordo e con l'idea oltre che con la vista [...] solo che gli occhi che finalmente si aprirono per vederci erano non i nostri ma di altri” (*Cosmicomiche*, 72-73). L'io narratore-vecchio (nel senso di distanza temporale e spaziale) che vede come da bambino (cioè per la prima volta) diventa conchiglia che non vede, ma è visto dagli occhi degli animanti e degli uomini. Il suo ruolo ormai assente, il suo compito, che prima consisteva nel tentare di costurare un'immagine positiva socialmente, ora è quello di sapere di essere funzionale: “Così la vista, la nostra vista, che noi oscuramente aspettavamo, fu la vista che gli altri ebbero di noi [...] Tutti questi occhi erano i miei, li avevo resi possibili io; avevo avuto la parte attiva; io gli fornivo la materia prima l'immagine” (174-175).

scelta etica e con essa lo stoicismo calviniano. Questa è la lezione di Conrad che troviamo nei suoi personaggi-testimoni quando guardano l'*horrendum*.

Rimane nella *Giornata* la volontà di ottimismo, non più l'ottimismo, rimane la volontà di avere una "conoscenza metafisica", rimane la fiducia tutta conradiana nella razionalità umana dei personaggi alla Mac Whirr, che Calvino definisce nella sua tesi: "l'impassibile capitano inglese, l'assenza personificata di passioni, di cerebralismi, di fantasie, il 'self control' allo stato puro, la 'ragione' nella sua manifestazione più matematica, l'uomo che parla solo quando è strettamente indispensabile e non capisce ed odia le immagini più consuete della conversazione" (Tesi, 38). Sembra un autoritratto di Calvino, non da giovane ma da vecchio. La cosa curiosa è che l'ha scritto a 24 anni.

Dopo *Il Sentiero*, nonostante venga progressivamente a mancare la caratteristica dell'"epica dell'infanzia", cioè la trasfusione semantica, come tra vasi comunicanti, della natura in storia e viceversa, Calvino non abbandona la sfida razionale con la storia.

3.3. Lo sguardo di Pin: uno sguardo duplice

Pin ha due tipi di sguardo: uno, di quando va per i sentieri, dove, come "il vecchio mulo dai paraocchi neri"²⁸, fa scoperte colorate e nuove e ha "gli occhi pieni

Questo modo di vedere che viene dall'esterno e questa interdipendenza necessaria con l'esterno saranno coronate dalla visione di Palomar.

²⁸ Nel racconto *La fame di Bévera*, Calvino scrive: "(Il vecchio mulo) Marciava (sulla mulattiera) a muso chino, e il suo sguardo, limitato dai paraocchi neri, faceva osservazioni bellissime: lumache dal guscio rotto

di svolazzi di farfalle” e l'altro quando viene richiamato alla realtà dalla voce dei grandi: “basta un richiamo improvviso e fuggevole e Pin è ripreso dal contagio del peloso e ambiguo carnaio del genere umano: ed eccolo a occhi strabuzzati e lentiggini fitte che spia gli accoppiamenti dei grilli, o infilza aghi di pino nelle verrucche del dorso dei piccoli rospi [...] Allora Pin si sente attirato ancora dal mondo degli uomini incomprensibili con lo sguardo opaco e la bocca umida d'ira”²⁹ (Sentiero, 130)

Pin riacquista il suo sguardo infantile e puro quando per i sentieri

“...canta e guarda il cielo e il mondo puliti del mattino e farfalle montare dai colori sconosciuti che si librano sui prati[...] dimentica le strade vecchie dove stagna l'orina dei muli, l'odore di maschio e femmina del letto sfatto di sua sorella, il gusto acre dei grilletti schiacciati e del fumo ch'esce dagli otturatori aperti, il sibilo rosso e rovente delle frustate nell'interrogatorio. Qui Pin ha fatto scoperte colorate e nuove: funghi gialli e marrone che affiorano umidi dal terriccio, ragni rossi su grandissime invisibili reti, leprotti tutti gambe e orecchie che ad un tratto sbucano sul sentiero e spariscono subito a zig zag

dagli spari che perdevano una bava iridata sulle pietre, formicai sventrati con fughe bianche e nere di formiche e uova, erbe strappate che alzavano strane radici barbute come d'alberi [...] vedeva ripe franare, nuvole alzarsi sulle colline; il mondo voleva cambiare la sua vecchia faccia e mostrare il rovescio delle cose, delle piante, della terra» (Corvo, 121).

²⁹ Vedi anche il *Rosso Malpelo* verghiano, che ha le stesse caratteristiche modali e vocali del *Sentiero*: un punto di vista inattendibile, picaresco che obbliga ad una certa latitanza l'autore attraverso un tipo di narratore: “Questo procedimento originale del Verga può essere considerato una forma di straniamento estetico, perchè gran parte delle vicende di un personaggio (come accadrà anche per i *Malavoglia*) è raccontata da un punto di vista inautentico, stravolto, straniato, appunto. L'autore, scomparendo nell'universo diegetico della narrazione, le ha dato tuttavia una costruzione e una forma, ha operato delle scelte di scrittura non neutrali. Le funzioni essenziali del racconto - l'informazione, la descrizione e la valutazione - sono articolate in modo tale che l'oggettività dei dati [...] emerga distintamente, con una forza di muta denuncia, nonostante lo straniamento dei punti di vista del narratore e dei personaggi...” (Marchese, 1983, p. 81). Quello di Marchese è uno studio sul racconto, di scuola semiotica. In questa suo lavoro l'autore analizza alcune opere tra cui *Rosso Malpelo*). Riguardo alla non autorità del narratore e del punto di vista picaresco vedi anche Scholles-Kellogg 1970.

[...] Mancino si spazientisce [...] lo copre di impropri ogni volta che arriva [...] con gli occhi pieni di svolazzi di farfalle. Allora Pin ritorna il ragazzo lentigginoso di Carrugio Lungo...” (129-30)

È uno sguardo-visione frutto di due occhi: quello della fronte, che guarda la realtà la negatività, ed è uno “sguardo da vicino” che spia attraverso fessure, spiragli, lame di luce e di ombra; e quello della fantasia, pieno di “svolazzi di farfalle”.

Questo secondo tipo di sguardo verrà ripreso da Calvino per spiegare la virtù della “leggerezza” e della fantasia, la quale corrisponde, come ha detto lo stesso Calvino in un'intervista televisiva nel 1980, ad “ali di farfalle”. Alla domanda dell'intervistatore, Alberto Sinigallia: “L'umanità, nel 2000 sarà ancora capace di fantasia?”, Calvino ha risposto: “La fantasia, l'immaginazione, la creatività devono sottoporsi ad una regolarità, quotidianità [...] se tutto è fantasia non si realizza niente. Solo se intorno abbiamo dei parallelepipedi grigi possiamo ornarli con ali di farfalle, se avessimo solo ali di farfalle con cosa le orniamo: se abbiamo regole esatte, precise, dentro può scaturire la creatività altrimenti...” (Sinigallia 1980).

Ecco rispuntare la dialetticità degli opposti, senza però sintesi: dal negativo sbucca il positivo, dentro il razionale sboccia il fantastico e quindi da uno sguardo “da vicino” che permette di vedere la negatività del reale può scaturire l'esigenza e la capacità di uno sguardo “da lontano” del fantastico e dell'immaginazione.

Solo se lo sguardo, come quello di Pin, è ostacolato da nebbie e da impedimenti fisici, può spingersi al di là di un orizzonte limitato, fisico, razionale.

Per questo la “visione” di Pin si muove in un particolare spazio e in una particolare luce³⁰. Pin cerca dei mezzi per difendersi dallo sguardo “da vicino”: allontanandosi, facendo proprio lo sguardo «da lontano» di Cugino che gli insegna a amare la bellezza delle lucciole, che come le donne, si vedono belle solo in lontananza.

Gli occhi con cui Pin spia la realtà della camera di sua sorella, sono “occhi strabici” a causa delle “fessure del tramezzo” che filtrano la camera

Il suo sguardo sembra lo sguardo di chi guarda “attraverso una calza da donna” o quando c'è nebbia; ciò che si vede è “una striscia verticale piena di cose con intorno l'offuscarsi dell'ombra”. È la luce dei raggi del sole con cui Calvino apre il *Sentiero* e quella da cui Marlow, il narratore conradiano, racconta: per lui infatti il significato di un episodio non era dentro come in un guscio ma fuori “enveloping the tale which brought it out only as glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine”. Ecco il metodo narrativo di Conrad.

“In camera di sua sorella, a guardarci in quel modo,
sembra sempre che ci sia la nebbia: una striscia verticale piena di

³⁰ Riguardo alla scrittura-descrizione realistica del '600 (della scrittura galileiana in particolare) Raimondi (1974, 3-56) fa notare come in questo secolo, nella prosa scientifica si sia scoperta la relazione tra la vista, la luce e lo spazio. Ciò ha determinato anche un modo di scrivere-descrivere che mirava all'elemento dinamico e al principio della esattezza.

Inoltre Pierantoni (1987, 277-283) riguardo a questo discorso scrive: “Deve esistere un rapporto tra la mente di Calvino e non certo l'Ottica né geometrica, né fisica, ma tra la sua mente e la luce». Secondo Pierantoni, Calvino potrebbe dire ‘io illumino’ ogni volta che dice ‘io scrivo’, il problema centrale è, perciò, il rapporto tra osservatore e osservato. Pierantoni divide le opere di Calvino secondo tre «strumenti ottici o macchine delle meraviglie basate sulla natura della luce». E sono: lo specchio ustorio (*La giornata di uno scrutatore*, *La nuvola di smog*, *La speculazione edilizia*), la camera oscura (*Gli antenati*), il caleidoscopio (*Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) e infine lo specchio (*Palomar*, in cui le difficoltà del conoscere è all'estremo. Le cose che vede il protagonista gli rimandano il suo viso).

cose con intorno l'offuscarsi dell'ombra, e tutto sembra cambi dimensioni se s'avvicina o s'allontana l'occhio dalla fessura. Sembra di guardare attraverso una calza da donna [...] Pin più che una camera ha un ripostiglio, una cuccia al di là d'un tramezzo di legno, con una finestra che sembra una feritoia, stretta e alta com'è, e profonda nello sbieco del muro della vecchia casa. Di là c'è la camera di sua sorella filtrata dalle fessure del tramezzo, fessure da farsi venire gli occhi strabici a girarli per vedere tutt'intorno. La spiegazione di tutte le cose del mondo è lì dietro quel tramezzo; Pin ci ha passato ore e ore fin da bambino e ci ha fatto gli occhi come punte da spilli; tutto quel che succede là dentro lui lo sa, pure ancora la spiegazione del perchè gli sfugge e Pin finisce per aggomitolarsi ogni notte nella sua cuccetta abbracciandosi il petto..."³¹ (Sentiero, 43-4)

Lo sguardo di Pin è uno sguardo ostacolato da nebbie, da nuvole, da colline al di là delle quali si intravede l'orizzonte, che è "l'unica retta continua" nel "mondo di linee spezzate"(Opaco, 301).

Il paesaggio di Pin è la riviera ligure, è il mondo come lo immagina Calvino che infatti dice: "...per cui se mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui proscenio s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole..."(299).

³¹ Vedi anche il gorilla albino, nel quale Palomar si riconosce e riconosce tutti gli uomini. A quel gorilla bianco e triste rimane solo un pneumatico da abbracciare e a Palomar invece come coppertone rimane solo la sua immagine (del gorilla). (Palomar, 84).

3.4. Spazio e luce nel *Sentiero*

Il gioco sottile della memoria conradiana si traduce sempre in una ricerca della lontananza dopo l'esperienza dello "sguardo da vicino". Ecco cosa dice a Kublai Kan Marco Polo, che ha imparato molto bene la lezione di Pin:

"Il fine delle mie esplorazioni è questo: scrutando le tracce di felicità che ancora si intravedono, ne misuro la penuria. Se vuoi sapere quanto buio hai intorno, devi aguzzare lo sguardo sulle fioche luci lontane". (Città, 63)

"La nuvola ora si dissolveva; e la risposta (alla domanda: è per smaltire una carica di nostalgia che sei andato distante?) era in quella nuvola. Al soffio che portava via il fumo Marco pensava ai vapori che annuviavano la distesa del mare e le catene delle montagne e al diradarsi lasciano l'aria secca e diafana svelando città lontane. Era al di là di quello schermo d'umori volatili che il suo sguardo voleva giungere: la forma delle cose si distingue meglio in lontananza". (105)

Lo sguardo di Pin oltre agli impedimenti fisici (colline, fessure, feritoie, nuvole ecc.) si muove in una particolare luce e in un particolare spazio, che rimandano allo spazio ambivalente delle storie malesi conradiane create dal contrasto, ancora una volta binario, di ombra e sole. Con una differenza: la descrizione in Calvino, come vedremo è più "essenziale".

"Per arrivare in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere dritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico.

Scendono diritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e i cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole sui davanzali, e sottovesti stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciotoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli". (*Sentiero*, 31)

Milanini ci dice, a questo proposito, che nel *Sentiero* "la trasparenza presuppone l'opaco [...] e i raggi del sole riescono a raggiungere il fondo del vicolo dove abita il protagonista solo a condizione di scendere 'dritti rasente le pareti fredde': e lo sguardo del narratore ubbidisce, con ogni evidenza alla medesima restrizione. Così nell'incipit del secondo capitolo all'occhio di Pin si manifesta [...] una 'striscia verticale piena di cose con intorno l'offuscarsi dell'ombra'" (Milanini 1985, 529).

Se ad accomunare Calvino a Conrad sono soprattutto gli aspetti "impressionistici" e il contrasto luce-ombra, a creare la differenza è l'organizzazione geometrizzante della descrizione che in Conrad è solo accennata mentre in Calvino è determinante. La "verticalizzazione" la troviamo in entrambi, ma con alcune differenze: nello scrittore-marinaio l'elemento organizzatore è la funzione "giudicante" dell'aggettivo e dell'osservatore-testimone, mentre in Calvino è l'abilità nello scegliere le cose da descrivere, ma soprattutto un particolare spazio che "gerarchizza" quello che viene descritto (illuminato) dalla parzialità dei raggi solari. Spazio in cui l'esattezza descrittiva si coniuga con la potenza evocante e "scontornante" dell'impreciso, dell'opaco che deriva dalla memoria. Ed è un procedimento che quasi si dà da sé, attraverso gli occhi del personaggio che vede oppure attraverso la voce anonima del narratore. Gli elementi della descrizione possono sembrare impressioni dislocate "qua e là" senza una storia-senso-

prospettiva, e invece sono sempre contenute dentro una struttura-cornice binaria tendenzialmente verticale, come vedremo più avanti quando parleremo della tecnica descrittiva di Conrad e Calvino

Ma ciò che distingue maggiormente Calvino da Conrad, in questo incipit del *Sentiero*, è l'elemento dinamico dell'atto del descrivere che l'autore ligure ha sempre cercato di riprodurre fino alle soluzioni "intellettualistiche" delle sue ultime opere.

Per questo motivo il narratore sceglie un punto di vista "restrittivo", quale il bambino Pin. Calvino nel 1971 scrive:

“D'intubagu, dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perchè il mondo riceve continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un compagno di cui il mondo dispone per sapere se c'è”. (Opaco, 310).

Qui Calvino riprende le categorie di interno ed esterno in termini di "opaco" e "aprico", in cui l'io è in mezzo per permettere l'esistenza del mondo.

Inoltre, in questo saggio, Calvino definisce la forma del mondo che coincide con la forma del golfo, di un anfiteatro, di un arco, come la Riviera ligure descritta nel *Sentiero* che Calvino ricalca da Conrad in *Karain*, e che come vedremo nel terzo capitolo, ne farà l'immagine-intreccio, la struttura de *Le città invisibili*.

Il luogo da cui alla fine Pin vedrà il mare-il cielo-il mondo è la montagna, nel punto più alto, dove è fuggito dopo aver abbandonato anche la comunità dei partigiani.

Per questo scrive di trovarsi sempre “affacciato a una balaustra” e vedere

“il mondo disposto su tanti balconi che irregolarmente si affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanzale che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo, e a quel parapetto ancora s'affaccia il vero me stesso all'interno di me [...] sto con la faccia in direzione del mare [...] volto le spalle al monte [...] la dimensione che si prolunga alla sinistra e alla destra e che per me corrisponde più o meno al levante e al ponente [...] per cui tanto vale considerare come forma del mondo quella del golfo che ho davanti ai miei occhi, delimitata dal capo che mi sta a levante e da quel qualcosa che ferma la mia vista da una parte e dall'altra, dosso di colline, tronco d'olivo, siepe di ginestre, araucaria, ombrellone, o quali che siano le due quinte che delimitano il palcoscenico al cui centro mi trovo...” (302-3).

Il sole, come il cielo, lo si può guardare se viene visto non direttamente ma guardando “come i suoi raggi cadono sulle superfici del mondo”. Il saggio *Dall'Opaco*, una specie di autobiografia culturale, è una elaborazione fenomenologica del rapporto che Calvino ha con il mondo, la natura e se stesso. Paesaggio, spazio e “io” si scambiano le parti in un legame “ombelicale” di necessità ontologica e gnoseologica.

Il regno di Pin, dove i ragni fanno i nidi, si trova là dove “solo al fondo del torrente [...] e più indietro nel succedersi di contrafforti della catena montagnosa parallela alla costa, si dà quell'incupirsi del verde, quella vicinanza del freddo che sale da sottoterra e lontananza non solo dal mare invisibile ma anche dal feroce azzurro del cielo incombente, quel senso d'un misterioso confine che separa dal mondo aperto ed

estraneo, che è il senso d'essere entrati “d'int'ubagu”, nell'opaco rovescio del mondo” (308-9), dove il sole non è più accecante e l'azzurro non è feroce e il cielo incombente.

3.5. Rilevamenti del contrasto luce-ombra nel *Sentiero*

Il posto delle tane dei ragni, infatti: “È una scorciatoia sassosa che scende al torrente tra due parti di terra ed erba”, è l'altrove del mondo dei grandi, della luce. È il regno di Pin. “Quando ha fatto qualche grosso dispetto e a furia di ridere il petto gli si è riempito d'una tristezza opaca, Pin vaga tutto solo per i sentieri del fossato e cerca il posto dove fanno la tana i ragni...” (Sentiero, 53)

La luce del *Sentiero* è deformante come lo sguardo “da vicino” di Pin. È una luce allucinata, laminata, “restrittiva” anch'essa, che falsa le forme e i colori. È una luce “guercia” e livida come quella che troviamo in Conrad.

“Karain's lips moved slightly. A vivid flash of lightning made the two round sternports facing him glimmer like a pair of cruel and phosphorescent eyes. The flame of the lamp seemed to wither into brown dust for an instant, and the looking-glass over the little sideboard leaped out behind his back in a smooth sheet of livid light” (Karain, 29)

Anche il narratore anonimo del *Sentiero* ricorre all'uso di questo tipo di luce:

“C'è buio: solo in cima ai gradini c'è un punto illuminato da un lampione guercio per l'oscuramento. Alla luce del lampione

guercio, in cima al carrugio, Pin vede il marinaio con la grossa faccia imbestialita che punta un dito contro di lui". (Sentiero, 53)

Nella fuga di Pin e Lupo Rosso dalla prigione: "Ad un tratto le penombre del parco si diradano ed ecco aprirsi ai loro occhi uno scenario luminoso, a colori vivissimi, come quando si scopre una decalcomania". (79)

Pin e Lupo Rosso sono in fuga, è notte, Lupo Rosso è andato a cercare aiuto, e lascia da solo Pin:

"Pin esce da dietro il serbatoio: il gracidare delle rane nasce da tutta l'ampia gola del cielo, il mare è una grande spada luccicante nel fondo della notte. L'essere all'aperto gli dà un senso strano di piccolezza che non è paura. Ora è solo, solo su tutto il mondo. E cammina per i campi coltivati a garofano e a calendule. Cerca di tenersi alto sul declivio delle colline, per passare sopra alla zona dei Comandi. Poi scenderà al fossato: là sono i suoi luoghi". (85)

Pin e Cugino stanno tornando al distaccamento dei partigiani: "Quando Pin si sveglia vede i ritagli di cielo tra i rami del bosco, chiari che quasi fa male a guardarli"³² (90).

Al campo dei partigiani: "A sera lame di nebbia si infiltrano tra i tronchi dei castagni e ne ammuffiscono i dorsi con le barbe rossiccie dei muschi e i disegni celesti dei licheni". (105)

³² Prima "l'ampia gola del cielo" ora "i ritagli di cielo" che fa mali guardarli e poi nel *Barone rampante*: "Il cielo è vuoto e a noi vecchi d'Ombrosa, abituati a vivere sotto quelle verdi cupole, fa male gli occhi guardarlo" (Barone, 286). Il cielo diventa metafora del nulla, del vuoto, perciò ben vengano le nebbie, le nuvole o il luogo umido dove fanno i nidi i ragni, meglio la favola/fantasia (oppure poi il freddo raziocinio che "cristallizza", che ti fa vedere in maniera trasparente, leggera forse). Ancora una volta la letteratura come creazione fantastica, come ragione e trasparenza, come conoscenza disincantata, come divertimento anche per difendersi dalla realtà, dall'alterità, dal mondo.

La nebbia e le nuvole hanno il compito di rendere più “visibile” la luce, più udibili i suoni della realtà: “Ma Pelle è sparito e la nebbia smorza i richiami” (113), mentre i prigionieri seppeliscono uno dei cognati meridionali rimasto ucciso: “Poi viene la nebbia e gli uomini lasciano i cognati a capo scoperto e pistola puntata e se ne vanno; una nebbia opaca, che cancella le figure e smorza i suoni” (121).

Queste immagini e riferimenti paesaggistico-naturali hanno anche un “effetto di reale”, che viene potenziato, grazie al filtro o “focalizzazione” infantile. Il paesaggio viene perciò caricato di significato e nello stesso tempo “straniato” dall'emotività del bambino-Pin.

Anche nel capitolo dedicato a Kim e Ferreira ci sono nebbie e nuvole: “Verso sera arrivano il comandante Ferriera e il commissario Kim. Fuori, salgono voli di nebbia come porte sbattute una dopo l'altra e gli uomini si accalcano nel casone, attorno al fuoco...” (142)

Per Kim e per Pin le nebbie hanno lo stesso significato e Calvino sente quasi il bisogno di spiegarlo nel capitolo IX, di Kim-scrittore-Calvino:

“Alle volte camminando nella notte le nebbie degli animi gli si condensano, come le nebbie dell'aria, ma lui (Kim) è un uomo che analizza, a, bi, ci dirà ai commissari [...] Kim è logico, [...] ma quando ragiona andando da solo per i sentieri, le cose ritornano misteriose e magiche, la vita degli uomini piena di miracoli”. (153)

Miracoli che per Pin si concretizzano nei due incontri con Cugino, nella stessa condizione di tristezza e solitudine: il primo, dopo il furto della pistola e la fuga dal

carrugio, il secondo, dopo la fuga dal distaccamento e il distacco definitivo dalla sorella.

Pin non è logico, non analizza, e per combattere le nebbie “entrerà nell'osteria fumosa e viola, e dirà cose oscene [...] canterà canzoni commoventi [...] inventerà scherzi e smorfie [...] tutto per smaltire la nebbia di solitudine che gli si condensa nel petto le sere come quella” (38), per poi scontrarsi con la “comunità” dell'osteria e quindi fuggire nel suo regno.

Eppure per entrambi, Pin e Kim, i sentieri e la notte provocano gli stessi effetti di mistero e di magia.

Per sconfiggere le nebbie della solitudine, però, Kim ragiona (a, bi, ci), mentre Pin inventa “scherzi” e “smorfie” e canta “canzoni commoventi”. Queste due tendenze diventeranno parti integranti del Calvino saggista e narratore.

Come Pin anche per Kim : “La valle è piena di nebbie e Kim cammina su per una costiera sassosa come sulla riva di un lago” (156).

Pin sta andando a sotterrare il falchetto Babeuf, il distaccamento è andato in battaglia mentre il Dritto, la Giglia e Pin sono rimasti al campo:

“Pin non vede che montagne intorno a sè, valli grandissime di cui non si indovina il fondo, versanti alti e scoscesi, neri di boschi, e montagne, file di montagne una dietro all'altra, all'infinito. Pin è solo sulla terra. Sotto la terra, i morti. Gli altri uomini, di là dai boschi e dai versanti, si strofinano sulla terra i maschi con le femmine, e si gettano l'un sull'altro per uccidersi. Il falchetto stecchito è ai suoi piedi. Nel cielo ventoso volano le nuvole, grandissime, sopra di lui”. (170)

E poi: “Il passo nella penombra della notte nuvolosa appare come prato concavo dai contorni svaniti tra due elevamenti di roccia circondati da anelli di nebbia”. (173)

Pin ha rotto con il Dritto, ha fatto capire la verità (che cioè il Dritto non è andato in battaglia per far l'amore con la Giglia) e perciò fugge, rimanendo solo: “Pin è seduto sulla cresta della montagna, solo: rocce pelose d'arbusti scendono a picco ai suoi piedi, e s'aprono vallate, fin giù nel fondo dove scorrono neri fiumi. Lunghe nuvole salgono per i versanti e cancellano i paesi spersi e gli alberi”.(189)

È la solitudine anche di Cosimo nel *Barone rampante*, la logica conseguenza di uno scontro e di una incomprensione con il mondo degli adulti, il quale ha una particolare autorità.

La solitudine, forzata come quella di Pin, o scelta come quella di Cosimo, ha un luogo-spazio: Pin sale sulla montagna o scende nel fossato dove i ragni fanno i nidi, Cosimo rimarrà sugli alberi. Luoghi comunque che segnano una distanza, un allontanamento nei confronti della realtà.

È un luogo, dal quale i personaggi e il narratore di Calvino e di Conrad guardano o raccontano.

Perciò a Pin, nel momento più tragico del libro, quando rimane solo per la seconda volta e tutto ormai gli sembra perduto (gli amici dell'osteria, quelli del distaccamento, e la sorella), il mare appare in un modo tale che riesce ad esprimere tutta la portata di questo suo sentimento in un “effetto di realtà” fortemente espressionistica:

“Il mare che ieri era un torbido fondo di nuvola ai margini
del cielo, si fa una striscia d'un cupo sempre più denso ed ora è

un grande urlo azzurro al di là d'una balastra di colline e case".

(191)

Quella balastra o davanzale a cui spesso i personaggi dei romanzi di Calvino si affacciano per vedere e raccontare il mondo. Basti pensare al narratore personaggio-testimone, il fratello di Cosimo, nel *Barone*, che viene sorpreso spesso a guardare dalla finestra, dall'alto. Oppure a Suor Teodora-Bradamante che racconta guardando dalla "finestrella" della sua cella, dalla quale, in basso, si vede la pianura e la "storia" di guerre. Come anche Marco Polo e Kan ne *Le Città invisibili*, i quali parlano e dialogano dalla "terrazza del palazzo reale". (Città, 134)

In tutti tre i romanzi della trilogia i *Nostri Antenati*, come nel *Sentiero* con Pin e Kim e con la narrazione, che abbiamo visto, c'è un tipo di rapporto dell'autore con la storia e del narratore con la materia narrata, ed è un rapporto di "complicità" ma nello stesso tempo di allontanamento e di "straniamento"³³. C'è una progressiva presa di distanza dalla realtà e dalla scrittura. Distanza che si manifesta nella "posizione" dalla quale il narratore racconta e dai "focolai di percezione" scelti.

Perciò non a caso spesso sorprendiamo i narratori-personaggi de *Il barone rampante* e de *Il cavaliere inesistente* mentre raccontano, da un luogo isolato, ciò a cui hanno assistito guardando dalla finestra e dall'alto. È quella stessa posizione "marginale" che Calvino riconosce a Conrad, quella di narratore-testimone di un "vecchio" che ricorda.

³³ Un'altra testimonianza della predilezione di Calvino per la teoria dell'estraniamento ci viene data da un'intervista del 12\3\84 di Lucente Gregory con lo scrittore, il quale dice: "Certo, l'estraniamento. Questa teoria è stata importante per me, mentre non ho mai trovato le teorie di Lukacs molto interessanti" (Lucente 1987, 378). Riguardo alla teoria dell'estraniamento e del concetto di distanza come cifra calviniana, verificata soprattutto ne *Le città invisibili*, vedi Mengaldo 1975, 406-426.

Ne *Il visconte dimezzato* compare il narratore-adulto che ricorda quello che “ha visto” da bambino; ci sono perciò una frattura ironica, una ricerca di estraniamento da parte della voce e la trasfigurazione della storia, attraverso lo sguardo infantile.

L'allontanamento dalla storia-realtà, a favore della scelta di vicinanza alla natura, aumenterà ne *Il barone rampante*, dove il narratore ormai vecchio racconta le imprese del fratello, alle quali ha assistito soprattutto attraverso la finestra.

Compare in maniera evidente, questo espediente tecnico-narrativo, il quale introduce un tipo di rapporto di presenza “estranea” e di partecipazione-“assente” alla storia che viene raccontata. Tra il personaggio infantile e la realtà c'è un narratore adulto-vecchio, che instaura una distanza temporale e spaziale. Inoltre tra il personaggio infantile “ricordato” (cioè allontanato dalla memoria) e la realtà rivissuta dagli occhi del bambino c'è la finestra.

Finestra, che abbiamo visto comparire anche nella *Giornata di uno scrutatore*: attraverso la finestra, infatti, Amerigo vede, affacciato ad un'altra finestra (su un altro balcone) dietro i vetri, il nano che a sua volta vede il deputato in cortile.

Potremo forse già parlare di una “visione della visione”, contemporanea alla nascita del metanarratore delle parentesi. Quindi di un romanzo del romanzo. È un moltiplicarsi dei livelli di realtà nella scrittura, in una ricerca di estraniamento dal contenuto della storia che Calvino racconta.

In questo contesto acquista significato anche tutta quella attività di spiegazione di se stesso, della propria scrittura a livello saggistico. Atteggiamento di chi mira a nascondersi più che a manifestarsi.

Ne *Il cavaliere inesistente*, inoltre, la frattura ironica (vocale, ma anche modale) Bradamante-Suor Teodora, che si presenta come agnizione finale, indica il rapporto tra autore, narratore e personaggio.

La narratrice racconta (=focalizza e illumina) la storia dalla del monastero posto in alto, da lassù osserva i combattimenti attraverso una finestrella. Ma qui il tema è quello del rapporto scrittura e vita-esperienza. Suor Teodora alla fine ridiventa Bradamante alla ricerca di azione e avventura, e le sue consorelle non si preoccupano perché sanno che poi torna, a contemplare, a riflettere, a scrivere.

Scriva Suor Teodora: "Sì, libro. Suor Teodora che narrava questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. Un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle" (Cavaliere, 134).

L'io narratore-personaggio prende sempre più le distanze dalla storia e dal racconto: dalle "luciole" di Pin, attraverso il ricordo-memoria del *Visconte* e del *Barone* e il bisogno di Bradamante di "ritirarsi", come narratore e "contro-punto di vista infantile", fino al punto lontanissimo (nello spazio e nel tempo) di Qfwfq, espressione della memoria non di un individuo, ma dell'umanità intera.

Ecco allora che l'infanzia-vecchiaia di Pin si esaurisce nella vecchiaia di Qfwfq che racconta da una distanza inumana o iperantropicizzata, universale e incolmabile.

Contemporaneamente a questa estraneità dal mondo, aumenta il bisogno di "osservarlo", di analizzarlo e scomporlo per poi ricostruirlo.

Già nel 1958 nel racconto *La notte dei numeri*³⁴ lo sguardo infantile aveva perso l'allegria di Pin e dell'io-osservatore-infantile de *Visconte* e del *Barone*. Paolino,

³⁴ Secondo Calligaris, ne *La notte dei numeri* (racconto del 1958) "torna la prospettiva infantile con una funzione nuova: l'occhio ingenuo di Paolino spoglia totalmente di senso gli uffici [...] non si tratta di

infatti, non riesce più a umanizzare l'ambiente che gli è attorno, gli uffici di una ditta. Solo la notte riesce a ricreare il senso di magia dei sentieri. Paolino come in un bosco trova un vecchio-ragioniere, che sta facendo i conti a mano e solo a lui (bambino) può dire che la ditta si fonda su uno errore di calcolo, perché tanto nessuno gli crederà. Ritorna perciò la figura del bambino come figura depositaria di una saggezza di un vecchio, entrambi emarginati dalla società, perchè non capiti. È il ruolo che l'intellettuale Calvino si cerca o che si ritrova a ricoprire.

La carica ottimistica, trasgressiva e di cambiamento (della "serietà dei giochi infantili") di Pin perciò declina fino a scivolare nel pessimismo di Dumas e soprattutto di Palomar, ai quali rimane solo l'intelligenza per ricostruire la mappa della prigione (del mondo) o l'occhio per osservarne la superficie infinita, dal di fuori.

Allora l'io, l'individuo, nel rapporto col mondo diventa la "finestra":

"...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.

Dunque, d'ora in avanti Palomar guarderà le cose dal di fuori e non dal di dentro; ma questo non basta: lo guarderà con uno sguardo che viene dal di fuori, non da dentro di lui" (Palomar, 116).

trasfigurazione fantastica, ma appunto di una desumanizzazione, che sarà ancora più evidente nella *Signora Paulatim*, dove le cose assurgono sistematicamente al ruolo di soggetto logico" (Calligaris 1973, 62). Secondo questo critico (che ha tentato una monografia su Calvino, in certi punti troppo classificatoria e definitoria per un "ghost-writer" come Calvino) "la mimesi attiva dell'alienazione, perciò, non è più creazione di un eroe alienato, ma solo una mimesi dell'alienazione attiva in quanto non soggetta al giudizio (e neppure alla presenza) dell'io scrittore; benché tenue vene d'ironia" (63). Che si passi via via alla scomparsa dei personaggi già "piatti" è vero, ma Calvino trova altri modi per essere presente come autore ("autoritario" e ordinatore) nella situazione narrativa.

Da *Ti con zero* natura e storia non hanno più niente da comunicarsi attraverso il “filtro” infantile perché hanno acquisito ormai quell’“intercambiabilità” tale che basta il gesto casuale dell'autore, come ne *Il castello dei destini incrociati* o uno sguardo totalmente “estraneo” di un osservatore. Di infantile forse rimane il gioco fiabesco con cui l'intelligenza dell'autore costruisce le proprie opere e l'atteggiamento con cui i suoi personaggi ipotizzano le uscite dalla prigione o immaginano, come Marco Polo, le città possibili, che non sono altro che ricordi. Rimane lo sguardo di Perseo, lo sguardo che non rifiuta il confronto con “il negativo”, con l'altro, con la natura e la storia, ma lo affronta indirettamente attraverso il riflesso, la mediazione della letteratura. Il togliere peso, l'alleggerire immagini, scrittura e storie consiste non più nell'esercizio del punto di vista infantile ma nella tecnica ancora straniante del razionale fantastico. Solo se Calvino, come Conrad, si trova “distante” dalla materia che racconta può renderla “vicina”, solo se ne sente la mancanza corporea può renderla “precisa”, lucida e visibile. Il realismo magico di Conrad e quello fantastico del primo Calvino si trasformano in fiaba della ragione. Ma questa non può fare a meno del suo doppio: la lingua cristallina e le immagini “leggere” di Calvino contengono e nascondono l'opacità e la pesantezza del mondo e della natura. Ma l'istanza morale del raccontare fiabe, o di dare parola e forma a ciò che non ne ha, non verrà mai meno. E con questo anche uno stile: lo sguardo di Perseo.

Se “si può dire, infatti - scrive Agamben - che la fiaba sia il luogo in cui, attraverso l'inversione delle categorie bocca chiusa/bocca aperta, pura lingua/ infanzia, uomo natura si scambino le parti prima di ritrovare ciascuna il proprio posto nella

storia” (Agamben 1978, 62), natura e individuo, nelle opere di Calvino non trovano mai il loro posto nella storia ma solo sulla pagina.

I personaggi calviniani si alleano sempre, per quanto possono e fin quando possono, come il personaggio infantile, con ciò che è diverso, “negativo”, con l'indicibile, in una posizione sempre contrapposta alla storia. Sempre “fuori” dalla storia, per essere dentro, criticamente. E il fiabesco, con lo sguardo infantile, ha funzionato fino a quando l'ironia e il rapporto col mondo avevano una carica ottimistica e scanzonata (per incoscienza o per eccessiva fiducia nei propri mezzi e nei propri valori). Poi “l'occhio della fantasia” ha ceduto sempre più il posto a “l'occhio della fronte” e del cervello. In una posizione, sempre più esterna, con Palomar, con il suo “sguardo da vicino”³⁵, non c'è più angoscia o paura, ma solo necessaria interdipendenza ontologica col mondo.

I narratori-personaggi di Calvino, nella *Trilogia*, dopo aver guardato dalla finestra, hanno preparato la strada al signor Palomar, secondo il quale “forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo”.

Per guardare se stesso il mondo non ha più bisogno dello sguardo infantile, ma “degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar”.

Così pure Calvino, per esprimere il suo rapporto col mondo non può avere bisogno degli occhi di Pin, ma sicuramente ne sente nostalgia.

Come un bambino Calvino vorrebbe scomparire in tutto ciò che non ha parola per dare ad esso la parola, costruendo un'opera al di fuori del *self* con infiniti

³⁵ Secondo Nava, infatti: “Resta da dire che dell'ultimo Calvino, quella di Palomar, porta alle estreme conseguenze un'ottica fortemente ravvicinata e registra i processi percettivi più infinitesimali dell'osservatore” (Nava 1988, 162).

possibilità di intreccio come in un “romanzo-rete”. Così Calvino conclude il suo testamento letterario, *Le lezioni americane*:

“Sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come rete. Qualcuno potrà obiettare che più l’opera tende alla moltiplicazione dei possibili più si allontana da quell’unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d’esperienze, d’informazioni, di letture, d’immaginazioni? Ogni vita è un’enciclopedia, una biblioteca, un inventario d’oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.

Ma forse la risposta che mi sta più a cuore è un’altra: magari fosse possibile un’opera concepita al di fuori del *self*, un’opera che ci permettesse d’uscire dalla prospettiva limitata d’un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l’uccello che si posa sulla grondaia, l’albero in primavera e l’albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...” (Lezioni, 120)

4. PIN E KARAIN: IL RACCONTO COME CARTOGRAFIA

Ecco cosa scrive Calvino nella sua tesi a proposito di *Karain – A Memory*:

“Comincia con stracariche descrizioni esotiche, baie dei mari del Sud, e viaggi alla corte d’un potente capo malese, Karain. Tutto questo è troppo lungo e di linguaggio troppo gonfio, e stanca. Ma il racconto comincia veramente quando Karain arriva a nuoto a bordo della nave inglese terrorizzato da una sua ossessione e comincia a raccontare la sua vita. Il linguaggio, per adeguarsi alla mentalità del selvaggio, si fa leggero e lineare e la sua storia è d’una poesia tutta risolta in immagini. [...]

[...] ecco un finale puramente lirico: una descrizione di Londra, i reduci dai mari del Sud sentono ancora pulsare quell’atmosfera di stregoneria delle isole Malesi. Non è vero che C. sia il poeta delle descrizioni marine: è il poeta delle città e dei porti. Per rendere l’immensità del mare deve ricorrere a verbosismi e a sovrabbondanze coloristiche; ma davanti ad una moltitudine di cose disparate sa comporre quadri impressionistici che fanno pensare al Rilke dei Quaderni, con un divertimento di colori che non è mai gratuito”. (Tesi, 22-3)

Calvino sa già cosa vuole raggiungere come scrittore: la poesia dell’essenzialità, del togliere piuttosto del “sovrabbondare”. Calvino ama il Conrad delle descrizioni di città e dell’arte marinara perché nella scelta della lingua l’autore mantiene quella distanza necessaria per trovare la parola precisa, giudicante, emblematica.

Gli echi, a nostro parere, di quello che lo stesso scrittore ligure, nella tesi su Conrad, chiama, “il metodo di Conrad” li possiamo riscontrare nella prima prosa di

Calvino e in quella che segue, soprattutto riguardo alla tecnica descrittiva, il trattamento della luce e il tema della "visione". Descrivere e raccontare attraverso immagini e parole che hanno la proprietà degli emblemi, che hanno il potere di "non essere dimenticati".

Questo il senso del raccontare di Conrad.

"He spoke at last. It is impossible to convey the effect of his story. It is undying, it is but a memory, and its vividness cannot be made clear to another mind, any more than the vivid emotions of a dream. One must have seen his innate splendour, one must have known him before – looked at him then. The wavering gloom of the little cabin; the breathless stillness outside, through which only the lapping of water against the schooner's sides could be heard; Hollis's pale face, with steady dark eyes; the energetic head of Jackson held up between two big palms, and with the long yellow hair of his beard flowing over the strings of the guitar lying on the table; Karain's upright and motionless pose, his tone – all this made an impression that cannot be forgotten". (Karain, 32)

La volontà di ordine e il tema della percezione, cardine di una letteratura intesa come conoscenza, sono caratteristiche di tutta la scrittura calviniana, che il giovane laureando riconosce a Conrad e che si colgono fin dall'inizio del *Sentiero* nel dare una organizzazione spaziale e strutturale al paesaggio ligure, al golfo disposto a gradini dall'alto al basso e viceversa. La descrizione richiede una scelta gerarchica nei confronti dello spazio. Scrive infatti Dubbini: "Ogni processo di registrazione costituisce un processo di organizzazione, tramite strutture più o meno evidenziate, e l'immagine rappresenta gli oggetti ma ha anche un valore decisivo nella costruzione dell'ambiente percepito e vissuto". (Dubbini 1994, XXIV)

La doppia valenza dello sguardo calviniano trova conferma nella descrizione impressionistica conradiana del particolare "illuminato" al sole di mezzogiorno dell'estate ligure o dei tropici, particolare che però si perde in lontananza con l'ausilio di nuvole e nebbie o nel fondo di un vicolo e di un torrente.

Calvino nel '64 invita a definire il *Sentiero* come "neo-espressionista", caratterizzato da un "realismo fantastico" evocato da particolari deformanti che, come sineddoche, indicano tutto il paesaggio naturale ed umano.

Per Calvino la descrizione è narrazione e osservazione al tempo stesso: è il rapporto dell'uomo con il mondo, così come il sole è la fonte della visione, cioè conoscenza del mondo, una conoscenza frammentata di un mondo "spezzato" che cerca un ordine, se non nella realtà almeno sulla pagina.

Nel saggio-racconto autobiografico del 1971, *Dall'Opaco*, Calvino dichiara senza mezzi termini la sua anima "topologica e geografica" di narratore che, muovendosi, guarda il paesaggio ligure, anch'esso in movimento. Questo paesaggio è compreso, e come tale viene descritto, tra due poli, quello del Levante e quello del Ponente, quello dell'aprigo e dell'opaco (a solatio e a bacio).

"Per chi osserva da fermo l'unico elemento continuo è l'arco che il sole percorre salendo e scendendo dalla sinistra alla destra (...) il sole è in fondo soltanto il rapporto del mondo col sole (...) cioè il sole consiste nelle proprietà dei raggi ricevuti dal mondo, che si suppone provengano da una sorgente detta sole la quale se la guardi fisso t'acceca, e le basta uno straccio di nuvola per nascondersi dietro, le basta qualche strato intermedio d'atmosfera più densa o di vapor acqueo perché impallidisca e si appanni fino a sparire, o anche soltanto un po' di foschia che salga dal mare, in ogni caso dunque non è l'esistenza ipotetica di

questa sorgente che conta ma il come i suoi raggi cadono sulle superfici del mondo, o direttamente variando intensità inclinazione frequenza, o indirettamente secondo angoli di riflessione variabili, e a seconda se vengono riflessi dallo specchio abbagliante del mare o dalla costa di terra cinerina e di pietre, come quando nei golfi la riva a ponente è abbandonata dalla luce del sole già andato e la raggiunge il riverbero d'un ancora soleggiato levante..." (Opaco, 96)

Qui risiede non solo la poetica della descrizione di Calvino, ma anche il significato del rapporto dell'uomo con il mondo, e dello scrittore con la letteratura.

"Essendo il mondo che sto descrivendo una sorta di anfiteatro concavo a mezzogiorno e non essendo in esso compresa la faccia convessa dell'anfiteatro, presumibilmente rivolta a mezzanotte, vi si riscontra di conseguenza l'estrema rarità dell'opaco e la più ampia estensione d'aprico (...) Solo al fondo dei torrenti irti di canne (...) si dà quell'incupirsi del verde, quell'affiorare di rocce dalla terra dilavata, quella vicinanza del freddo che sale da sottoterra e lontananza non solo dal mare invisibile ma anche dal feroce azzurro del cielo incombente, quel senso d'un misterioso confine che separa dal mondo aperto ed estraneo, che è il senso d'essere entrati 'int'ubagu', nell'opaco rovescio del mondo". (98)

Calvino non può mai fare a meno di queste due fonti di "descrizione" o visioni del mondo (dal buio profondo e dalla luce dell'alta montagna). Così se il ciclo degli *Antenati* (*Visconte dimezzato*, *Barone rampante* e *Cavaliere inesistente*) sembra essere stato scritto dall'aprico che descrive l'opaco, dopo *Le cosmicomiche* avviene il contrario.

“Ora so – conclude Calvino – che il solo mondo che esiste è l’opaco e l’aprico ne è solo il rovescio, l’aprico che opacamente si sforza di moltiplicare se stesso ma moltiplica solo il rovescio del proprio rovescio”. (101)

I temi della descrizione che accomunano Calvino e Conrad sono la verticalità, la "saldatura tra paesaggio e uomini" e il paesaggio come "palcoscenico" di un teatro semicircolare (il golfo ligure o le insenature delle isole malesi) su cui i personaggi si muovono come figure bidimensionali, ombre. In entrambi il paesaggio diventa lo spazio geo-narrativo della "storia" il cui significato non scaturisce dalla mente dei personaggi ma dal paesaggio descritto e "visto" dai personaggi. Solo da *Ti con Zero* (1967), dopo che la "visualità fantastica" e "allegorica" del personaggio fiabesco muore con il Qfwfq delle *Cosmicomiche* (1965), il motore della "descrizione" calviniana sarà l'occhio della mente in una completa abolizione delle categorie interno-esterno, alto-basso, dentro-fuori: dal paesaggio ligure del *Sentiero*, dove Calvino tenta di mantenere la "profondità" esterna, anche se in un continuo gioco bi-focale, si passerà, soprattutto ne *Le città e in Palomar*, alla descrizione tutta mentale (interna) "dell'inesauribile superficie del mondo", in cui l'ordine non viene dato da una descrizione "organizzata" dall'occhio del personaggio o del narratore ma dall'architettura del libro che "intreccia e incornicia" le singole percezioni visive (come le città invisibili o le "registrazioni" di Palomar). Dalla visione "neo-espressionista" del primo romanzo, in cui la realtà appare così nuova natura frammentata, significativa tramite immagini incomplete, divise, "tagliate", Calvino passa alla meta-visione o meta-descrizione di Palomar, in cui il "raccontare" non è solo un descrivere cosa vede il personaggio ma "come" lo vede. Attraverso la descrizione Palomar esprime

fenomenologicamente il rapporto tra mondo scritto e mondo non scritto, tra io e mondo: la mente è la mappa, ed è insieme il contenuto e il contesto del mondo. Ecco la ricerca stilistica dell'ultimo Calvino: la letteratura come "sguardo" del mondo che guarda il mondo attraverso l'io. Le immagini della descrizione del *Sentiero*, molte delle quali mutate da Conrad attraverso il filtro del punto di vista infantile, diventano poi motivo di riflessione sul modo in cui Palomar "guarda" il mondo. Confrontiamo l'immagine "simbolica" del mare nel *Sentiero* e in *Palomar*:

"Pin esce da dietro il serbatoio: il gracidare delle rane nasce da tutta l'ampia gola del cielo, il mare è una grande spada luccicante nel fondo della notte". (*Sentiero*, 38).

Ecco invece com'è quella che Calvino chiama "l'esperienza visiva che tende a diventare descrizione" di Palomar:

"Il riflesso sul mare si forma quando il sole s'abbassa: dall'orizzonte una macchia abbagliante si spinge fino alla costa, fatta di tanti luccichii che ondeggiano; tra luccichio e luccichio, l'azzurro opaco del mare incupisce la sua rete. Le barche bianche controluce si fanno nere, perdono consistenza ed estensione, come consumate da quella picchiettatura risplendente.

È l'ora in cui il signor Palomar, uomo tardivo, fa la sua nuotata serale. Entra nell'acqua, si stacca dalla riva, e il riflesso del sole diventa una spada scintillante nell'acqua che dall'orizzonte s'allunga fino a lui. Il signor Palomar nuota nella spada o per meglio dire la spada resta sempre davanti a lui, a ogni sua bracciata si ritrae, e non si lascia mai raggiungere. Per tutto dove egli allunga le braccia, il mare prende il suo opaco colore serale, che s'estende fino a riva alle sue spalle.

Mentre il sole scende verso il tramonto, il riflesso da bianco-incandescente si colora d'oro e di rame. E dovunque il signor Palomar si sposti, il vertice di quell'aguzzo triangolo dorato è lui; la spada lo segue, indicandolo come la lancetta d'un orologio che ha per perno il sole" (Palomar, 15).

L'immagine del mare come "spada luccicante o scintillante", che funziona da effetto di reale e da cassa di risonanza dei sentimenti di Pin, come abbiamo visto, in un gioco animistico di trasferibilità tra io, natura e storia, per Palomar diventa motivo di pacata, fredda e scorporata riflessione. Palomar come Kim del *Sentiero* e come Mac Whirr del *Typhoon* ragiona senza passioni sul rapporto oramai "rotto" tra uomo e realtà, tra significato e significante, senza ombra di tragedia alcuna, come ancora si intravede in Conrad, ma completamente a suo agio nel nuotare: rimane a galla dell'elemento misterioso e negativo, il mare. "Che sollievo se riuscisse ad annullare il suo io parziale e dubbioso nella certezza d'un principio da cui tutto deriva! Un principio unico e assoluto da cui prendono origine gli atti e le forme? [...]"

'...il vento e anche, s'intende, il mare, la massa d'acqua che sorregge i solidi galleggianti e fluttuanti, come me e la tavola', pensa il signor Palomar facendo il morto". Per definire il mare o "la spada luccicante", Calvino passa dalla carica espressionistica dell'immagine di Pin alla definizione scientifica di Palomar.

Ad accomunare le due descrizioni però è l'uso dell'articolo determinativo che, in entrambi i casi, mostra l'esigenza della precisione del linguaggio e della visione, sempre cercata, e che Calvino aveva riscontrato fin dall'inizio in Conrad.

L'istanza di precisione e di ordine che traspare dalla descrizione calviniana è quella che Marco Belpoliti, in *L'occhio di Calvino*, chiama "vocazione cartografica" o "necessità topologica", quasi "pittorica", quella dei pittori olandesi del 1600. Ad accomunare i pittori olandesi e lo scrittore ligure, secondo Belpoliti, "è la medesima ricerca di una modalità di descrizione della realtà e il desiderio di trasferire il mondo su di una superficie, tela, tavola o pagina che sia; in entrambi l'ordine sembra procedere dall'occhio alla descrizione" (Belpoliti 1996, 59). E questa considerazione può essere fatta anche per la scrittura di Conrad, che Calvino, nella tesi facendo suo il giudizio di Pavese, aveva giudicato un autore "non pittoresco" perché "così intensa e inevitabile è la presenza di questo altrove, di questa memoria che ci pare in sostanza di muoverci nella cerchia incantata di un simbolo, di un mito". Calvino "riduce" e "riscrive" questi simboli attraverso l'occhio di Pin o del fiabesco e poi attraverso quello analitico, altrettanto straniante, della mente. Entrambi gli sguardi, come dicevamo sono già presenti come cifra genetica sia nel *Sentiero* che nella tesi di laurea su Conrad. Sono sguardi indiretti.

La ricerca di Calvino-scrittore è sempre segnata anche dal tentativo di mettere in collegamento il modo di vedere e di descrivere con l'istanza narrativa, facendo del procedimento "conoscitivo" della descrizione l'oggetto stesso della narrazione. "Quello che interessa lo scrittore (Calvino) è sempre il processo mentale che conduce alla realizzazione della carta, la geografia della mente che ogni carta comporta, l'iscrizione sulla sua superficie del mondo, e insieme l'andamento narrativo che le carte presuppongono (la carta è sempre in funzione di un itinerario). È in *Palomar* che la cartografia calviniana si avvicina maggiormente alle caratteristiche della pittura olandese,

così come le enuncia la Alpers: attenzione ai particolari, alla luce riflessa degli oggetti, alla loro superficie e alla tessitura cromatica, attenzione alle immagini senza cornici e all'assenza di un osservatore - almeno nel senso forte del termine" (51).

Ma secondo Belpoliti una vera e propria vocazione cartografica dello scrittore ligure e insieme la presenza nella sua prosa di una forte istanza descrittiva, sono riscontrabili fin dal primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, la cui voce narrante esordisce infatti nelle prime righe con la descrizione del percorso compiuto dai raggi di sole per arrivare al fondo del vicolo.

Calvino così inizia il suo primo romanzo:

"Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere dritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico.

Scendono dritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli.

Basta un grido di Pin, un grido per incominciare una canzone...." (Sentiero, 31)

Ecco come Joseph Conrad "inquadra" la storia dell'indigeno Karain, nel racconto dal titolo *Karain: a Memory*:

"The bay was like a bottomless pit of intense light. The circular sheet of water reflected a luminous sky, and the shores enclosing it made an opaque ring of earth floating in an emptiness of transparent blue. The hills, purple and arid, stood

out heavily on the sky: their summits seemed to fade into a coloured tremble as of ascending vapour; their steep sides were streaked with the green of narrow ravines; at their foot lay rice-fields, plantain-patches, yellow sands. A torrent wound about like a dropped thread. Clumps of fruit-trees marked the villages; slim palms put their nodding heads together above the low houses; dried palm-leaf roofs shone afar, like roofs of gold, behind the dark colonades of tree-trunks; figures passed vivid and vanishing; the smoke of fires stood upright above the masses of flowering bushes; bamboo fences glittered, running away in broken lines between the fields. A sudden cry on the shore sounded plaintive in the distance, and ceased abruptly, as if stifled in the down-pour of sunshine. A puff of breeze made a flash of darkness on the smooth water, touched our faces, and became forgotten. Nothing moved. The sun blazed down into a shadowless hollow of colours and stillness. It was a stage where, dressed splendidly for his part, he strutted, incomparably dignified, made important by the power he had to awaken an absurd expectation of something heroic going to take place - a burst of action or song - upon the vibrating tone of a wonderfull sunshine". (Karain, 15-16)

Calvino definisce questa descrizione "stracarica" e "tutto questo è troppo lungo e di linguaggio troppo gonfio, e stanca". Ci penserà Calvino ad alleggerirlo.

In entrambi i passi il paesaggio è lo spazio preparatorio all'azione del personaggio. La descrizione calviniana, che possiamo quasi definire un calco o un "palinsesto" in termini genetiani, di quella di Conrad, proviene dalla voce narrante anonima molto simile a quella ciarliera del personaggio-narratore e testimone della storia di Karain. Ma soprattutto ad avvicinarle è la disposizione verticale degli elementi

descritti, affiancata da una tecnica impressionistica della disposizione "qua e là", accettata da Conrad e dall'amico Ford Madox Ford, a cui Calvino accenna nella sua tesi di laurea su Conrad. "We accepted - dice Ford in una citazione riportata da Calvino nella sua tesi - the name (impressionist) because...we saw that life did not narrate, but made impressions on our brains. We in turn, if we wished to produce on you an effect of life, must not narrate but render...impressions" (Tesi, 134).

Calvino accoglie la lezione anti-mimetica, impressionista della descrizione di Conrad, anche se fin dal primo romanzo, il linguaggio fortemente simbolico dei paesaggi conradiani in Calvino hanno già l'aspetto degli emblemi che userà Marco Polo nel raccontare le città invisibili a Kublai Khan. Calvino dice nella tesi di apprezzare il Conrad dei porti e delle città, come nel finale di *Karain*, quando il narratore-testimone anonimo reincontra a Londra Jackson appena sbarcato, uno dei tre marinai dell'equipaggio che con lui avevano ascoltato il racconto e la storia onirica di *Karain*. Jackson è spaesato, fa fatica a immaginare la storia di *Karain* come vera. E il narratore e compagno di mare gli dice indicandogli la strada affollata di Londra: "What a question to ask! Only look at all this". E comincia la descrizione:

"A watery gleam of sunshine flashed from the west and went out between two long lines of walls; and then the broken confusion of roofs, the chimney-stacks, the gold letters, sprawling over the fronts of houses, the sombre polish of windows, stood resigned and sullen under the falling gloom. The whole length of the street, deep as a well and narrow like a corridor, was full of a sombre and ceaseless stir. Our ears were filled by a headlong shuffle and beat of rapid footsteps and an

underlying rumour – a rumour vast, faint, pulsating, as of panting breaths, of beating hearts, of gasping voices. Innumerable eyes stared straight in front, feet moved hurriedly, blank faces flowed, arms swung. Over all, a narrow ragged strip of smoky sky wound about between the high roofs, extended and motionless, like a soiled streamer flying above the rout of a mob. ‘Ye-e-e-s’, said Jackson, meditatively” (Karain, 55-56).

L’organizzazione spaziale impressionistica avviene dentro uno schema bipolare e bifronte rigoroso come nell’incipit del *Sentiero*. Le impressioni precise hanno già le sembianze delle sineddochi calviniane prodotte dalla voce anonima o dallo sguardo “di scorcio” di Pin. In Conrad, Calvino intravede il modo di descrivere “alleggerendo”: è il processo che chiamiamo “haikizzazione” (Barthes, 1984) o di “reificazione” delle immagini (Jameson, 1981). Calvino porta più avanti questo procedimento di “esenzione” del senso: la parola, l’immagine, la storia si presentano per quello che sono rompendo il ciclo simbolizzante.

In Conrad inoltre la forza deformante della luce che introduce la storia e i personaggi contrasta con l’evanescenza dei paesaggi, allo stesso modo in cui in Calvino un particolare uso della luce e delle “nubi” mostra tutta la carica espressionistica della “luce guercia del lampione”, della parzialità dello sguardo da vicino di Pin, affiancato però alla necessità di allontanare e “mitigare” i contorni delle persone e dei paesaggi “visti” e descritti.

Il simbolismo “emozionale”, statico e sospeso quasi nell’afa dei mari tropicali di Conrad, in Calvino viene stilizzato e dinamicizzato dal realismo fantastico (fiabesco) di

Pin fino a diventare un puro esercizio mentale della visione intellettuale di Palomar. È come se le immagini scaturite dallo sguardo di Pin, in Palomar (ma anche ne *Le città invisibili*) perdessero di peso, abbandonassero il loro corpo mostrando solo la filigrana, come una sorta di ossatura dell'essenza evidenziata da una macchina per i RaggiX. Gli stessi raggi solari, che nel *Sentiero* spezzano e "limitano" la descrizione disponendo il paesaggio in "strisce" verticali (come abbiamo mostrato in precedenza) diventano una "spada luccicante" che Palomar può vedere e in cui può nuotare perché sono luce riflessa nel mare al momento del tramonto. Diventano la fonte della visione attraverso cui l'io racconta la superficie infinita del mondo: la profondità ("in fondo") è sparita, rimane la dislocazione orizzontale del mondo, ossia l'assoluta cartografia o mappa. Calvino dalla metà degli anni '60 diventa come il vecchio saggio, il collezionista di farfalle, Stein in Lord Jim, che Calvino nella tesi definisce "un personaggio 'positivo' di Conrad [...] e davvero si rimane stupiti che un tipo come quello abbia potuto attecchire nella Malesia di C., senza degradarsi, senza esser preda d'ossessioni, conservando amore alla vita e ordine morale e un carattere sobriamente filosofeggiante" (Tesi, 27).

Calvino ha imparato la lezione di Stein: l'uomo quando nasce cade in un sogno come un uomo che cade in mare. Se cerca di risalire all'aria come si sforzano di fare gli inesperti, annega. L'unico modo è sottomettersi all'elemento distruttivo e in questo immergersi. Ma come? "That was the way. To follow the dream, and again to follow the dream - and so - ewig - *usque ad finem*...", conclude Stein. Tornermo su questo personaggio molto caro a Calvino, questo entomologo che "nella bronzia lucentezza" delle fragili ali delle farfalle morte vede "qualcos'altro, un'immagine di cose che pur

destinate a perire sfidano la distruzione così come quei delicati tessuti senza vita mostravano uno splendore non sciupato dalla morte”.

Lo sguardo e la luce che diventano parola nei racconti di Calvino cercano questo significato “ottuso”³⁷ nella natura e nella storia.

L'assenza di un punto di vista fisso, come invece troviamo in Conrad, dimostra che il tentativo di Calvino nel descrivere non è quello di "mostrare" il mondo sotto una certa luce, che è la stessa dello scrittore marinaio anglo-polacco, ma è soprattutto quella di spiegare e "inquadrare" (ekphrasis) ciò che fa sì che un paesaggio sia visto in un certo modo, cioè qual è il percorso dei raggi del sole. Potremmo forse parlare di una meta-descrizione già nel *Sentiero*.

Scriva Calvino in un suo saggio pubblicato postumo nel 1996:

"Ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importante che il paesaggio descritto: si comincia credendo che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che vi si vede; ma ecco che subito devo decidere se ciò che vedo lo vedo stando fermo, come di solito stanno i pittori, o almeno stavano, al tempo in cui i pittori dipingevano paesaggi dal vero - tempo che è durato tre secoli...- oppure lo vedo spostandomi da un punto all'altro dentro questo pezzo di spazio in modo da poter dire quello che vedo da punti diversi, cioè moltiplicando i punti di vista all'interno d'uno spazio tridimensionale. Questo secondo sistema si presenta come il più

³⁷ Secondo Barthes il senso “ottuso” è “un significante senza significato” (Barthes 1985, 55) Ma già Benjamin aveva parlato di questo nel saggio su Baudelaire. “L’ottusità, - scrive Baudelaire in uno dei suoi primi articoli, - è spesso l’ornamento della bellezza. È grazie ad essa che gli occhi sono tristi e trasparenti come i neri acquitrini, o hanno la calma oleosa delle paludi tropicali” (Benjamin 1995, 127)

giusto quando si tratta di uno spazio piuttosto ampio, che l'occhio non può abbracciare in un solo sguardo; e d'altra parte lo scrivere è un'operazione di movimento di per sè". (Calvino 1986, 11)

La descrizione per Calvino è la ricostruzione di uno spazio che si ricorda: "i punti discontinui della memoria e strappati dalla vera esperienza dello spazio" vengono "collegati" sulla pagina dallo scrittore al fine di "ricostituire una continuità che si è cancellata nella memoria con l'orma dei miei passi". Perciò, dice Calvino, "è naturale che una descrizione sia un'operazione che distende lo spazio nel tempo, a differenza d'un quadro o più ancora d'una fotografia che concentra il tempo in una frazione di secondo fino a farlo sparire". "Ma bisogna dire - conclude Calvino - che mentre io scorro nel paesaggio per descriverlo come risulta dai punti del suo spazio, naturalmente è anche nel tempo che scorro, cioè descrivo il paesaggio come risulta nei diversi momenti del tempo che impiego spostandomi. Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità cioè della possibilità d'essere descritto in un altro momento presente o futuro..." (12)

Calvino nel *Sentiero* descrive (o racconta o illumina) "scendendo" tra le pareti del vicolo o meglio "precipitando nella tromba delle scale". Belpoliti evidenzia l'importanza per Calvino di un particolare punto di vista a cui lo stesso scrittore ligure accenna rispondendo ad un'inchiesta del 1957 sulla crisi del romanzo: "C'è Thomas Mann, sì obietta; e sì, lui capì tutto o quasi del nostro mondo, ma sporgendosi da un'estrema ringhiera dell'Ottocento. Noi guardiamo il mondo precipitando nella tromba delle scale". E precipitando, le immagini di Conrad si trasformano in emblemi. Nella velocità della

caduta, il punto di vista e la realtà si muovono rendendo sempre più necessaria la precisione di segni che sono però privati di quel patto semantico "unico" proprio dei simboli. Calvino comunque avrà sempre bisogno di una struttura, rappresentata da un piano verticale (fase fiabesca) o orizzontale (fase intellettualistica), dove collocare le sue immagini in movimento.

In Conrad, il paesaggio e i personaggi che vengono "mostrati" sono ancora immobili, anche se il forte contrasto luce-ombre crea quel senso onirico attraverso il quale le categorie "interno" ed "esterno" non sono più fisse come prima, e la descrizione diventa l'equivalente dello "stream of consciousness" a livello vocale. Il raccontare (telling) di Conrad coincide con la tecnica del "to make see", del "far vedere".

Da Conrad Calvino capisce che evitare lo psicologismo nella scrittura significa "mostrare" sulla pagina una realtà incomprensibile e spezzata a cui non va dato un senso morale ed ideologico ma una serie di emozioni, che diventeranno (da *Le cosmicomiche* in poi) sempre più segni o parole organizzate sulla pagina. La vita lascia sempre più il posto alla letteratura, e il descrivere diventa sempre più racconto. Dopo la scomparsa del narratore di storie e del punto di vista, Palomar vuole scomparire come "Io", annullandosi nella cosa che si mostra da sé. Qui la descrizione diventa la registrazione dell'attività dei sensi: fissare dei punti sulla pagina (immagini e parole) che hanno la mobilità dei granelli di sabbia di un deserto spazzato dal vento e la precisione dei simboli-legenda di una carta geografica usata dagli escursionisti. Al lettore spetterà il compito di ricostruire il senso del paesaggio: l'approccio fenomenologico quindi sarà al medesimo tempo il contenuto e il metodo narrativo delle ultime opere di Calvino, in cui l'apparente scomparsa dell'io o dell'autore è solo il modo per rivendicarne la necessaria presenza nel continuo e

tormentato rapporto di “assenza” e di “distanza” con la natura e la storia in cui la razionalità scorporata si avvale dell’unico sguardo per vedere e conoscere, quello di Perseo.

Già nel *Sentiero* Calvino aveva iniziato questa operazione: prende la potenza emozionale e simbolica del rapporto uomini-paesaggio di Conrad, ma sottoponendola ai raggi solari che spezzano il paesaggio e i volti, e alla tecnica della sineddoche, la realtà subisce una scomposizione i cui frammenti vengono posti su un piano, la pagina scritta. Ed ecco il realismo fiabesco, già opera della “razionalità scorporata”.

Capitolo secondo

VISUALITÀ IN CALVINO E CONRAD

*Guardare la natura non vuol dire leggere significati
ma venire abbagliati e accecati dai fenomeni,
i quali non possono essere trasposti in concetti.
Solo il distacco dai fenomeni può quindi diventare attenzione
per i logoi: se ci fosse un libro sarebbe il libro dell'anamnesi...*
Hans Blumemberg

1. INTRODUZIONE

La componente conoscitiva della scrittura conradiana e calviniana implica una strategia visuale determinante a livello narratologico. Come Conrad tenta di “far vedere” al lettore-ascoltatore la storia che sta raccontando così Calvino cerca di rendere la carica visiva delle immagini da cui si generano tutti i suoi racconti. Quello che può insegnare la letteratura, dice Calvino, è “un modo di guardare”, quello che distingue uno scrittore da un giornalista o un filosofo è il suo raccontare ricorrendo alle immagini, è il suo creare o ricreare immagini con le parole. E l’immagine per Calvino, come il simbolo per Conrad, è il frutto di un processo che ricorda la fotosintesi clorofiliana: l’esperienza (autobiografia, storia, natura) e i valori (“le proprie chimere” come la fedeltà a se stessi, la razionalità e “l’illimitata capacità di sofferenza”) vengono filtrati dalla luce della fantasia e della letteratura, producendo il colore, il visibile. La visualità in Conrad, come anche in Stevenson, secondo Calvino, è la conseguenza di un processo di “esteriorizzazione” di temi ossessivi.

“Il Curle – scrive Calvino nella tesi – osserva che l’idea fissa dei personaggi di C. li fa diventare simbolici ma non per questo meno reali, poiché l’idea fissa dell’eroe non è mai – a differenza che in Tolstoj – quella dell’autore”. (Tesi, 117)

E ancora:

“Profondamente radicato alla tradizione inglese il C. è dunque perchè, benché dotato d’un temperamento eminentemente lirico ed egotistico proprio del saggista morale e del diarista, ha sentito invece il bisogno d’esprimere i motivi ossessivi del suo spirito in esteriorizzazioni vive di vita propria, di tradurre la propria problematica in una varietà d’interessi psicologici che raggiungono scoperte umane assai avanzate per l’età sua”.¹ (Tesi, 93)

“Esteriorizzazione” quindi è sinonimo di immaginazione fiabesca antipsicologica, ed è il mezzo attraverso il quale Conrad, con l’ausilio di un narratore-testimone-coro come Marlow, può raggiungere un equilibrio tra “esperienza autobiografica e invenzione”. Qui Calvino pone le premesse a quella che poi definirà “immaginazione estroversa” e “razionalità scorporata”.

Per questo motivo, gli aspetti della visualità e della luce sono determinanti per scrittori come Calvino e Conrad, che fanno della scrittura una avventura conoscitiva. A detta di Ruggero Pierantoni, uno scienziato-umanista molto amato da Calvino, “deve esistere un rapporto tra la mente di Calvino e non certo l’Ottica nè la geometria né la fisica, ma tra la sua mente e la luce”. (Pierantoni 1987, 278) Calvino, dice Pierantoni,

¹ Vedi anche quando Calvino confronta Stevenson a Conrad: “Il magico gioco della sua [di Stevenson] fantasia, tutta esteriorizzazione e favola, è qualcosa che si fa spesso rimpiangere, quando riandiamo a certe disarmoniche macchine conradiane, costruite per far ruotare su tutti i lati le sue psicologie esacerbate” (88); oppure dove invece scrive che “la potenza d’esteriorizzazione” è “il certo maggior attributo della gloria letteraria di C.” (44)

potrebbe sostituire la frase “io scrivo” con “io illumino”. Lo stesso procedimento l’abbiamo riscontrato in Conrad.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, il rapporto tra io, mondo e natura è regolato in Calvino dallo sguardo doppio di Pin, sguardo da vicino e da lontano, di bimbo e di vecchio, di azione e riflessione. In Conrad lo stesso procedimento è dato dal ruolo di opposti personaggi e da quello del metanarratore. In entrambi il “fattore luce” che contrasta con le nuvole e il buio non è solo metafora del rapporto dell’io con il mondo ma si traduce anche in una particolare strategia narrativa. Un modo di guardare il mondo e la natura, le cui caratteristiche della “distanza” e “dello sguardo dall’alto” vanno via via assumendo sempre più importanza in Calvino.

1.1. Perseo: la strategia dello “sfuocamento” e “nascondimento”

Il modo di “sfuocare”² o guardare indirettamente l’esperienza della Resistenza, Calvino lo impara dal “sottile gioco della memoria” conradiana, e questo gli permette di “vedere” meglio, cioè trovare le immagini più adatte per comunicare un certo rapporto tra io e mondo. Il ricordo si fa preciso quando la memoria si sofferma sui vuoti, sulle assenze e sui silenzi dettati dal mistero di un mondo che si apre agli occhi strani di un bimbo già vecchio. Qui inizia il processo di alleggerimento di cui Calvino parla nelle *Lezioni americane*, rappresentato dallo sguardo di Perseo, e dallo sguardo di Marlow, narratore-testimone nelle opere più importanti di Conrad.

² Riguardo al bisogno, in Conrad, di creare una distanza nei confronti della storia narrata, vedi la lettura narratologica di: Lothe, Jakob. *Conrad's Narrative Method*. New York-Toronto: Oxford University Press, 1989. “One of my main critical notions is that there is a close relationship between Conrad's narrative method and his general need for distance from his fictional material”. (p.13)

Quando l'io, come voce autorevole e giudicante, si fa da parte per far emergere la realtà vista in modo sfuocato e contraddittorio, attraverso il punto (o i punti) di vista dei personaggi, allora la precisione della lingua comincia a creare una nuova realtà "esteriorizzata" cioè "oggettiva" con immagini e personaggi sospesi tra mito e fiaba, tra epica e storia, tra sogno e realtà, tra comunità e individuo, tra interno ed esterno, come Pin e Marlow. Per questo Calvino interpreta le atmosfere vaporose dei tropici di Conrad come una fiaba nel momento in cui sta scrivendo il *Sentiero* e quindi prima che Pavese lo definisca scrittore "fiabesco". E per fiaba Calvino intende, un modo di guardare, di rapportarsi al mondo, dove lo sforzo per una integrazione con la società e la fedeltà ad una morale laica scelta non vengono mai meno, anzi. Dove l'io-autore non è schiacciato dalla responsabilità dell'invenzione, ma si sente dentro la lunga tradizione di narratori orali. Dove, infine, la psicologia lascia il passo al disegno dinamico, tutto gesti e azioni delle fiabe.

La letteratura, o il creare immagini e storie, sia per Calvino che per Conrad, acquista infatti anche un altro significato: è il modo per affermare un nuovo rapporto dell'io con il mondo, è un riappropriarsi della realtà, della propria soggettività. Per Conrad, la scrittura serve per "salvare"³, trasfigurando il proprio passato di marinaio. Per Calvino il procedimento immaginativo e letterario nasce come tentativo di raccontare

³ Conrad paragona l'arte dello scrittore a quella del "rescue work". Conrad in un saggio su Henry James scrive: "...action in its essence, the creative art of a writer of fiction may be compared to rescue work carried out in darkness against cross gusts of wind swaying the action of a great multitude. It is rescue work, this snatching of vanishing phases of turbulence, disguised in fair words, out of the native obscurity into a light where the struggling forms may be seen, seized upon, endowed with the only possible form of permanence in this world of relative values – the permanence of memory. And the multitude feels is obscurely too; since the demand of the individual to the artist is, in effect, the cry, 'Take me out of myself!' meaning really, out of my perishable consciousness is only enduring, merely the most enduring of the things of this earth, imperishable only as against the short-lived work of our industrious hands". (Conrad 1925, 13).

l'esperienza autobiografica della Resistenza per poi diventare il modo per creare il futuro e vivere il presente. In entrambi la scrittura è lo stratagemma per vincere la tentazione di abbandonarsi all'irrazionalità e al caos del mondo e della propria interiorità.

“Il Conrad di Calvino – scrive Ferretti – si pone perciò come un'area di estrema *resistenza* al centro di un universo disperato e nemico, nel quale 'l'ottimismo razionalista' va perdendo le sue ultime illusioni, mentre 'irrazionalismi e misticismi' invadono il campo”. (Ferretti 1989, 31) Calvino è in cerca di una nuova razionalità, di un nuovo modo di porsi nei confronti del mondo, della natura e di se stesso. Quale senso dare alla propria soggettività da cui non si può prescindere.

L'oralità, il senso di avventura e al tempo stesso di conoscenza metafisica e psicologica dei simboli, dei personaggi e delle storie conradiane vengono “rubati”⁴, filtrati e “alleggeriti” da Calvino, affascinato dal modo tutto conradiano di vedere dentro le persone e la società la parte oscura e irrazionale senza mai mostrarla completamente e senza mai scivolarci dentro. La luminosa scrittura calviniana l'ha sempre tenuto nascosta. È quella “vena oscura”, di cui parla Ferretti, raffigurata nella Medusa: l'*alterità-diversità* assoluta della natura e l'*irrazionalità-normalità* della società, con cui Calvino ha sempre dovuto fare i conti. L'opera calviniana, ma anche conradiana, è la storia di questo confronto quotidiano, agonistico, con Medusa.

⁴ Calvino nel 1982 in un colloquio-intervista con Tullio Pericoli a proposito dei modelli a cui pittori e scrittori si rifanno parla di necessità del “rubare”, del “citare”, sia perché si scopre qualcosa di nuovo, ma soprattutto perché si esce dal proprio io-autore, schiacciato e angosciato dal concetto di “invenzione”. “Mi pare – dice – che c'è sempre una imitazione, all'inizio dell'apprendistato di un artista come di uno scrittore. [...] La citazione può essere cosciente o inconscia”. (*Furti ad arte*, in *Saggi* I, 1803)

Secondo Calvino, Conrad ha “il potere d'intravedere più chiaramente di quanto non si veda” grazie alla posizione di “un osservatore marginale” ma soprattutto grazie a Marlow che rappresenta – come dice Calvino nella tesi - lo “strumento per mettere in pratica questa specie di piano d'attacco strategico della realtà” (Tesi, 136), “l'incarnazione dell'ideale narrativo di C., quel suo compromesso tra l'obiettività più puntuale e la indeterminatezza più ambigua”. E qui Calvino cita il passo di *Heart of Darkness*: per Marlow “the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine”.

Il punto di vista e la voce sono quindi usati in Conrad, secondo Calvino, per distanziare il contenuto della storia raccontata, e proprio in questo modo Conrad la vede e la “fa vedere” meglio, con tutta la carica di mistero, magia, di silenzio. La scrittura nasce quindi dal bisogno di riformulare un rapporto tra io-mondo-natura non più nei termini (ontologici) di unità e totalità, ma (gnoseologici) di continua “interrogazione”: atteggiamento che presuppone come necessaria l'accettazione della “rottura di reciprocità” tra io-mondo-natura. Questa relazione viene ricreata sulla pagina attraverso immagini e storie che il lettore deve interpretare, completare e costruire. Le storie e le immagini di Conrad e Calvino sono forme “chiuse”, Calvino direbbe “consistenti”, ma al tempo stesso “aperte” perchè “ambigue”, ambivalenti, espressione cioè della binarietà su cui si fonda la vita. Qui risiede quell'inquietudine che Calvino riscontra in Conrad, e in cui anche lui si riconosce.

La distanziamento, che si ottiene con una serie di “filtri” focali e di “mise-an-abime” narrative di sapore fiabesco da *Mille e una notte*, comporta da parte dell'autore un “nascondimento” del proprio “io”. Quel particolare piano d'attacco strategico alla realtà, a livello modale e vocale, è la visione indiretta rappresentata dal mito di Perseo. Siamo convinti che la ricerca di una ricollocazione dell'io-autore, presente in Calvino fin dagli esordi nei dibattiti sul “realismo” o “neorealismo”, contenga già la poetica dello “sguardo indiretto” di Perseo: Calvino fin dall'inizio usa lo specchio della letteratura (la funzione del punto di vista infantile) per poter vedere Medusa in un'immagine riflessa e trasformarla prima in fiabesco, dal *Sentiero* al *Cavaliere inesistente* (1959), e poi, nella scrittura “scientifica” ludico-razionale e combinatoria, da *La giornata di uno scrutatore* a *Palomar*. Sempre con la stessa intenzione: raccontare lo sforzo di un'autocostruzione interiore mancata con il mondo, impossibile nella vita ma raggiungibile solo sulla pagina nella scrittura.

1.2. La morte virtuale dell'«io»

Lo sguardo di Perseo implica la scomparsa dell'io fino alla morte dell'io, come in *Palomar*: tentare di sfuggire alla pietrificazione attraverso la creazione letteraria, intesa come sguardo indiretto e “esteriorizzante”, porta con sé l'accettazione (“il far proprio”) della pietrificazione. A Medusa, alla morte, all'innominabile e informe mondo da cui veniamo e a cui ritorniamo, non si sfugge. Ci si può consolare pensando che questo nostro morire pietrificati produrrà qualcosa di leggero e bello?

Lo sguardo di Medusa può trasformare le alghe in coralli di cui si adornano le ninfee e dar vita al cavallo alato Pegaso ma ad un prezzo: l'accettazione del limite, della morte, del rimorso di "distruggere" l'esperienza per scrivere un libro. Così Calvino conclude l'introduzione del 1964 al *Sentiero*, l'anno è significativo perchè segna lo spartiacque tra il primo e il secondo Calvino:

"Un libro scritto non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo: quell'esperienza che custodita per gli anni della vita mi sarebbe servita a scrivere l'ultimo libro, e non mi è bastata che a scrivere il primo". (*Sentiero*, 26)

Nella prima fase prevale in Calvino lo sforzo ottimistico dei valori resistenziali di cambiamento anche se è già presente la minaccia di Medusa. A partire dal 1956, Calvino si accorge che quella vena oscura, che riemerge nei suoi scritti giornalistici e nel *Sentiero*, diventa sempre più forte e con essa cresce anche la crisi dell'intellettuale comunista. Calvino in questo periodo, dal '55 al '59 circa, vive una sorta di "riflusso" nel privato assecondando, non fino alle estreme conseguenze, la sua passione per l'attrice e scrittrice Elsa De' Giorgi. La rottura con la De' Giorgi lo porta al dramma, di fronte al quale, però reagisce "deridendolo", evitandolo.⁵

⁵ Nel libro autobiografico la De Giorgi (1994) parla di un Calvino innamoratissimo, e l'epistolario inedito di questa storia d'amore rimarrà inaccessibile per altri vent'anni alla biblioteca dell'università di Pavia. Secondo la De' Giorgi il dramma per Calvino corrispondeva all'"impossibilità dell'azione". "Scopro ora, più di allora, quale importanza avesse per Calvino trovare un motivo di speranza nell'azione. Il sentirsi incapace di azione era in realtà il vuoto oscuro dove si smarriva; supporre di esserne capace era la quiete a lui necessaria per scrivere. 'M'interessa esser utile, servire, bruciarmi per cose vere e giuste. Tutto il resto e me insieme, alla malora!'" (150). "Egli temeva il dramma. Ne abborriva la vertigine – scrive la De' Giorgi – come abisso che potesse risucchiarlo". E racconta un episodio che segnò la fine del rapporto amoroso: lei chiusa in camera d'albergo, lui in un'altra adiacente. Lui passa tutta la notte inginocchiato davanti alla porta sotto alla quale passa infiniti bigliettini di supplica. Lei apre e lo trova accovacciato e infreddolito. Le aveva scritto "il suo terrore di perdersi, di avermi perduta, di essere respinto verso 'il buio' di cui sentiva

La raccolta dei tre romanzi nella Trilogia degli *Antenati* (1960) il saggio filosofico *La giornata di uno scrutatore* (1963) e la prefazione alla seconda ed ultima edizione de *Il sentiero* segnano le tappe finali con cui Calvino cerca di chiudere questa prima parte della sua storia personale e di scrittore. Nonostante un ultimo sforzo, puramente volontaristico, alla fine de *La giornata*, di pensare che ogni città anche la più imperfetta ha una sua ora di perfezione, Calvino a questo punto taglia i ponti con la storia e la società. A prevalere da questo momento in poi sono le immagini-emblemi della scienza: lo spazio dove ricreare un mondo possibile non sono più i boschi di Pin, i campi di battaglia del *Visconte dimezzato* e tanto meno quelli del *Cavaliere inesistente*, ma la sua mente. Non c'è più lo spessore corporeo della relazione tra l'io e la storia, l'io e la natura, che Pin, anche se animisticamente, e in modo labile sapeva esprimere. Quella distanziamento a cui approda il doppio sguardo di Pin verrà rivolta verso se stesso. Estraniamento o "esenzione" dell'io dall'io, che osserva il mondo dall'alto e da fuori. Inevitabile che anche le immagini allegoriche, a volte un po' troppo didascaliche, della *Trilogia* diventino più rarefatte, allucinate. Se potesse, Calvino le renderebbe luce, fiamma della lampada che illumina nella notte. Non vuole più "esprimere", come dirà negli anni '70 quando con invidia parlerà dell'arte di Melotti e di Paolini. Loro hanno raggiunto una serenità, grazie alla facilità di tracciare sulla tela dei segni che non significano nient'altro che se stessi.

'l'urlo, l'urlo, l'urlo. La lettera finiva con l'oscura ansia di questo buio, l'attrazione al risucchio di questo urlo muto".

"Ho pensato, dopo molta sofferenza mia ma anche sua, che quella porta chiusa dello squallido alberghetto ligure dovette essere come lo smarrimento di Henriette a Parigi per Manzoni con risultati opposti: per questi la decisione di accettare il dramma, per Calvino di liberarsene". (175-176).

La De' Giorgi attribuisce inoltre la mancanza del dramma in Calvino alla formazione assolutamente laica dei genitori, la cui normalità vissuta di fronte alla sua complessità della vita impressionava lo stesso Calvino.

Sul carteggio De' Giorgi-Calvino vedi anche Corti, Maria. Un eccezionale epistolario d'amore di Italo Calvino, in Italo Calvino, A writer For the Next Millenium. Atti del Convegno Internazionale di Sanremo, 1995. Alessandria: Edizione dell'Orso, 1996.

Fin dagli esordi Calvino è alle prese con “un problema pressante e importante”: “come sistemare quell’ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l’«io» (e che pure gli è indispensabile per avere esperienza del mondo intorno), se autobiograficamente, o simbolicamente, o trasfigurandolo in senso eroico, o riuscendo a far finta che non ci sia”. Il problema di Calvino e degli altri scrittori della sua generazione è di come scrivere “da comunista”. Sereni dice: “Sii Omero!!” . E Calvino risponde che occorre “essere” comunisti non “fare” il comunista o “scrivere” da comunista. E per arrivare a questo tra le righe si intravede e si capisce perché Calvino abbia parlato di epicità e fiabesco in Conrad e perché lui scelga il punto di vista infantile per raccontare la Resistenza. Nel 1948 in un articolo su «Rinascita» dal titolo “Saremo come Omero!”, scrive:

“Come vedete ho cercato d’aprire una via per scavare dentro questo famoso «io», protagonista della letteratura moderna, senza pretendere d’eluderlo girandogli intorno o d’abolirlo volontaristicamente, e arrivare a quel realismo «totale», a quella capacità omerica di far nascere la poesia quasi direttamente dalla natura e dalla storia, «come se l’autore non ci fosse». Perché tu, Sereni, te la cavi a buon mercato, quando dici a Biagetti: sii Omero. Alla grazia! Ma la distanza tra noi e Omero come la colmi? E perché noi non siamo Omero? [...] Il nostro compito è saper trasformare in poesia la nuova moralità dell’uomo comunista che si va delineando chiaramente in milioni di uomini di tutto il mondo: e ci riusciremo nella misura in cui saremo anche noi parte di questi milioni”. (Saggi I, 1484)

Questo tono ottimistico di Calvino militante, è del 1948, ma è smentito e contraddetto dal finale del *Sentiero* e dal personaggio di Pin che, nonostante la sua spregiudicatezza infantile, è sempre minacciato dall'alterità della natura e dalla diversità del mondo degli adulti. Con questa *duplicità* di atteggiamenti, evidenziata in modo particolare dai saggi di Ferretti e Bertone, Calvino legge l'opera conradiana: da qui la sua attrazione e repulsione, e forse rimozione poi, di Conrad. Anche Conrad, così importante nella prima fase calviniana, diventa medusino al punto da subire, nel secondo Calvino, il procedimento di rimozione e alleggerimento di Perseo.

Ma andiamo a vedere come nel 1985 Calvino formulerà, nella lezione americana *Leggerezza*, la poetica dello sguardo di Perseo, poetica che a Calvino non servirà a tagliare la testa a Medusa, ma solo a guardarla e a nasconderla (rimuoverla)...fino ad esserne vittima, come Palomar.

“In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa.

L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Ecco che Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra, come mi succede ogni volta che tento una rievocazione storico-autobiografica [...] Per tagliare la

testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio. Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione di metodo da seguire scrivendo. Ma so che ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi e a meditare su ogni dettaglio, raggiornarci sopra senza uscire dal linguaggio di immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori.

Il rapporto tra Perseo e la Gorgone è complesso: non finisce con la decapitazione del mostro. Dal sangue della Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso; la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario; con un colpo di zoccolo sul Monte Elicon, Pegaso fa scaturire la fonte da cui bevono le Muse. In alcune versioni del mito, sarà Perseo a cavalcare il meraviglioso Pegaso caro alle Muse, nato dal sangue maledetto di Medusa. (Anche i sandali alati, d'altronde, provenivano dal mondo dei mostri: Perseo li aveva avuti dalle sorelle di Medusa, le Graie dall'unico occhio). Quanto alla testa mozzata, Perseo non l'abbandona ma la porta con sé, nascosta in un sacco; quando i nemici stanno per sopraffarlo, basta che egli la mostri sollevandola per la chioma di serpenti, e quella spoglia sanguinosa diventa un'arma invincibile nella mano dell'eroe: un arma che egli usa solo in casi estremi e solo contro chi merita il castigo di diventare la statua di se stesso. [...] Perseo riesce a padroneggiare quel volto tremendo tenendolo nascosto, come prima l'aveva vinto guardandolo nello specchio. È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in

un rifiuto della realtà del mondo dei mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sè, che assume come proprio fardello.

Sul rapporto tra Perseo e la Medusa possiamo apprendere qualcosa di più leggendo Ovidio nelle *Metamorfosi*. Perseo ha vinto una nuova battaglia, ha massacrato a colpi di spada un mostro marino, ha liberato Andromeda. E ora si accinge a fare quello che ognuno di noi farebbe dopo un lavoraccio del genere: va a lavarsi le mani. In questi casi il problema è dove posare la testa di Medusa. E qui Ovidio ha dei versi (IV, 740-752) che mi paiono straordinari per spiegare quanta delicatezza d'animo sia necessaria per essere un Perseo, vincitore di mostri:

‘Perchè la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinata (*anguiferunque caput dura ne laedat harena*), egli rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa di Medusa a faccia in giù. Mi sembra che la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile. Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa.

Anche questo incontro di immagini, in cui la sottile grazia del corallo sfiora l'orrore feroce della Gorgone, è così carico di suggestioni che non vorrei sciuparlo tentando commenti o interpretazioni”. (Lezioni, 6-8)

Anche noi non vogliamo sciupare questa rievocazione del mito di Perseo, ma è interessante analizzare il racconto che Calvino fa del mito. Tre sono gli aspetti da mettere in evidenza.

Prima di tutto a Calvino preme sottolineare che la minaccia dello sguardo pietrificante della Medusa incombe quando deve affrontare una “rievocazione storico-autobiografica”. Per questo ricorre al mito per spiegare sia il rapporto del poeta con il mondo che “la lezione di metodo da seguire scrivendo”. Adotta lo stesso stratagemma di Perseo: lo sguardo indiretto, l’uso dello specchio delle immagini mitologiche. L’io, per uscire vincitore nel confronto con il mostruoso, deve scegliere una posizione “indiretta”, non frontale, non tragica ma “straniata” e “straniante”. Questo è il senso dell’ironia calviniana.

Il secondo aspetto importante è che la strategia d’attacco al reale mostruoso da parte di Perseo consiste non solo nel guardare indirettamente - che, tiene a precisare Calvino, non significa il rifiuto del confronto con la realtà -, ma nel saper nascondere la testa mozzata di Medusa.

Il terzo motivo, che abbiamo identificato come *Dna* della scrittura calviniana e conradiana, consiste nella metamorfosi/reversibilità degli opposti prodotta dalla miracolosa testa mozzata di Medusa: il mostruoso crea la leggerezza di Pegaso e la bellezza dei coralli di cui tutte le ninfe si adornano. Dal *Sentiero* fino alle *Lezioni*, tutta l’opera calviniana, saggistica e narrativa è segnata dalla binarietà, dal dinamico e necessario intrecciarsi e capovolgersi di una coppia di opposti (come nell’immagine scientifica del Dna): leggerezza e pesantezza, diurno e notturno, luminosità e opacità, velocità e lentezza, avventura e riflessione, unicità e molteplicità. Questa binarietà

“paradossale”, ossimorica e reversibile, che continuamente si ribalta come nelle capriole dell’immaginazione animistica e metamorfica di Pin, genera l’affollarsi di immagini che rincorrono una realtà complessa. Una binarietà che Calvino tenta di contenere, controllare con le immagini-emblemi, chiari, visibili, inconfondibili, ma nello stesso tempo carichi di mistero, di non detto, di non scritto: il granchio e la farfalla, San Giorgio e l’eremita, Vulcano e Mercurio, la rete, la mappa, il labirinto, il cristallo e la fiamma, il ponte e le pietre. L’impossibilità di contenere il mondo caotico e complesso, l’inefficacia del giudizio e della rappresentazione si fermano sulla soglia, sul divario, sul crinale dell’interpretazione mai appagata, mai soddisfatta. Così la scrittura per Calvino è “inseguimento perpetuo delle cose, adeguamento alla loro varietà infinita”.

“Credo che sia una costante antropologica – scrive sempre nella lezione *Leggerezza* – questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua”.

.

2. LA VISIONE INDIRETTA: UNA NUOVA RECIPROCIÀ

Perseo deve evitare di guardare Medusa direttamente negli occhi. Deve creare un filtro che depotenzi lo sguardo pietrificante del mostro. Per fare questo Calvino deve togliere di mezzo la propria persona, sia a livello esistenziale che narratologico, deve nascondersi, creando molte immagini di se stesso (Benedetti 1998), e usando l'immaginazione letteraria come uno specchio per conoscere, "per fare sua", Medusa, per trasformarla in parte attiva e positiva. Questa è la strategia a cui Calvino e Conrad ricorrono sia a livello modale che vocale. Calvino, diversamente da Conrad, darà sempre meno importanza al personaggio come focalizzazione interna: anche il punto di vista infantile e la voce fiabesca ed epica subiranno un processo di "scorporazione", di "esenzione" emotiva, come nello haiku giapponese⁶. Nell'opera calviniana, dalla prima alla seconda fase, il punto focale della narrazione passerà da un personaggio alla luce stessa, come quella dei raggi solari con cui si apre *Il Sentiero*.

Questa è la struttura del narcisismo calviniano: l'affermazione di un io-autore sta nella sua capacità di nascondersi e vedere senza essere visto. Alla fine degli anni '50, con

⁶ Interessanti a questo proposito sono le riflessioni di Barthes sull'haiku. "Ciò che sparisce nello haiku, sono le due funzioni fondamentali della nostra scrittura classica (millenaria): da una parte la descrizione (la pipetta del battelliere, l'ombra del pino, l'odore del pesce, il vento d'inverno, non sono descritti, cioè ornati di significati, di ammaestramenti, impegnati a titolo d'indizi nello svelamento di una verità o di un sentimento: il senso è negato al reale; meglio ancora; il reale non dispone più del senso stesso del reale); d'altro lato sparisce la definizione. [...] Il senso non è che un flash, un graffio di luce: «When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world», scriveva Shakespeare, ma il flash dello haiku non rischiarà, non rivela nulla; è come quello di una fotografia che si scatta con molta cura (appunto alla giapponese) ma avendo ommesso di caricare l'apparecchio con l'apposita pellicola. [...] ciò che viene indicato rappresenta l'inutilità stessa di ogni classificazione dell'oggetto: nulla di speciale, afferma lo haiku conformemente allo spirito zen: l'evento non è classificabile secondo alcuna specie, la sua eccezionalità non approda a nulla; come un ricciolo grazioso, lo haiku s'arrota su se stesso; la scia del segno che sembra sia stata tracciata, si cancella: nulla è stato acquisito, la pietra della parola è stata gettata inutilmente: non ci sono nè onde nè colate di senso". (Barthes 1998, 98-99)

l'esaurirsi della vena fiabesca, non gli basta più l'animismo infantile di Pin per liberarsi del peso del proprio "io".

Proviamo a leggere due brani, uno di Conrad e l'altro di Calvino. Il primo è tratto da *Heart of Darkness* quando Marlow assiste alla morte di Kurtz, proprio nel momento in cui pronuncia il giudizio: "Horror! Horror!", il secondo è ne *La giornata di uno scrutatore*: l'intellettuale Amerigo Ormea guarda dalla finestra e vede gli occhi di un nano guardare l'onorevole giù nel cortile.

Marlow racconta:

"His was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines.

[vedi la frase finale che riassume tutti gli inizi dei capitoli in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

"«Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, - Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto».

Alza gli occhiali sulla fronte. – Sì, un romanzo che comincia così, - dice, - giurerei d'averlo già letto...Lei ha solo questo inizio e vorrebbe trovare il seguito, è vero? Il guaio è che una volta cominciavano tutti così, i romanzi". (*Se una notte*, 260).

I romanzi di Conrad iniziano così e non a caso l'azione di Marlow, "peer down", in Calvino diventa caratteristica della focalizzazione (la posizione di distanza, di assenza-presenza) adottata dal narratore nei confronti della storia: e questa è un "segno distintivo" della melancolia, come la pietrificazione che si oppone al movimento.

"Perchè tutta la saggezza del melanconico appartiene alla profondità: essa nasce da un'immersione nella vita delle cose creaturali, la voce della rivelazione le è ignota. La sfera saturnina rimanda alle profondità della terra, ed è qui che si conserva il vecchio dio delle messi. (...) Gli occhi rivolti verso il basso sono qui un segno distintivo dell'uomo saturnino, che scava il terreno con lo sguardo" (Benjamin 1999, 127.]

Torniamo a Marlow:

"But I had not much time to give him, because I was helping the engine-drive to take to pieces the leaky cylinders, to straighten a bent connecting-rod, and in other such matters. I lived in an infernal mess of rust, filings, nuts, bolts, spanners, hammers, ratchet-drills – things I abominate, because I don't get on with them. I tended the little forge we fortunately had aboard; I toiled wearily in a wretched scrap-heap – unless I had the shakes too bad to stand.

One evening coming in with a candle I was startled to hear him say a little tremulously, 'I am lying here in the dark waiting for death'. The light was within a foot of his eyes. I forced myself to murmur, 'Oh, nonsense!' and stood over him as if transfixed.

Anything approaching the change that came over his features I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn't touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, a some vision – he cried out twice, a cry that was no more than a breath –

'The horror! The horror!'

I blew the candle out and left the cabin". (Conrad 1983, 111)

La visione del "nonsense" dà a Kurtz la completa conoscenza, di fronte alla quale lui emette il suo pronunciamento: "The horror!". Medusa gli ha rimandato la sua immagine nella fissità dell'eternità. Marlow è "transfixed" nel vedere il volto pietrificato (ivory face) di Kurtz, ne è affascinato al tempo stesso, perde la parola, non giudica ma guarda: Marlow legge sul volto e nelle parole di Kurtz il fallimento dell'identità occidentale, vede il fallimento della sua traduzione tragica e dionisiaca anche di stampo niciano, vede l'epilogo dell'io moderno.

Secondo Tzvetan Todorov, Marlow, contrariamente agli avventurieri della mitologia che cercano l'essere, "ha trasformato la direzione della sua ricerca: egli non cerca più di vincere, ma di sapere". (Todorov 1989, 173) Ma la sua avventura conoscitiva sarà fallimentare: è impossibile conoscere la verità, cioè il vuoto e la menzogna rappresentate dal "cuore di tenebra" di Kurtz. Così anche il lettore, come Marlow, non

arriverà a conoscere Kurtz. E la menzogna non è solo nella realtà ma anche nel racconto. La visione indiretta permette di intravedere il vuoto.

A Marlow è concesso di affacciarsi per un attimo sul fondo del precipizio grazie al lume di una candela contro il viso di Kurtz, è questo barlume di conoscenza che a Marlow basta, anche se non gli permette di dissipare la tenebra e vincere la menzogna. Al posto di Kurtz, Marlow non avrebbe avuto niente da dire.

“I was within a hair’s-breadth of the last opportunity for pronouncement, and I found with humiliation that probably I would have nothing to say. This is the reason why I affirm that Kurtz was a remarkable man. He had something to say. He said it. Since I had peeped over the edge myself, I understand better the meaning of his stare, that could not see the flame of the candle but was wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness. He had summed up – he had judged[...]

And perhaps in this is the whole difference: perhaps all the wisdom, an all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible”. (Conrad 1983, 112-3)

La candela che permette a Marlow, a Conrad e al lettore, di vedere lo sguardo di Marlow ricorda quello che Pierantoni dice a proposito del rapporto, in *Calvino*, tra osservatore e oggetto osservato regolato dal concetto di “luce”.

“Per renderlo visibile ad altri, per ‘mostrarlo’. Non può venire alla mente la donna che tenendo la candela fuori dalla finestra illumina la scena devastata di Guernica, permettendo a noi di vedere quello che anche Picasso non ha visto. Ma ha pensato e nel pensarlo ha modificato” (Pierantoni, 279). In *Calvino* e in *Conrad*, lo sguardo ha una

valenza attiva, di trasformazione della realtà “mostrata”: il giudizio non è nella dichiarazione ma nel “modo di guardare”.

I simboli di Conrad non significano tanto un contenuto preciso, giudicato, ma la contemplazione e la permanenza di Marlow su questa soglia tra visibile e invisibile, tra tenebra e luce, tra visibile e invisibile.

Scrive Edward Said:

“The horror of it all is that his soul cannot finally maintain both light and darkness, although he requires both. Marlow, on the other hand, cannot deny his own will to live and returns to Kurtz’s fiancée with a lie on his lips, an image of Kurtz’s good nature created for the unhappy girl’s benefit. He too cannot bear looking at reality for very long. The only way he can apprehend truth is through Kurtz’s dramatic plight; and this, as Marlow tells it, is only a dramatic image of Kurtz’s predicament, making the whole experience intelligible, and untrue”. (Said 1966, 148)

“To make see” per Conrad è far partecipe il lettore di questa esperienza conoscitiva impossibile. Ciò che rimane è il meta-sguardo che permette un’accensione di consapevolezza del mondo e di sé stessi attraverso una conoscenza che deve però rimanere alla superficie delle cose, altrimenti si sprofonderebbe nel precipizio del non senso. La saggezza che il narratore può comunicare è solo di tipo gnoseologico,

fenomenologico. Il contenuto di un'esperienza sta nella luce che emana nel buio dell'esperienza.⁷

Marlow e il lettore sono impegnati in un'azione di interpretazione di segni che rimandano a se stessi perchè non possono arrivare al cuore vuoto della verità. Il vuoto, il non senso, l'alterità psicologica e sociale della Medusa non può essere espressa: ciò di cui si può parlare è la soglia tra vita e morte, tra significante e significato, tra luce e tenebre. E la strategia per rimanere su questo crinale è lo sguardo indiretto di Perseo.

Per Todorov, *Heart of Darkness* è il racconto dell'impossibilità della *parole* di essere luce per la conoscenza. La menzogna che Marlow affida consapevolmente alla fidanzata di Kurtz segna il trionfo della tenebra, del vuoto creato dal legame semantico tra esperienza e verità, tra significato e significante, tra *parole* e *mot*.

“È impossibile raggiungere il riferimento; il cuore del racconto è vuoto; proprio come lo erano gli uomini, ‘il senso di un episodio non era all'interno che occorreva cercarlo, ma all'esterno, in ciò che, avviluppando il racconto, non aveva fatto che manifestarlo, come il calore dà origine alla bruma, alla maniera di quegli aloni di nebbia che a volte rendono visibile la luce spettrale del chiaro di luna’”. (Todorov, 185)

La “mise-an-abime” narratologica e simbolica è costruita su un “centro assente”.

L'allegorismo di Conrad, secondo Todorov, non ha un significato “extratestuale”

⁷ Benjamin, riguardo al ruolo del narratore nel saggio su Leskov, scrive: “...in ogni caso il narratore è persona di «consiglio» per chi lo ascolta. Che se oggi questa espressione ci sembra antiquata, ciò dipende dal fatto che diminuisce la comunicabilità dell'esperienza. [...] Consiglio cucito nella stoffa della vita vissuta, è saggezza. L'arte di narrare volge al tramonto perchè il lato epico della verità, la saggezza, vien meno”. (Benjamin 1995, 250-1)

(espressione del crollo dei valori occidentali e dell'impossibilità di raggiungere la verità) ma "intratestuale": la crisi di ogni processo di conoscenza. O meglio la crisi di ogni definizione univoca della realtà e, di conseguenza, del suo linguaggio. Così si spiega la spasmodica ricerca di Conrad e Calvino di nuove immagini e parole: quelle che hanno a disposizione non funzionano per "vedere" il cuore vuoto della realtà.

"Il simbolizzato [Kurtz] diviene a sua volta simbolizzante di ciò che prima era simbolizzante; la simbolizzazione è reciproca. Il senso ultimo, la verità ultima, non sono in nessun luogo, poichè non vi è interno e il cuore è vuoto: ciò che era vero per le cose lo è, a maggior ragione, per i segni; non vi è che il rinvio, circolare e tuttavia necessario, di una superficie all'altra, delle parole alle parole [*des mots aux mots*]. (Todorov, 185-6)

Rimangono le parole solo come segni, come *mots*. E, aggiungiamo noi, rimangono le immagini come segni e superfici, che rinviano ad altre immagini, simulacri in mezzo ai quali Calvino è alla ricerca di emblemi, cioè immagini-simulacri che significano se stesse e nello stesso tempo l'inconfondibile esitazione di vivere sulla soglia.

Le riflessioni dell'intellettuale Amerigo Ormea nel cottolengo di Torino durante il suo lavoro di scrutatore ai seggi elettorali sono simili a quelle di Marlow, anche il suo approccio al mostruoso della natura deformata o della politica deviata è simile a quello del narratore testimone conradiano: di fronte al fallimento della storia come costruzione e della natura positiva, la lucidità dello sguardo diventa l'imperativo categorico morale di chi sceglie di confidare nei mezzi della propria razionalità. Ma anche questi vacillano.

“Guardando dalla finestra [Amerigo] s’accorse che a un altro davanzale, apparivano due occhi dietro il vetro, una testa che non riusciva a sporgere più in su del naso una grossa scatola cranica coperta di peluria: un nano. Gli occhi del nano erano fissi sull’onorevole, e contro il vetro della finestra s’alzarono delle dita corte corte, la grinzosa palma d’una piccola mano, che battè contro il vetro, battè due volte, come per chiamarlo. Cosa aveva da comunicargli? Si domandò Amerigo. Cosa pensava, il nano, di quell’autorevole personaggio? Cosa pensava – si disse – di noi, di tutti noi?

L’onorevole si voltò, il suo sguardo girò sulla finestra, si fermò appena sul nano, poi passò via, distante. Amerigo pensò: Si è accorto che è uno che non può votare. E pensò: Non lo vede nemmeno, non lo degna d’uno sguardo. E pensò anche: Ecco, io e l’onorevole siamo da una parte, e il nano dall’altra, e se ne senti rassicurato.

Il nano battè ancora la manina sulla finestra, ma l’onorevole ormai non si voltava. Certo il nano non aveva nulla da dire all’onorevole, i suoi occhi erano solo occhi, senza pensieri dietro, eppure si sarebbe detto che volesse fargli arrivare una comunicazione dal suo mondo senza parole, che volesse stabilire un rapporto, dal suo mondo senza rapporti. Qual è il giudizio, si domandava Amerigo, che un mondo escluso dal giudizio dà di noi?

Il senso della vanità della storia umana che l’aveva colto poco prima in cortile, lo riprese: il regno del nano soverchiava il regno dell’onorevole, e Amerigo adesso si sentiva tutto dalla parte del nano, s’identificava con quello che il Cottolengo testimoniava contro l’onorevole, contro l’intruso, il solo vero nemico infiltratosi là dentro.

Ma gli occhi del nano si posavano con uguale assenza di partecipazione su tutto quel che nel cortile si muoveva, onorevole compreso. Il negare valore ai poteri umani implica l'accettazione (ossia la scelta) del potere peggiore: il regno del nano, dimostrata la sua superiorità sul regno dell'onorevole, lo annetteva, lo faceva proprio. Ecco che il nano e l'onorevole confermavano d'essere dalla stessa parte, e Amerigo adesso non poteva starci, era fuori...". (Giornata, 55-6)

Il rapporto io, natura e storia contrassegnato in Kim da "una guerra dei simboli" tale da slogare il cervello, e in Pin da un continuo ribaltamento animistico, è diventato qui il gioco di specchi o di sguardi del pensiero. Se Marlow si muove dentro un'emotività controllata ("I wasn't touched. I was fascinated"), Ormea mette in atto un'operazione mentale che lo porta a chiamarsi "fuori". La razionalità diventa "scorporata".

Dentro la mente di Amerigo si dà il continuo rinfrangersi di immagini "guardate", gioco indispensabile per guardare la mostruosità di una natura senza parole (nano) e di una storia (l'onorevole) grondante parole di menzogna. Amerigo si sente risucchiato nel regno dell'uno e nell'altro, ma vedere l'onorevole attraverso gli occhi del nano e viceversa, e stare alla finestra senza essere visto gli consente di reggere il confronto con la Medusa, il senso della vanità della storia umana, arrivando così alla consapevolezza della sua posizione: "adesso era fuori".

In Marlow come in Amerigo c'è un rifiuto della reciprocità di sguardi tra il mostruoso, l'Alterità assoluta e il soggetto. Ecco la visione indiretta in cui l'io si sottrae al tentativo di Medusa di assorbirlo nel proprio regno. L'io pone una distanza di sicurezza che gli permette di vedere senza essere visto.

È come se ci trovassimo in una carrozza del treno della metropolitana, a due metri da una persona che ci incuriosisce. Non la si può guardare direttamente, è sconveniente per noi ed imbarazzante per lei. Allora voltandole le spalle e guardandola nel riflesso del finestrino potremmo cogliere la sua verità nella spontaneità dei suoi movimenti incondizionati. Solo in questo tipo di relazione indiretta la nostra mente trova il tempo e il modo necessari per coprire, attraverso l'immaginazione, la distanza incommensurabile che ci separa da lei. La consapevolezza dell'irraggiungibile ci permette questo sguardo. Quella persona diventa una carta geografica da leggere che risponde al nostro sentimento più di curiosità che di possesso. L'impossibilità di fare esperienza di lei viene trasformata in motore narrativo, in desiderio di "fare una storia" non sull'incantevole presenza che ci turba ma sul rapporto di distanza e di assenza che intercorre tra noi e lei. Non è solo Perseo che vede senza essere visto, ma anche Medusa non si accorge che viene vista, perchè lei conosce solo lo "sguardo diretto".

Ma cos'è realmente Medusa? Essa rappresenta non solo il caos del mondo ma anche la psicologia o la psiche che immobilizza. Medusa è ciò che esce dal potere diurno della parola. È la bestia con cui devono misurarsi San Giorgio e San Girolamo, l'avventuriero e l'eremita, figure-emblema dell'immaginazione calviniana. Ma anche i capitani e i reietti dell'arcipelago malese nelle storie conradiane sono sempre faccia a faccia con la follia del mare e della propria psiche. Eterno conflitto senza superamento, senza giudizio.

"In ogni caso San Giorgio compie la sua impresa davanti
ai nostri occhi, sempre chiuso nella sua corazza senza rivelarci

nulla di sé: la psicologia non fa per l'uomo d'azione. Caso mai potremmo dire che la psicologia è tutta dalla parte del drago, coi suoi rabbiosi contorcimenti: il nemico il mostro il vinto hanno un pathos che l'eroe vincitore non si sogna d'avere (o si guarda bene dal mostrare). Di qui a dire che il drago è la psicologia, il passo è breve: anzi, è la psiche, è il fondo oscuro di se stesso che San Giorgio affronta, un nemico interno che diventa oggetto di estraneità esecranda. È la storia d'un'energia proiettata nel mondo o è il diario d'una introversione?. [...]

A ben guardare, l'elemento comune delle due storie [quella di San Giorgio e il Drago e quella di San Girolamo e il leone] è nel rapporto con un animale feroce, drago nemico o leone amico. Il drago incombe sulla città, il leone sulla solitudine. Possiamo considerarlo un solo animale: la bestia feroce che incontriamo tanto fuori quanto dentro di noi, in pubblico e in privato".
(Castello, 109-10)

La Medusa, il drago o il leone, sono le figure quindi dell'Alterità assoluta dentro e fuori di noi sempre pronta a offrirsi ai nostri occhi per sedurci, assorbirci e cancellarci nel proprio significato giudicante, univoco e definitivo. È il nano e l'onorevole del Cottolengo di Torino. È la verità della nostra condizione nell'aldilà, immutabile, eterna, senza più possibilità, senza più immagini. È la staticità a cui si oppone l'uomo d'azione, l'eroe epico, è la mancanza di una via d'uscita in una situazione di empasse. Ecco la pietrificazione. Da cui Calvino vuole difendersi instaurando, attraverso un gioco di specchi, una reciprocità asimmetrica e per questo dinamica. Sceglie la letteratura come visione della visione, prodotta da un meta-sguardo in cui l'io, come San Giorgio deve rimanere "chiuso nella sua corazza, senza rivelarci niente", non deve mostrare i

“contorcimenti” e il pathos. Calvino, nella scrittura come nella vita, aborrisce ogni manifestazione troppo carica emotivamente⁸.

La Medusa assume anche un altro significato più importante: è la minaccia costante alla sua capacità di “vedere”, di essere consapevole, di mantenere il “piglio” e la rapidità come istanza “epica”, cioè un rapporto dinamico con la propria interiorità, il mondo e la scrittura. Essere guardato negli occhi dalla Medusa significa essere posseduto, perdere la propria identità pensante e “pesante”.

“Fissare Medusa – scrive Jean-Pierre Vernant – è perdere, nel suo occhio, la vista, trasformarsi in pietra cieca ed opaca”, è diventare uno specchio su cui si riflette Medusa, anzi la maschera di Medusa. Così – continua Vernant - “è il tuo sguardo che è preso nella maschera. La faccia di Medusa e l’Altro, il doppio di te, l’Estraneo, in reciprocità con la tua figura come immagine nello specchio (quello specchio dove i Greci non potevano vedersi che di faccia e sotto forma di una semplice testa), ma una immagine che sarebbe ad un tempo meno e più di te, semplice riflesso e realtà dell’aldilà, un’immagine che ti afferrerebbe perché, invece di rimandarti soltanto l’aspetto della tua figura, di rinfrangere il tuo sguardo, rappresenterebbe, nel suo ghigno, l’orrore terrificante di una alterità radicale, nella quale tu finisci per identificarti, diventando pietra”. (Vernant 1987, 81 e 83)

⁸ Le due riedizioni (1954 e 1964) del *Sentiero*, come anche quelle di *Ultimo viene il corvo* e de *I racconti*, lo dimostrano: Calvino li depura da espressioni troppo esplicite riguardo al sesso o ai sentimenti, dove “l’esperienza della Resistenza vi viene resa ancora attraverso un’evocazione emotiva, che contrasta con lo stile da lui elaborato in seguito”. Non potendolo stravolgere finirà infatti per giustificare questo limite dicendo, ad esempio per *Il sentiero*, che si trattava della sua prima opera, quando era un giovane scrittore ancora troppo inesperto del mestiere letterario, ma che comunque il libro ha un suo significato perché rappresenta lo spirito di quel momento.

2.1. L'immaginazione letteraria: specchio contro Medusa

Come Calvino riafferma la propria identità rinunciando al confronto tragico, drammatico, rinunciando cioè ad un «io forte», nascondendolo? Cos'è questo specchio o scudo su cui poter reggere (e leggere) lo sguardo di Medusa senza essere “incontrato” dal suo sguardo?

Secondo Manganelli lo specchio con cui Calvino si difende da Medusa è la letteratura, attraverso la quale cercare e fare “chiarezza” (Manganelli 1995, 201-203). Belpoliti si spinge più avanti affermando che “lo specchio in cui tutto si specchia – per Calvino è proprio la sua mente”.⁹

Preferiamo parlare di “immaginazione”, che per Calvino è sinonimo di letteratura come conoscenza, come mezzo cioè indispensabile per avere una “relazione” con il mondo, la natura e sè stessi. Vedere-descrivere-illuminare è raccontare indirettamente questo rapporto “ombelicale”. Siamo d'accordo con la definizione di Belpoliti se non si dà al concetto di mente un significato psicologico e univoco, ma quello di “razionalità scorporata”, di proiezione esterna dell'io che Calvino usa per intercettare il mondo. Per Calvino l'autore quando scrive proietta sempre un'altra immagine di sè, che a sua volta inventa una storia o trova immagini e parole. La *forma mentis* calviniana quindi sembra quasi funzionare come una sala cinematografica in cui l'autore o l'io è proiezionista e schermo al tempo stesso, su questo schermo si riflettono in immagini il mondo, l'io e l'Alterità. L'immaginazione o la letteratura è la lente, il filtro del proiettore.

⁹ Belpoliti nell'articolo “Lo specchio lucido della mente”, (1995b, 228-239) mette anche in evidenza come il manierismo calviniano nasca dal “suo insistito tentativo di trovare una soluzione tra due opposti, di raggiungere una forma dipensiero, e di scrittura, che riconduca a un unico sistema la serie di antinomie altrimenti irrisolubili”. (229)

“I veri protagonisti” della scrittura calvinina, secondo Pierantoni, “sono proprio gli strumenti ottici o macchine delle meraviglie basate sulla natura della luce. Pierantoni suddivide le opere più importanti di Calvino ricorrendo a quattro strumenti ottici che filtrando la realtà producono immagini, e poi le distruggono. La fase “mitico-favolistica” degli *Antenati* corrisponderebbe alla “camera oscura”, da cui deriva ad esempio la pittura descrittiva dei fiamminghi del ‘600 studiata da Svetlana Alpers. Mentre nella fase “impegnata” del realismo balzachiano, de *La giornata di uno scrutatore*, *La nuvola di smog* e *La speculazione edilizia*, Calvino avrebbe usato lo “specchio ustorio” come visione critica e di denuncia. Il caleidoscopio, “un ulteriore passo – scrive Pierantoni – verso la follia a partire dalla camera oscura”, sarebbe invece lo strumento ottico della fase della scrittura combinatoria di Calvino, culminata con *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. L’ultimo strumento ottico è quello della “fase estrema e drammatica di Palomar”: è lo “specchio unico”. Ricostituire l’unità dopo la frammentazione del caleidoscopio è impresa impossibile.

“Ma quello che impressiona – conclude Pierantoni – in Palomar è soprattutto il ‘viso’ stesso di Palomar che gli viene rimandato dalle cose, dalla loro irriducibilità ad essere descritte per sé e se non attraverso i suoi occhi. La frustrazione del riflesso sul mare, la natura inarrestabile dell’onda, il moltiplicarsi dei nomi e delle forme, tutto rimanda alla difficoltà della ricostruzione dopo la frantumazione. [...] non si può non pensare che alla fine lo specchio ustorio Calvino lo ha puntato su se medesimo o sulla sua immagine scritta, sul suo pensiero, in definitiva sul centro della sua mente. Con la stessa individualità imprigionata nel fuoco della sua macchina pensante medesima Calvino cessa di pensare”. (Pierantoni 1987, 283)

Sembra che la poetica dello sguardo indiretto di Perseo, che implica la rottura della reciprocità diretta con l'esterno (natura, storia), la strategia della moltiplicazione dell'immagine dell'io-autore non sia servita a Calvino ad evitare lo sguardo pietrificante di Medusa: nel momento in cui l'unica esperienza da "distruggere" con la scrittura è il proprio "io", non rimane che la morte di Palomar. Il descrivere-raccontare ogni minimo particolare e ogni secondo significa la morte dell'io-Palomar: la poetica dello sguardo di Perseo ha toccato l'apice. È il fallimento o il pieno successo dell'operazione letteraria di Calvino?

La mente "cinematografica" di Calvino ha sempre proiettato immagini della realtà, trasformandola in meta-realtà rinunciando alla fisicità, al corporeo. Per reggere lo sguardo di Medusa e per evitarne la carica tragica, Calvino deve leggere i particolari, i segni. Il tempo diventa spazio, tutto si srotola come un tappeto facendosi superficie, su cui Calvino non vi cerca la profondità ma un disegno, un ordine per tranquillizzare la sua inquietudine, dovuta all'incessante "interrogazione" che può portare alla moltiplicazione incontrollata di immagini reversibili, alla follia che ti pietrifica. Il suo terrore non è di sprofondare risucchiato nella malattia del vivere, come era successo per l'amico e maestro Pavese, ma nel "male dei simboli", nella malattia della conoscenza cioè la pazzia.

2.1.2. Uno sguardo "esatto" sul vuoto

C'è un'evoluzione del "modo di vedere" di Calvino verso una razionalità scorporata" (Lezioni, 71-2). L'atteggiamento è quello di Perseo fin dal *Sentiero*, ma

esiste un avvicinarsi dello specchio usato da Calvino per reggere lo sguardo di Medusa. All'inizio degli anni '60 Calvino confessa il fallimento dei valori della Resistenza, ma più ancora il venir meno di uno stile letterario che riesca ad incidere sulla storia. In quel momento, all'altezza di *Una giornata di uno scrutatore*, Calvino o Perseo dovrà fare ricorso alla scienza per trovare nuove immagini con cui vedere in faccia Medusa, in un totale distacco dal mondo. La scrittura di Calvino, attraverso lo sguardo di Perseo, subirà un processo di "alleggerimento", che coincide con la progressiva importanza della "razionalità scorporata", e della mente come spazio dell'incontro inevitabile tra io e mondo.

"In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi dipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta". (72)

L'esattezza per Calvino è lo strumento per contrastare l'affollarsi di cose o simboli da capire e nominare. Ed è una caratteristica, la precisione della lingua, che Calvino sempre ha apprezzato in Conrad. Come per Kim e Pin nel *Sentiero* tutto era una "guerra di simboli", così anche, in un raccontino dello stesso periodo (*Angoscia in*

Caserma), per il ragazzo partigiano che finisce in carcere la visione della realtà appare come “il male dei simboli, la via della pazzia” (RR I, 237). In quello stesso periodo Calvino vede in Conrad la capacità di coniugare psicologia e avventura, e in Marlow lo stratagemma narrativo per raccontare “il significato vuoto della realtà” girandogli intorno con le parole. Calvino si interessa ai simboli conradiani, che, nonostante la loro parte troppo emotiva, possiedono una carica visuale magica e ambigua, e un significato evocativo di un vuoto citato e mai espresso. A Calvino spetta il compito di “s-corporarli”.

Già allora Calvino infatti si vuole difendere dallo sguardo pietrificante di Medusa perché quello è il momento in cui deve affrontare la prima “rievocazione storico-autobiografica”. E per difendersi, nascondendo e salvando al tempo stesso la sua identità, sceglie prima lo sguardo straniante e fiabesco di un bimbo nel *Sentiero*, e poi la posizione di un io narratore e osservatore marginale nella *Trilogia degli Antenati*. Questa strategia narrativa gli consente di non farsi risucchiare nei vortici della pazzia di un io protagonista (interiorità, leone) e nemmeno nel caos del mondo (esteriorità, drago). La sua azione di alleggerimento ha, in questo periodo fino al 1960, il piglio del ragazzo che si muove all'aria aperta, l'ironia ariostesca di chi, pur consapevole del vuoto, ha voglia di giocare per dire qualcosa del mondo e sul mondo. Il modo di guardare il mondo “fiabescamente” è il tentativo di riprodurre quel “piglio”, che gli proveniva dall'esperienza della Resistenza. Contro il caos del mondo e la minaccia paralizzante della psicologia, Calvino sceglie la fiaba come specchio per vedere Medusa, e in questa operazione la visibilità e l'esattezza acquistano sempre più importanza. Man mano che la storia mette in scacco i valori della Resistenza, lo specchio della fiaba, con la carica allegorica delle sue immagini, sempre più difficilmente riesce ad esercitare una funzione di alleggerimento.

Nel 1958 Calvino scrive due racconti: *La notte dei numeri* e *L'avventura di un poeta*. Nel primo il protagonista è Paolino, un bimbo che segue la mamma nel lavoro notturno della pulizia degli uffici, alla scoperta di un mondo piatto, geometrico e meccanico. Più si inoltra in questo paesaggio sconosciuto e silenzioso, “più i suoi occhi rimpiccioliti dal sonno dilatano quell’orizzonte nudo e squadrato, e gli piace di pensarsi come una formica, un essere quasi invisibile che percorre una terra deserta e liscia di linoleum, tra lucide montagne tagliate a picco e sotto un cielo piatto e bianco. Allora gli prende sgomento: e per rincuorarsi va a rintracciare intorno i segni della vita umana, sempre varia e disarmonica”. (Racconti, 187)

La “capriola” di Paolino, dal regno umano a quello animale, provoca un senso di sgomento che non si risolve nel gioco animistico ma nel “nominare” la realtà. Il narratore, attraverso gli occhi di Paolino, fa un elenco degli oggetti sulle scrivanie. L’immaginazione di Paolino viene innescata dal senso d’angoscia e solo così il suo sgomento sembra placarsi. Ma subito arriva il contrappunto dell’avversativa, una “capriola” sintattica. “Ecco basta attaccarsi a quei particolari e lo sgomento di quel deserto geometrico scompare, ma Paolino se ne sente quasi umiliato, come per una viltà, perché è proprio quel che dà più sgomento che lui vuole e deve fare suo”.(187)

Siamo nella fase in cui Calvino sta elaborando la sua nuova posizione nei confronti della Resistenza, i cui valori sono lo sforzo di cambiamento della società e l’integrazione tra lavoro intellettuale e vita. Calvino vuole far suo il motto gramsciano “pessimismo dell’intelligenza e ottimismo della volontà”, seguendo la legge stoica della “mimesi attiva della negatività”, e per questo, secondo Ferretti, elabora “la poetica del midollo del leone” (titolo del saggio del 1955), cioè lo sforzo di trasformare in positivo la

negatività. E non a caso propone Conrad come esempio di questa nuova morale. Perseo qui gli viene incontro, gli offre uno strumento per capire come affrontare la negatività, dal punto di vista esistenziale e metodologico. La fiaba rappresentata dall'occhio straniante di Paolino, nel 1958, e che fino a quel momento gli aveva fornito energia, piglio e immagini, è ormai in fase di esaurimento. L'ottimismo della volontà, l'elemento utopico tipico della fiaba, sembra cedere il passo al pessimismo della ragione.

Del '58 è infatti anche *L'avventura di un poeta*. Il poeta Usnelli va in vacanza con la sua ragazza Delia. Tema di questo racconto, come anche quello di Paolino, è l'*impasse* con la natura, la storia e l'alterità, che Paolino tenta di risolvere (o rimuovere) attraverso l'elenco degli oggetti sui tavoli come pretesto per immaginarsi (ricreare) una realtà che non conosce, e che Usnelli invece non supera, ma che sospende in un atteggiamento: lo sguardo freddo, descrittivo, il ricamo di parole su un vuoto, su un'assenza di reciprocità.

Usnelli è minacciato dall'Alterità assoluta della nudità di Delia e del mondo dei pescatori. Qui è prefigurata la posizione dell'intellettuale Amerigo Ormea nella *Giornata di uno scrutatore*.

“Ora era nuda. La pelle più bianca sul seno e ai fianchi quasi non si distingueva, perchè tutta la sua persona mandava quel chiarore azzurrino, di medusa. Nuotava su di un fianco, con movimento pigro, la testa (un'espressione ferma e quasi ironica, da statua) appena fuor dell'acqua, e a volte la curva di una spalla e la linea morbida del braccio disteso. L'altro braccio, a movimenti carezzevoli, copriva e scopriva il seno alto, teso ai vertici. Le gambe battevano appena l'acqua, sostenendo il ventre

liscio, segnato dall'ombelico come un'impronta leggera sulla sabbia, e la stella come d'un frutto marino. I raggi del sole riverberato sott'acqua la sfioravano, un po' facendole da veste, un po' spogliandola da capo. [...]

Usnelli, sul canotto, era tutt'occhi. Capiva che quel che ora la vita dava a lui era qualcosa che non a tutti è dato di fissare a occhi aperti, come il cuore più abbagliante del sole. E nel cuore di questo sole era silenzio. Tutto quello che era lì in quel momento non poteva essere tradotto in nient'altro, forse nemmeno in un ricordo". (Racconti, 351)

La visione di Delia nuda passa attraverso la descrizione dettagliata e geometrica, la realtà viene decostruita in una sorta di esercizio di esattezza e precisione della visione e della scrittura per creare la lontananza, l'assenza, la rottura della reciprocità con l'oggetto. Nel cuore della natura, della bellezza c'è il silenzio, la non parola, come nel cuore di tenebra di Kurtz, di Marlow e di Conrad. Rimangono i "raggi del sole" che vestono e spogliano Delia. Dentro una razionalità scorporata allora l'autore cerca le linee di congiunzione dei singoli frammenti di una realtà, il cui disegno viene trovato sulla pagina, nelle lettere messe una dopo l'altra. Il poeta Usnelli però è anche preso in scacco dalla proliferazione delle parole di fronte alla visione dell'"angoscia del mondo umano" dei pescatori.

"Usnelli stava sempre zitto, ma questa angoscia del mondo umano era il contrario di quella che gli comunicava poco prima la bellezza della natura: come là ogni parola veniva meno, così qua era una ressa di parole che gli si affollavano alla mente: parole da descrivere ogni verruca, ogni pelo della magra faccia

malrasa del pescatore vecchio, ogni scaglia argentata del muggine”.

Inizia una descrizione particolareggiata con l’uso di deittici (“quelle”) e avverbi come “vicino”, “più su”, “più in là”: un appello alla fisicità della vista, ma anche di altri sensi come l’olfatto.

“A riva, un’altra barca era tirata in secco, rovesciata, tenuta su dai cavalletti, e sotto dall’ombra uscivano le palme dei piedi scalzi degli uomini addormentati, quelli che avevano pescato la notte; vicino una donna tutta in panni neri, senza viso, metteva una pentola sopra un fuoco d’alghe, e ne saliva un lungo fumo. La riva in quella cala era di sassi, grigi; quelle macchie di stinti colori a stampa erano i grembiuli dei bambini che giocavano, i più grandi e svegli con indosso solo corte brache ricavate da vecchi pantaloni d’adulto, che correavano su e giù tra scogli e acqua. Più in là cominciava a stendersi una diritta riva di sabbia, bianca e deserta, che sul fianco si perdeva in un rado cannetto e in terre incolte. Un giovane vestito a festa, tutto di nero, anche il cappello, col bastone in spalla e un fagotto appeso, camminava lungo il mare per tutta quella spiaggia, marcando coi chiodi delle scarpe la crosta friabile d’arena: certamente un contadino o pastore d’un paese dell’interno sceso alla costa per un qualche mercato e che cercava il cammino sul mare per il conforto della brezza. La ferrovia mostrava i fili, il terrapieno, i pali, la staccionata, poi spariva nel tunnel e ricominciava più avanti, rispariva, usciva ancora fuori, come i punti d’un cucito ineguale. Sopra i paracarri bianchi e neri della carrozzabile prendevano a salire bassi oliveti; più in su i monti erano brulli, di pascolo e di cespugli oppure di pietre. Un paese incastrato in uno spacco tra quelle alture s’allungava tutto all’in su, le case una

sopra l'altra, divise da vie a scale, acciottolate, fatte a conca nel mezzo perché vi scoli il rivolo dei rifiuti di mulo, e sulle soglie di tutte quelle case c'erano una quantità di donne, vecchie o invecchiate, e sui muretti, seduti in fila, una quantità di uomini, vecchi e giovani, tutti in camicia bianca, e in mezzo alle vie fatte a scala i bambini per terra che giocavano e qualche ragazzetto più grande disteso attraverso la strada con la guancia sul gradino, addormentato lì perché ci faceva un po' più fresco che dentro casa e meno odore, e dappertutto posate e in volo nuvole di mosche, e su ogni muro e su ogni festone di carta di giornale attorno alle cappe dei camini l'infinita picchiettatura degli escrementi di mosca, e a Usnelli venivano alla mente parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo". (353)

Il significato ultimo della natura e del mondo, la bellezza e l'angoscia sprofondano nell'indistinguibile buio, impenetrabile e disperato come un urlo. E qui ritorna l'immagine di Pin, che, rimasto solo sulla faccia della terra, vede dall'alto della montagna il mare, e gli appare come "un urlo azzurro"; lo stesso "urlo muto" che Calvino sente, dopo la rottura definitiva con l'amante, rimanendo per tutta la notte davanti alla porta d'albergo: le scrive su bigliettini il baratro dentro il quale sta scivolando in attesa di un segno di amore, che non verrà. (De' Giorgi 1994, 175-176).

La descrizione nell' *Avventura di un poeta* ricorda quella della movimentata città di Londra che fa il narratore di *Karain: a Memory*, attraverso gli occhi Jackson:

“His clear blue eyes looked about, contemptuous, amused and hard, like the eyes of a boy. A clumsy string of red, yellow, and green omnibuses rolled swaying, monstrous and gaudy; two shabby children ran across the road; a knot of dirty men with red handkerchiefs round their bare throats lurched along, discussing filthily; a ragged old man with a face of despair yelled horribly in the mud the name of a paper; while far off, amongst the tossing heads of horses, the dull flash of harnesses, the jumble of lustrous pannels and roofs of carriages, we could see a policeman, helmeted and dark, stretching out a rigid arm at the crossing of the streets.

‘Yes; I see it,’ said Jackson, slowly. ‘It is there; it pants, it runs, it rolls; it is strong and alive; it would smach you if you didn’t look out; but I’ll be hanged if it is yet as real to me as...as the other thing...say, Karain’s story’.

I think that, decidedly, he had been too long away from home”. (Karain, 56)

Jackson torna dall’avventura marinara in Malesia, come Calvino dall’avventura del poeta in vacanza: entrambi con la stessa malattia dell’immaginazione che Marlow confessa al ritorno dal “cuore di tenebra” del Congo: “It was not my strength that wanted nursing, it was my imagination that wanted soothing” (Conrad 1986, 114). La confusione tra realtà e sogno è totale: il mondo delle illusioni è quello della città che palpita o quella dell’esperienza letteraria o di Karain che animisticamente vive il suo senso di colpa o di Kurtz che vede in faccia l’Horrendum, la Medusa. Il dissidio si placa nel momento in cui lo sguardo di Jackson è quello degli occhi “contemptuous, amused and hard” di un ragazzo e la spiegazione di tutto si dà non come giudizio ma elenco descrittivo

impressionistico. Ecco forse l'unica cosa che rimane: fermarsi sulla superficie del mare, del vuoto, del nulla. Non guardare in faccia Medusa, significa rompere la reciprocità, e descrivere, attraverso il filtro (o specchio) della memoria e dell'immaginazione, quello che ci è dato di vedere in un "glimpse".

2.2. Uno sguardo "estroverso"

Quello di Perseo è uno sguardo "esteriore" ed "estroverso", cioè verso il fuori anche quando guarda dentro, è uno sguardo indiretto creato dalle immagini prodotte dallo specchio dell'immaginazione, e il racconto è la descrizione della superficie delle cose, della natura, del mondo. Questa strategia esistenziale e narrativa presuppone la cancellazione di un io psicologicamente forte e attivo ed esplicito, l'occultamento delle sue paure e delle sue emozioni; comporta, insomma, la rottura del legame di reciprocità tra significato e significante, per rompere quel circolo vizioso tra oggetti e simboli, che porta alla proliferazione incontrollata di significati, alla malattia dell'immaginazione, e infine alla pazzia, come assenza di razionalità, di ordine, di conoscenza. Alla cecità. Ecco il senso della visualità indiretta in Conrad e Calvino; con una differenza: in Conrad l'io e l'esperienza autobiografica sono ancora presenti. In entrambi però la visione e le immagini che ne derivano non sono "naturalistiche" ma sono frutto di una cecità.

Come ha notato Pierantoni, Calvino crea le mappe nella sua mente riproducendo in qualche modo il processo che avviene nei bimbi ciechi fin dalla nascita.

"Nell'operazione di traduzione si mantengono alcune caratteristiche del mondo e se ne perdono altre. Si 'salva' un po' quello che chiamiamo la topologia dell'oggetto e se ne perde la

metrica, ossia la misura relativa ad altre unità, queste sconosciute o irrilevanti per chi non vede. [...] La possibilità di disegnare un oggetto mai veduto porta a tenere in considerazione la eventualità di un sistema interno di riferimento che funzioni in assenza dello stimolo luminoso diretto". (Pierantoni 1986, 18-9)

Calvino sin dall'inizio nelle sue immagini genetiche vuole mantenere il visibile e l'invisibile, l'azione e la riflessione, il diurno e il notturno, ma per fare questo sa che deve lasciare da parte il corporeo, deve chiudere gli occhi e quindi sgravare immagini e intreccio di un benchè minimo spessore psicologico ed emotivo. Calvino perciò deve vederlo e viverlo "esternamente" in una sorta di immaginazione "estroversa"¹⁰.

Il *Sentiero* ruota attorno ad un'unica immagine magica e misteriosa: il nido dei ragni, che si trova là in fondo al fossato, il luogo di Pin, dove va a calmare la sua angoscia, la sua solitudine, attraverso l'immaginazione e i giochi animistici con la pistola. È un'immagine che ha valore in sé, che interpella sempre il lettore, nascondendone il significato ultimo. Il lettore, come nel caso di Kurtz, non arriva mai a cogliere la verità del nucleo narrativo, che non è una persona o una vicenda ma un'immagine magica, misteriosa, e per questo significante.

Calvino non ha quel legame tra io e storia, tra io e oggetto che in Conrad esiste ancora drammaticamente, ma fa suo il metodo narrativo e visivo di Marlow, fa suo il meta-sguardo di Marlow. Il suo raccontare una storia mezza sentita e mezza vista, la cui testimonianza però si limita a riportare i particolari di paesaggi e volti lasciando il cuore del racconto nell'ombra. La sua è una voce dai toni rievocativi del vecchio che, dopo aver

¹⁰ "Forse la miglior chiave di classificazione la dà la riproduzione di Picasso, sulla sovraccoperta del volume. Picasso, questo modello d'ogni immaginazione estroversa, sensibile a ogni allarme nell'aria del

visto tutto, ricorda. Conrad adotta questo personaggio-coro-testimone per allontanare, oggettivizzare la storia autobiografica e l'atto stesso del raccontare. Il significato delle storie conradiane sta sempre nel gioco di luci ambivalenti, nei contrasti, mai in una chiara figura narrativa. Come per Calvino, anche per Conrad, la forma del racconto è quella delle *Mille e una notte*, del confronto tra la fantasia di Sherahzade e la malinconia del sultano, tra la parola del racconto e il mutismo del dolore psichico.

I personaggi di Conrad si vedono in quello che fanno, nel come vengono osservati dagli altri personaggi e narratori. La trama risulta dal gioco di specchi a livello modale e vocale. Per questo Pavese, citato anche da Calvino nella sua tesi, dice che “di un libro di Conrad si ricorda il tortuoso, tenace, disperatamente fedele e accorato gusto del rievocare, del soffermarsi sotto un caro e remoto orizzonte mentre un sogno, un'angoscia, un rimorso stringono il cuore, a chiacchierare magari di qualcosa d'indifferente” (Tesi, 139).

Calvino percepisce questa strategia di attacco alla Medusa da parte di Conrad e lo interpreta con un particolare stile narrativo e un meta-sguardo.

“Avete visto che in tutte e tre le storie – scrive Calvino nella postfazione del 1960 a *I nostri antenati* – ho avuto bisogno di un personaggio che dicesse ‘io’ forse per correggere la freddezza oggettiva propria del raccontare favoloso con quest'elemento ravvicinatore e lirico, del quale la narrativa moderna pare non possa fare a meno. Ho scelto ogni volta un personaggio marginale o comunque senza una funzione

suo tempo, come a ogni indizio di felicità, pronto a trovare nuovi segni per esprimere tutto ciò che passa

nell'intreccio: nel *Visconte dimezzato* un 'io' ragazzo, una specie di Carlino di Fratta, perché non c'è sistema meglio collaudato in questi casi che veder tutto attraverso occhi fanciulleschi. Per *Il barone rampante* avevo il problema di correggere la mia spinta troppo forte a identificarmi col protagonista, e qui misi in opera il ben noto dispositivo Serenus Zeritblom; cioè fin dalle prime battute mandai avanti come 'io' un personaggio di carattere antitetico a Cosimo, un fratello posato e pieno di buon senso. Stavolta, nel *Cavaliere inesistente*, usai un 'io' completamente fuori dalla narrazione, e ne feci, tanto per avere un gioco di contrasti in più, una monaca.

La presenza d'un 'io' narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto dello scrivere, al rapporto tra complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici".
(RR I, 1218)

Dobbiamo sempre guardarci dalle confessioni di Calvino riguardo alle proprie opere. Ciò che non dice, è che nella *Trilogia* la presenza di una figura narrativa come "la finestra" diventa determinante. I personaggi-narratori, bambini conti o suore, raccontano guardando dalla finestra e dall'alto: il fratello di Cosimo dalla finestra del palazzo, la monaca che risulterà essere Bradamante dalla piccola finestra del convento che domina la valle. È la prospettiva "azimuthale"¹¹, che renderà la forma mondo come una infinita superficie. Calvino progressivamente si allontana dalla storia, e la reciprocità, che persisteva attraverso l'espedito fiabesco e animistico, come nelle "capriole" di Pin, si

nel suo raziocinio e nel suo umore, nel raziocinio e nell'umore di tutti". (RR I 1221).

concluderà a metà degli anni '60, nel delirio antropomorfo delle *Cosmicomiche*. L' "io" allora sarà sostituito dalla finestra, che diventerà per Calvino la soglia, il crinale su cui camminare e vedere contemporaneamente dentro e fuori, davanti e dietro. Sarà il trionfo dello sguardo indiretto di Perseo. Lo specchio che userà Perseo contro la Medusa sarà quindi la sua mente, concepita come finestra che il mondo ha per sapere di esistere: l' "io" scomparirà dalla narrativa calviniana, i personaggi sono pretesti, occhi, funzioni, le immagini diventano segni, i simboli emblemi, l'intreccio un meccanismo combinatorio e architettonico attuato dall'indice o dalla cornice. La sua scrittura tenderà di essere diurna, razionale, attraverso immagini che non esprimono più significati della realtà, o meglio reciprocità, ma nient'altro che se stesse: segni chiari ma aperti a più interpretazioni. La capriola di Pin viene trasferita dentro le immagini stesse, dentro gli oggetti, che sono ora immagini di oggetti. La letteratura della letteratura, il racconto del racconto e lo sguardo dello sguardo diventano il filtro-specchio attraverso il quale vedere Medusa. La scrittura non "esprime" più ma "riflette", è sguardo, sguardo indiretto che "estranizza", "descrive" (ekfrasi) l'Alterità. Calvino non sente più la scrittura come il mezzo per dire qualcosa. Si sente "un fico secco". Non concepisce più la letteratura come "espressione" ma vorrebbe che la storia si raccontasse da sola, che l'autore-io sparisse definitivamente e che al suo posto ci fosse una macchina combinatoria.

¹¹ "Man mano che il punto di vista si alza, la visione diventa azimutale e appiattisce in una tassellazione geometrica. La scomparsa della componente volumetrica degli oggetti, e della consistenza etica delle persone, introduce un modo diverso di disegnare una mappa". (Pierantoni 1987. 93)

La Medusa è sì la psiche, ma è anche, soprattutto alla fine degli anni '50, il mare dell'oggettività informe, l'eccessiva produzione di immagini e parole da cui bisogna distinguersi.

Come Paolino cerca negli oggetti il salvagente per galleggiare in uno spazio geometrico, così Antonino, il fotografo de *L'avventura di un fotografo* capisce che “fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora”. Nell'annullamento della reciprocità, la cancellazione dell'io forte (moderno?) e lo sguardo indiretto di Perseo, è la strategia per evitare la follia e la stupidità. Antonino si rivolge ai suoi amici che sulla spiaggia fotografano continuamente tutto e tutti.

“Basta che cominciate a dire di qualcosa: ‘Ah che bello, bisognerebbe proprio fotografarlo!’ e già siete sul terreno di chi pensa che tutto ciò che non è fotografato è perduto, che è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può bisogna: o vivere in modo quanto più fotografabile possibile, oppure considerare fotografabile ogni momento della propria vita. La prima via porta alla stupidità, la seconda alla pazzia”.¹² (RR II, 1099)

Antonino vuole fotografare Bice, la sua ragazza, vuole “la fotografia unica che contenesse le altre”, vuole catturare l'essenza di lei. Ma “quell'espressione quell'accento quel segreto che gli sembrava d'esser lì lì per cogliere sul viso di lei era qualcosa che lo trascinava nelle sabbie mobili degli stati d'animo, degli umori, della psicologia”. Ecco

¹² *L'avventura di un fotografo* era uscito nel 1955 con il titolo *La follia nel mirino*, poi modificato e ripubblicato nel 1970.

allora che per sfuggire alla Medusa, occorre evitare la tentazione della profondità psicologica, dell'essenza. Antonino "doveva seguire la via opposta: puntare su un ritratto tutto in superficie, palese, univoco, che non rifuggisse dall'apparenza convenzionale, stereotipa, dalla maschera. La maschera, essendo innanzi tutto un prodotto sociale, storico, contiene più verità d'ogni immagine che si pretenda vera".

A Perseo come al poeta non basta più guardare Medusa nell'immagine riflessa nello specchio, a Calvino non riesce più il procedimento allegorico e fiabesco del *Ciclo degli Antenati*, ma occorre un altro tipo di immagine. Un'immagine che non "rispecchi" l'identità di quello che rappresenta, ma si fermi in superficie.

Il poeta crea immagini di se stesso (si maschera) per sfuggire la maschera di Medusa, il cui volto viene colto nel ricreare immagini autoreferenziali. In altre parole, la realtà con cui il poeta deve misurarsi è l'immagine che il mondo dà di sé. La realtà nella civiltà delle immagini e delle informazioni, sono le immagini. Calvino risolve la crisi dello stile fiabesco, della letteratura come impegno e rappresentazione, con la funzione "intransitiva" della scrittura (vedi Benedetti 1998). La scrittura ha valore "etico" in sé stessa, nella misura in cui riesce a leggere e interpretare i segni, perché il mondo, la realtà, Medusa, sono diventati segni e immagini. Il movimento delle immagini e delle parole "leggere e autoreferenziali" servono ad evitare di sprofondare negli abissi oscuri della psicologia, del corporeo, del tragico rappresentato da Medusa. Conrad riesce ad avventurarsi in queste profondità, Calvino sceglie di rimanere in superficie. Ma alla fine si può annegare anche nella profondità nascosta in superficie.

3. IL MOSTRUOSO NASCOSTO NEGLI EMBLEMI

La vittoria di Perseo su Medusa non richiede solo la sottrazione del “peso” dell'autore che strategicamente proietta immagini di sé per sfuggire al suo sguardo pietrificante: indispensabile al piano d'attacco e di difesa dal mostruoso esterno (mondo) ed interno dell'io (psicologia), è l'abilità da parte di Perseo di tenerlo nascosto.

In una conferenza del 1978 Calvino parla dei “livelli in letteratura” esemplificandoli nella frase “Io scrivo che Omero racconta che Ulisse dice: io ho ascoltato il canto delle sirene”. Questa frase è la struttura del racconto orale, la tecnica narrativa del *mise-an-abime* tipico de *Le mille e una notte*, ma anche dell'*embedding* (Scholes-Kellogg 1966) messo in atto da Conrad attraverso il narratore-testimone Marlow. Giorgio Bertone ha messo in evidenza il legame tra *Il castello dei destini incrociati* e la strategia del racconto orale di Conrad.

“Un testimone (Marlow) parla d'un protagonista (Kurtz). Non è un fatto puramente esterno, un modo di offrire il racconto come scaturito da un'occasione aneddotica. È un fatto strutturale, uno degli spiragli di lettura. Ciò che conta in assoluto non è ciò che fa empiricamente l'eroe, ma come il narratore lo comprende. O meglio: come e quanto partecipa fantasticamente alla sua stessa esperienza. Non ciò che ‘in verità’ è successo, ma ciò che il relatore orale crede sia successo, diventa essenziale. [...] La duplicità delle voci (in realtà la plurivocità è più complessa) è essenziale a un simile impianto romanzesco. Il lettore per di più è costantemente e in certe zone potentemente sollecitato a ricreare dentro di sé le voci eroiche”. (Bertone 1994, 126-7)

Ecco come Calvino conclude la sua analisi:

“Una tale riformulazione [mettere Mallarmé al posto di Omero] forse ci permetterebbe d’inseguire il canto delle Sirene, l’estremo punto d’arrivo della scrittura, il nucleo ultimo della parola poetica, e forse sulle tracce di Mallarmé arriveremmo alla pagina bianca, al silenzio, all’assenza.

Il tracciato che abbiamo seguito, i livelli di realtà che la scrittura suscita, la successione di veli e di schermi forse s’allontana all’infinito, forse s’affaccia sul nulla. Come abbiamo visto svanire l’io, il primo soggetto dello scrivere, così ce ne sfugge l’ultimo oggetto. Forse è nel campo di tensione che si stabilisce tra un vuoto e un vuoto che la letteratura moltiplica gli spessori d’una realtà inesauribile di forme e di significati”.

E Calvino così riassume la sua posizione:

“[...] il punto fondamentale della mia relazione forse è proprio questo: la letteratura non conosce *la* realtà ma solo *livelli*. Se esista *la* realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la *realtà dei livelli* e questa è la realtà che conosce forse meglio di quanto non s’arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto”. (Pietra, 323)

La letteratura per Calvino, siamo nel 1978 all'altezza di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, è conoscenza dei livelli della realtà o meglio della "successione di veli e di schermi" che "s'allontana all'infinito" e "s'affaccia sul nulla", la cui strategia per misurarsi con Medusa è lo sguardo indiretto. Così il fine della letteratura, la poesia, il canto delle Sirene, è racchiuso in quella "fossa vuota" che troviamo nella frase finale di *Se una notte d'inverno*, frase che ricapitola tutti gli inizi dei romanzi di cui è formato il libro, e che, come abbiamo in precedenza già accennato, è quasi un "palinsesto" del "peer down at a man who is lying at the bottom of precipice where the sun never shines" di *Heart of Darkness*:

“‘Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno alla fossa vuota, - Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto’” (Se una notte, 260)

Cos'è la letteratura se non quell'"ombra che s'addensa in una rete di linee che s'allacciano", "che s'intersecano", e il testo letterario, non è forse quel "tappeto di foglie illuminate dalla luna", e il centro di tutto ciò, cioè l'oggetto della poesia, non è forse là, in quella "fossa vuota", e in quel centro vuoto rappresentato da Kurtz? Ebbene, il procedimento narrativo di Marlow-Conrad è il gioco di ombre e aloni di nebbia che s'addensano attorno a lui mentre racconta, ma anche attorno ai personaggi e alle storie raccontate, il cui "cuore" non viene mai mostrato ma solo evocato. Da qui la carica

visuale dei simboli conradiani e delle immagini di Calvino, che, a partire da quella dei “nidi di ragno”, portano dentro di sé il vuoto, e lo connotano (senza significarlo) coprendolo però in un’infinita “successione di veli e di schermi”.

In Conrad, a differenza di Calvino, lo spessore dell’io-autore è ancora ben presente, non in uno sguardo pacificamente compiaciuto, come Calvino evidenzia ad esempio in Thomas Mann, ma nell’inquietudine di chi sente che l’io a fatica riesce a reggere il confronto con l’irrazionale e il caos¹⁴.

Il poeta o scrittore, secondo Calvino, deve fare suo, come Paolino, questo elemento negativo attraverso un processo conoscitivo messo in atto dallo sguardo indiretto di Perseo, di cui il poeta si serve per costruire immagini e storie così leggere da sembrare ponti sospesi e da permettere all’io di galleggiare sul mare. Lo sguardo di Perseo è al tempo stesso condizione esistenziale e scelta stilistica: questa è la funzione morale della letteratura, racchiusa nel consiglio di Stein a Marlow: “submit to the destructive element”. Come per il vecchio saggio Stein rimanere a galla, assecondando i flutti con un leggero movimento delle mani e dei piedi, non porta in nessun posto se non all’affermazione della propria esistenza, così la scrittura di Calvino e di Conrad non conduce ad un significato forte, ad un messaggio, e non riunisce le sponde di due mondi diversi e opposti: le immagini e simboli sono ponti sospesi, come vedremo ne *Le città*

¹⁴ Calvino nel 1955 legge Thomas Mann, fino ad allora tenuto a distanza: “E nel suo sguardo di borghese classico e razionale fisso a scrutare ostinatamente i meandri del decadentismo e dell’irrazionalismo, quasi fino al punto di immedesimarsi in essi, ma poi sempre restando «altro» da essi, frapponendo fra quelli e sé la lente del distacco storico, della classicità di linguaggio, dell’ironia del grande narratore, troviamo un esempio contemporaneo di come lo scrittore d’un’epoca di transizione e dramma può vivere il vecchio e il nuovo insieme, può partecipare della totalità del dramma pur restando se stesso, giudice e orchestratore supremo.

Ma è giustificabile in un uomo d’oggi questo saper tutto, questa coscienza e quasi compiacimento della tragedia, e poi questo tenersi sempre un po’ fuori, al di sopra, altero, intatto, olimpico, senza contaminarsi, senza lordarsi di sangue, fango e lacrime?”, in «Il Contemporaneo», 4 giugno 1955, ora in *Saggi I*, 1340).

invisibili, che servono a sancire la differenziazione del proprio “io” dal regno dell’informe, proprio grazie alla creazione di una forma che ricorda le ali delle farfalle, di cui Stein è appassionato collezionista.

Allora la poetica dello sguardo indiretto di Perseo diventa l’etica del vivere in superficie: l’arte di rimanere a galla, sospesi sul nulla, aggrappati alla forza visiva del simbolo e dell’emblema. Qui sta il significato ideologico (=morale e stilistico) della concezione imagocentrica e dell’ipervisualismo calviniano.¹⁵

3.1. Il coraggio di amare la fragilità

Calvino vive questa “operazione”, cioè “la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere”, specialmente da metà degli anni sessanta in poi, come “necessità antropologica”:

“Abituato come sono a considerare la letteratura come ricerca di conoscenza, per muovermi sul terreno esistenziale ho bisogno di considerarlo esteso all’antropologia, all’etnologia, alla mitologia. [...] Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua” (Lezioni, 28). Se da una parte Calvino ha bisogno di ridimensionare la responsabilità dell’io autore, sentendosi parte della tradizione folklorica, mitologica, naturale e scientifica, allo stesso tempo vive questo ruolo come lo strumento per rivendicare la propria identità contro il pericolo rappresentato da Medusa. La letteratura diventa quindi, come per Conrad, mezzo e fine di affermazione di se stessi come soggetto

¹⁵ Riguardo al rapporto tra istanza visuale e superficie, e tra scrittura e arti figurative in Calvino, vedi Ricci (1995) e anche Biasin.

che conosce, che vede. L'eroe epico si trasforma in spettatore che legge i segni e il lettore indossa i panni dell'autore ricostruendoli.

In questo senso anche per il processo narrativo calviniano, vale il discorso che Frederic Jameson fa per Conrad: cioè la "reificazione" delle immagini ossia il tentativo di dare uno spessore "realistico" al linguaggio che non può più esprimere un'esperienza. Ma ancora più significativo per la nostra analisi è l'interpretazione di Edward Said, il quale, avvalendosi di Schopenhauer, spiega la scrittura conradiana in termini di *principium individuationis*, e in particolare il suo creare immagini e simboli. Non a caso questo principio rimanda a quella "mathesis singularis" di cui parla Roland Barthes e che sottoscrive in pieno anche Calvino.

La "verità" di Kurtz che Marlow solo intravede, o quella di altri personaggi conradiani come Almayer e James Wait, è per Conrad "imageless". Conrad in una lettera, scritta quasi completamente in francese, a Cunninghame Graham dell'8 febbraio del 1899 dice che, quando scrive, non inizia mai da "an abstract notion" ma con "definite images and as their rendering is true some little effect is produced". La verità di queste immagini secondo Said sta nell'intenzionalità da parte dello scrittore di opporsi alla "negation of intellectual differentiation".

"Aussi, souvent, - scrive Conrad a Graham – je n'y pense pas. Tout disparaît. Il ne rest que la vérité, - une ombre sinistre et fuyante dont il est impossible de fixer l'image. Je ne regrette rien, - je n'espère rien, car je m'aperçois que ni le regret ni l'espérance ne signifient rien à ma personnalité. C'est un égoïsme rationnel et féroce que j'exerce envers moi-même. Je me repose

là-dedans. Puis, la pensée revient. La vie recommence, les regrets, les souvenirs et un désespoir plus sombre que la nuit”.
(Conrad 1925)

Quella del marinaio Conrad, è una sfida che Calvino fa sua, e che consiste, come dice Said, nel fare della letteratura come conoscenza, come creazione di immagini visuali, lo strumento per rivendicare o “salvare” la propria identità. Il poeta, come Perseo con Medusa, deve trovare quindi le immagini *vere* per reggere lo sguardo pietrificante e nascondere in queste immagini il mostruoso di Medusa.

“When Marlow says – scrive Said – he had always hankered after dark or blank places, we are probably to understand that he wanted to escape his machinelike existence in civilization in order to return to dark, primal, ‘truth’. And Stein’s famous advice to Jim – to the destructive element submit’ – is motivated by reasons similar to Marlow’s: to destroy an egoistic self-image is to return to imageless truth” (Said 1966, 139). La funzione di una mente creativa, del poeta è quella di cercare delle immagini visuali, di dare sostanza figurale per rimanere in superficie tenendo assieme l’elemento distruttivo e l’io. Lo sguardo indiretto di Perseo permette il confronto con Medusa ma ha bisogno di mediarlo, creando infiniti livelli e schermi.

“In its search for an image, - scrive Said – the creative mind asserts its own identity against the obstructing darkness of truth” (140). Questa è anche la funzione morale della letteratura, che deriva dalla tensione tra “accuracy of expression (conveyed by images)” e “the general flatulence of abstract expression (conveying truth)”. Per questo, secondo Said, per Conrad l’arte “demands a crystal-clear rectitude of phrase,

whose aim is the rendering of observed truth in alliance with felt truth". Qui sta il senso della precisione e dell'esattezza, della chiarezza e nello stesso tempo della carica visuale della scrittura conradiana. Tutte qualità stilistiche che Calvino ha confessato di apprezzare fin dal 1946, quando scrive la tesi su Conrad.

Come abbiamo già evidenziato nel primo capitolo, Calvino nella tesi, definisce "l'uomo ideale di Conrad" come "l'eroe insieme del sogno e dell'azione, l'uomo che costruisce un imperativo suo e lo segue con rigida coerenza fino all'ultimo, una specie di superuomo nicciano, ma meno egoista e più disincantato" (Tesi, 126). Come dire che dietro l'ideale romantico di Jim c'è Stein. L'eroe di Conrad, secondo Calvino, è "l'avventuriero contemplativo".

Nel momento in cui Paolino si vergogna di rifuggire dal compito di far suo ciò che gli crea sgomento, o quando Antonino il fotografo arriva a capire che non può fotografare l'essenza di Bice, Calvino riprende dal suo scaffale Conrad, in modo particolare *Lord Jim*, lo legge cercando di prelevare ancora un po' di quel "midollo di leone", la capacità di trasformare in positivo il negativo. Ed è in questo periodo, alla fine degli anni '50, che Calvino elabora in modo più consapevole il suo stile impostato sullo sguardo di Perseo: un "egoismo razionale" di stampo conradiano a cui aggiunge la sua idea di "razionalità scorporata", che si è staccata cioè dal mondo e dalla natura ma ancora in contatto attraverso lo sguardo indiretto: uno sguardo che libera l'io "dalla corpulenta pesantezza dell'autobiografia" in immagini di leggerezza capaci di farlo galleggiare sul

mare. Già in Conrad era presente questa operazione di alleggerimento grazie ad un certo uso del genere “romance”¹⁶.

Ora andiamo a vedere questo lungo passo di *Lord Jim*, che sicuramente Calvino ha letto, meditato e metabolizzato. Vedremo come Calvino alleggerisce i simboli conradiani come il mare e le farfalle collezionate dall'entomologo-filosofo Stein. In Conrad queste immagini hanno la forza di simboli che spiegano il rapporto dell'uomo con l'elemento distruttivo, il mare, cioè la vita divenuta un sogno. Quello stesso mare nell'autobiografia di Conrad, tanto apprezzata da Calvino, *Mirror of the Sea*, viene definito appunto come specchio. Nell'autocostruzione interiore di Conrad, che vive per scelta e per passione il suo lavoro in una condizione di eremita, prima come marinaio e poi come scrittore, “la materialità” dell'attività marinara, gli strumenti di lavoro, come le corde e le ancore, si trasformano in emblemi, in un arte che permette alla nave di scivolare sulla superficie del mare. Cosa succederà a Calvino quando “la materialità” di cui ha bisogno la scrittura non sarà più rappresentata da un lavoro che lo lega al mondo e alla natura, ma dal lavoro di editore, di lettore, dalla letteratura stessa? Allora, l'attività di scrittore acquista il significato di quello di un artigiano della parola che tesse il tappeto della vita con le parole. In questa operazione i simboli e i personaggi di Conrad, che cercavano di contenere il dramma della vita, Calvino li trasforma in emblemi, le storie perdono il loro andamento con un inizio, uno sviluppo e una fine ma si consumano nell'accensione, o nel glimpse, di un inizio, il testo diventa struttura, rete, architettura, cornice: diventa un ipertesto.

¹⁶ Per questo aspetti vedi Wright (1966) in particolare il settimo capitolo.

Calvino è colpito da questo libro perchè la precisione della lingua e la lucidità delle immagini non sono mai offuscate o rese opache (che in Calvino è sinonimo di “pesante”) da una presenza dell’io troppo ingombrante. Il mare per Conrad è la vita, con quei misteri inaccessibili che giacciono nel profondo, è una realtà nella quale identificarsi o specchiarsi attraverso però l’immaginazione che ricrea la realtà e la propria identità: ecco il procedimento che fa rimanere a galla, che origina l’“egoismo razionale” e la “differenziazione” in Conrad e la poetica della superficie in Calvino. Il titolo *Mirror of the Sea*, rimanda ad una poesia di Baudelaire, un verso della quale Conrad mette sul frontespizio di *Shadow Line*:

“...D’autres fois, calme plate, grand miroir
De mon désespoir”.

Torniamo a *Lord Jim*, al capitolo ventesimo, quando Marlow va dal vecchio Stein a chiedere consiglio per capire l’inquietudine del giovane Jim. Stein è stato uomo di azione e di contemplazione. Una vita, quella di Stein, segnata da tragedie come la morte della moglie e della figlia, e da una passione estetica e filosofica per le farfalle.

“For the rest he lived solitary, but not misanthropic, with his books and his collection, classing and arranging specimens, corresponding with entomologists in Europe, writing up a descriptive catalogue of his treasures. Such was the history of the man whom I had come to consult upon Jim’s case without any definite hope”. (Jim, 129)

Marlow appena entra nella stanza avvolta da ombre e da una luce fioca della lampada (è la solita lampada che abbiamo già visto quando Marlow “vede” Kurtz morire) trova Stein immerso nella contemplazione estatica del suo più bel esemplare di farfalla.

“I respected the intense, almost passionate, absorption with which he looked at a butterfly, as though on the bronze sheen of these frail wings, in the white tracings, in the gorgeous markings, he could see other things, an image of something as perishable and defying destruction as these delicate and lifeless tissues displaying a splendour unmarred by death”. (130)

[pensiamo a quando Pin va per i sentieri e “i suoi occhi si riempiono di svolazzi di farfalle”. Oppure , in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, quando Silas Flannery, oppresso dall'incombenza della scrittura, scruta con il cannocchiale la lettrice: “tra i suoi occhi e la pagina vola una farfalla bianca. Qualsiasi cosa lei stesse leggendo ora certo è la farfalla che ha catturato la sua attenzione. Il mondo non scritto ha il suo culmine in quella farfalla. Il risultato cui devo tendere è qualcosa di preciso, di raccolto, di leggero [...] che in qualche modo ‘somigli’ alla farfalla, sia lieve e sottile come la farfalla” (Se una notte, 172).

La farfalla rappresenta in Calvino l'emblema della fantasia, della leggerezza, ma porta con sé anche il suo opposto: la “pesantezza”, “la lunga amorfa umiliazione di bruco” (Ponge) (Gabetta 1988, 6).

Infine è da segnalare una intervista alla Rai nel 1980 durante la quale alla domanda del conduttore, Alberto Sinigaglia se “l'umanità nel duemila sarà ancora capace di fantasia”, Calvino rispose: “La fantasia, l'immaginazione, la creatività devono

sottoporsi ad una regolarità, quotidianità [...] se tutto è fantasia non si realizza niente. Solo se intorno abbiamo dei parallelepipedi grigi possiamo ornarli con ali di farfalla, se avessimo solo ali di farfalla con cosa le orniamo”.

In Calvino, come fa notare Gabetta, le immagini-emblemi hanno la valenza del “chiasmo figurale”, e particolarmente suggestivi sono gli emblemi del granchio, che rimanda alla maschera di Medusa, alla faccia della luna e la farfalla: “Nell’impresa (=emblema) del granchio e della farfalla, quasi creature di un ‘universo reversibile’, troviamo una polarità che non cessa di sollecitarci, anche se tende a camuffarsi nella forma arguta del rebus o dell’acutezza. Ci sembra di capire, oscuramente, che essa custodisce la nostra speranza di ‘salvarci in ciò che è più fragile’” (Gabetta, 6). Lo sguardo di Stein è indiretto come quello di Perseo: le ali di farfalla funzionano come uno scudo di bronzo su cui si riflette la morte]

E Stein continua:

“‘Marvellous!’ he repeated, looking up at me. ‘Look! The beauty – but that is nothing – look at the accuracy, the harmony. An so fragile! And so strong! And so exact! This is Nature – the balance of colossal forces. Every star is so – and every blade of grass stands so – and the mighty Kosmos in perfect equilibrium produces – this. This wonder; this masterpiece of Nature – the great artist’”. (130)

Stein poi racconta a Marlow come ha catturato questa farfalla: durante un agguato di cui lui era stato vittima, finge di essere morto, poi spara e uccide i suoi nemici. In quel

momento ecco presentarsi la farfalla, l'esemplare più raro al mondo, quello per cui lui avrebbe speso tutta la vita per averlo, ora lo può avere tutto per sé. Ancora ci si ripresenta la reversibilità: sul volto di un uomo morto, appena ucciso, Stein vede l'ombra di un ala di farfalla, come dalla mostruosità di Medusa nascono la leggerezza di Pegaso e la bellezza dei coralli.

Qui ci sono anche elementi "tecnici" della scrittura visuale conradiana che ritornano nel *Sentiero*. L'uso dei tempi e dei deittici nel metaracconto di secondo grado, poichè il racconto di Marlow è già un metaracconto, lo si riscontra anche nel *Sentiero*, nel racconto di Lupo Rosso come abbiamo notato nel primo capitolo, così il passaggio dal tempo presente al passato nel descrivere un'azione, quasi con una sintassi paratattica che ricorda il montaggio cinematografico o la narrazione dei fumetti del *Corriere dei piccoli*: una tecnica a scene, a quadri. È quella tecnica che abbiamo chiamato sineddoche visuale: *pars pro toto*, evidenziare un particolare per significare il tutto. Ad accentuare la forza visualizzante c'è l'uso degli avverbi, come lì, là, ecco, ora.

"I get hold of my revolver with my right hand – quiet – quiet. After all, there were only seven of these rascals. They get up from the grass and start running with their sarongs tucked up, waving spears above their heads and yelling to each other to look out and catch the horse, because I was dead. I let them come as close as the door here, and then bang, bang, bang – take aim each time, too. One more shot I fire at a man's back, but I miss. Too far already. And then I sit alone on my horse with the clean earth smiling at me, and there are the bodies of three men lying on the ground. One was curled up like a dog, another on his back had an arm over his eyes as if to keep off the sun, and the third man he

draws up his leg very slowly and makes it with one kick straight again I watch him very carefully from my horse, but there is no more – *bleibt ganz ruhig* – keep still, so. **And as I looked at his face for some sign of life I observed something like a faint shadow pass over his forehead. It was the shadow of this butterfly. Look at the form of the wing.** This species fly high with a strong flight. I raised my eyes and I saw him fluttering away. I think: Can it be possible? And then I lost him. I dismounted and went on very slow, leading my horse and holding my revolver with one hand and my eyes darting up and down and right and left, everywhere! At last I saw him sitting on a small heap of dirt ten feet away. At once my heart began to beat quick. I let go my horse, keep my revolver in one hand, and with the other snatch my soft felt hat off my head. One step. Steady. Another step. Flop! I got him! When I got up I shook like a leaf with excitement, and when I opened these beautiful wings and made sure what a rare and so extraordinary perfect specimen I had, my head went round and my legs became so weak with emotion that I had to sit on the ground'. [...] (131)

Marlow riprende la parola e ci mostra Stein raccontare la storia nella sua stessa posizione di “marginalità” con una voce che esce dall’ombra.

“He heard me out, sitting with crossed legs. Sometimes his head would disappear completely in a great eruption of smoke, and a sympathetic growl would come out from the cloud. When I finished he uncrossed his legs, laid down his pipe, leaned forward towards me earnestly his elbows on the arms of his chair, the tips of his fingers together.

“‘I understand very well. He is romantic.’” (133)

[Stein, secondo Calvino, è un romantico “disincantato” malinconico perché è riuscito a salvarsi dall’elemento negativo, mentre Jim perirà.

Calvino nella sua tesi scrive: “Così né nella figura post-romantica, decadentista del paria, né in quella razionalistica, illuministica del capitano impassibile, è la risposta di C. alla sua problematica morale. Tra l’uno e l’altro polo situò l’unico vero uomo concreto, l’eroe romantico, l’uomo che segue le proprie chimere non con l’angosciata ossessione dell’impotenza ma con un felice distacco nel vivere giorno per giorno i propri sogni: avventurieri contemplativi, per cui l’azione è qualcosa cui ci si può abbandonare a occhi socchiusi, cavallereschi eslegi con una loro lealtà a una etica decisa da loro stessi. ‘To follow the dream, and again to follow the dream – and so – ewig – usque ad finem....’. Queste parole del loro prototipo Stein, l’avventuriero divenuto collezionista di farfalle potrebbero essere la loro divisa”. (Tesi, 114).

Calvino poi torna su questo aspetto: “Abbiamo già spiegato come l’uomo ideale di C. non sia né il tipo – Almayer né il tipo – Mac Whirr, ma l’eroe insieme del sogno e dell’azione, l’uomo che costruisce un imperativo suo e lo segue con rigida coerenza fino all’ultimo, una specie di superuomo nicciano, ma meno egoista e più disincantato: Lingard, Peyrol, Stein”. (126).

Ma nella tesi c’è un altro passo molto significativo, in cui Calvino, allora inconsapevolmente, lega la funzione dell’immaginazione alla malinconia, e lo sforzo conoscitivo all’impossibilità di svelare il mistero:

“È un’eterna fuga, una marcia verso il dissolvimento che continua anche dopo la morte (Saugère-op.cit.). Unica via di scampo, la rassegnazione, per chi riesce a raggiungerla: ma i

romanzi di C. anche se talvolta finiscono con essa, non sono mai storie di rassegnazione, ma d'ossessione. Si comprende quindi come C. desse alla rassegnazione un valore positivo e nella prefazione a Some reminiscences asserisca che se non è nutrita di misticismo nè di distacco, una rassegnazione viva, cosciente e guidata dall'amore, è il solo dei nostri sentimenti che non possa ridursi a una mera apparenza.

Solitudine, fuga, tradimento di se stessi, marcia verso il dissolvimento: ma qual è il segreto motivo di tutto questo? Secondo il Francillon la forza che tiene l'uomo nella solitudine è l'immaginazione. 'L'immagination est le mobile principal des personnages da C.: il sont hantés par un rêve de gloire ou de beauté don't ils cherchent l'équivalent dans le monde extérieur. Il confondent le fictif et le réel. Il croient que leur bonheur est situé quelque part au-delà des mers. Et quand il se trouvent à proximité du rivage désiré, ils sont émus non par un paysage réel, mais par l'imminence d'une incompréhensible félicité, que, depuis des années, leur imagination attendait'. Ecco che ci si rivela così il fondamento romantico dei caratteri di C.: se tra immaginazione e azione si raggiunge un certo equilibrio, arriveremo all'eroe romantico, al Lingard, o con un pizzico di malinconia allo Stein.

Ma prima di passare in rassegna queste figure più serene, abbiamo ancora molto da dire sui suoi tormentati. Perché solitudine, fuga, immaginazione non sono in fondo che effetti: e le cause, le vere cause? Qui l'indagine si fa davvero difficile se non impossibile, perché, come dice il Saugère, in C. 'tous les sentiments ne se donnent que voilés'. Senza essere mai gratuiti i movimenti dei suoi personaggi si presentano in una luce di misteriosità d'impulsi, nella drammatica ambiguità della libertà umana.

Si potrebbe obiettare che le immagini di uno scrittore sono sempre più forti delle concezioni teoriche, e cariche di significati che l'autore nemmeno sospetta". (119-120)

Poi il giovane Calvino azzarda una sua interpretazione:

"Però la paura di C. di guardare a fondo nell'anima umana è uno dei lati più degni di rimprovero della sua personalità e rende la genesi della sua opera così radicata di evidente problematicità sessuale ancor più misteriosa. [...]"

Ma dietro al pudore – e all'ignoranza – per i segreti dell'anima altrui non c'era altro che pudore – e ignoranza – per i segreti dell'anima propria". (121)

Calvino è contraddittorio perché da una parte è attratto da quel senso di distacco che permette ai personaggi di Conrad di agire guardando con occhi "socchiusi, cavallereschi eslegi", ed al tempo stesso punta il dito accusando Conrad di avere pudore e ignoranza dell'anima propria, di non andare fino in fondo al proprio animo, cioè quella psicologia rappresentata da Medusa.

Un'altra contraddizione nella sua interpretazione riguarda i personaggi femminili. Calvino prima dice che Conrad "conosceva poco le donne e la verità e la bellezza dei suoi personaggi femminili è più decorativa che psicologica", e che perciò la sua opera si carica anche di "evidente problematicità sessuale", poi li definisce, come i personaggi conradiani che "meglio si avvicinano all'ideale di un simbolo morale risolto completamente sul piano poetico".

"Nè il tipo di personaggio che abbiamo chiamato l'eroe romantico risolve questo squilibrio: i suoi Stein, i suoi Lingard

sono pieni e di rigidezze e di sottigliezze e soprattutto carichi di programmaticità. Perciò possiamo dire che i personaggi di C. che meglio s'avvicinano all'ideale di un simbolo morale risolto completamente sul piano poetico sono quelli femminili". (126-127)

Calvino non spiega il nesso: il salto tra le due affermazioni, anche nell'organizzazione del capitolo della tesi, è evidente.

Questo atteggiamento di Calvino corrisponde a quella "duplicità" di atteggiamenti che Ferretti ha notato nell'attività giornalistica rispetto all'opera letteraria, dovuta alla "vena oscura" che Calvino cerca di controllare con la rivendicazione militante dell'ottimista e dell'attivista, ma che poi inesorabilmente rispunta nelle immagini letterarie, perchè, come dice lo stesso Calvino, "le immagini di uno scrittore sono sempre più forti delle sue concezioni teoriche".

Queste affermazioni a livello di analisi critica vengono infatti smentite nella creazione letteraria del *Sentiero*, dove l'ignoranza-pudore conradiano diventa proprio il meccanismo narratologico per la resa poetica: lo sguardo "di scorcio" del bimbo-vecchio, puer-senex, è la poetica dello sguardo di Perseo: "nascondimento" o "allontanamento" della realtà o verità, necessaria allo scrittore per "vederla" e poi trasformarla poeticamente. In questo tipo di poetica vengono spiegati i termini "fiabesco" ed "epico" usati da Calvino per la narrativa di Conrad.

Calvino così scrive all'inizio del capitolo intitolato "L'uomo di Conrad":

"Nel gioco sottile della sua memoria le cose gli uomini e le avventure appaiono sfocati e allusivi come in una fiaba" (110). Il punto di vista infantile e fiabesco serve a

Calvino per “sfuocare” e “alludere”, cioè creare una visuale indiretta “ignorante” e pudica, cioè velata, sulla realtà.

Calvino quindi supera la contraddizione solo apparente di ignoranza-poesia nel realismo fiabesco del *Sentiero*. E ciò che egli tace o nasconde, il mostruoso, diventa l'altro polo indispensabile all'immaginazione per confrontarsi e quindi fare poesia, che ha per Calvino sempre un senso di “figuralità”.]

Marlow continua il suo racconto di Stein:

“He diagnosed the case for me, and at first I was quite startled to find how simple it was; and indeed our conference resembled so much a medical consultation – Stein, of learned aspect, sitting in an arm-chair before his desk; I, anxious, in another, facing him, but a little to one side – that it seemed natural to ask:

“‘What’s good for it?’

He lifted up a long forefinger.

“‘There is only one remedy! One thing alone can us from being ourselves cure!’ The finger came down on the desk with a smart rap. The case which he had made to look so simple before became if possible still simple – and altogether hopeless. There was a pause. “Yes,” said I, “strictly speaking, the question is not how to get cured, but how to live”.

“He approved with his head, a little sadly as it seemed. “*Ja! Ja!* In general, adapting the words of your great poet: That is the question...” He went on nodding sympathetically...”How to be! *Ach!* How to be!”

“He stood up with the tips of his fingers resting on the desk. ‘We want in so many different ways to be,’ he began again. ‘This magnificent butterfly finds a little heap of dirt and sits still on it; but man he will never on his heap of mud keep still. He want to be so, and again he want to be so...’. ”He moved his hand up, then down...’He wants to be a saint, and he wants to be a devil – and every time he shuts his eyes he sees himself as a very fine fellow – so fine as he can never be...In a dream...’”
[...]

“His tall form, as though robbed of this substance, hovered noiselessly over invisible things with stooping and indefinite movements; his voice, heard in that remoteness where he could be glimpsed mysteriously busy with immaterial cares, was no longer incisive, seemed to roll voluminous and grave – mellowed by distance.

“‘And because you not always can keep your eyes shut there comes the real trouble – the heart pain – the world pain. I tell you, my friend, it is not good for you to find you cannot make your dream come true, for the reason that you not strong enough are, or not clever enough. *Ja!*...And all the time you are such a fine fellow, too! *Wie? Was? Gott in Himmel!* How can that be? *Ha!ha!ha!*’

“The shadow prowling amongst the graves of butterflies laughed boisterously.

“‘Yes! Very funny this terrible thing is. A man that is born falls into a dream like a man who falls into the sea. If he tries to climb out into the air as inexperienced people endeavour to do, he drowns – *nicht wahr?*...No! I tell you! The way is to the desctructive element submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up. So if you ask me – how to be?’

“His voice leaped up extraordinarily strong, as though away there in the dusk he had been inspired by some whisper of knowledge. ‘I will tell you! For that, too, there is only one way’

“With a hasty swish-swish of his slippers he loomed up in the ring of faint light, and suddenly appeared in the bright circle of the lamp [...] There were things, he said mournfully, that perhaps could never be told, only he had lived so much alone that sometimes he forgot – he forgot. The light had destroyed the assurance which had inspired him in the distant shadows. He sat down and, with both elbows on the desk, rubbed his forehead. ‘And yet it is true – it is true. In the destructive element immerse’...He spoke in a subdued tone, without looking at me, one hand on each side of his face. ‘That was the way. To follow the dream, and again to follow the dream – and so – *ewig – usque ad finem*...’”

Per Stein “there were things that perhaps could never be told, only he had lived so much alone that sometimes he forgot”: è impossibile parlare della spiegazione ultima della vita, della sofferenza, di quello che è racchiuso nell’esperienza del mare, in altre parole è impossibile lo sguardo “romantico” di Jim, di un ideale puro. Tutto è così incerto: in dubbio è addirittura la nostra stessa esistenza: si vive in un sogno! Ad essere romantici è un bene ma anche un male: a Jim manca la capacità di vivere nella solitudine, di non dire, di dimenticare. Ma come si dimentica? Con l’immaginazione, che “è la forza che tiene l’uomo nella solitudine”, e che crea quel “gioco sottile della memoria”: è la condizione necessaria per lo sguardo indiretto di Perseo.

3.2. La conoscenza della nuvola di fumo

Come per Marlow anche per Kublai Kan e Marco Polo la risposta al peregrinare e alla malinconia è una nuvola di fumo in cui il limite tra sogno e realtà, tra interno ed esterno è così labile, anzi inesistente: a rendere reale il regno di Kublai e le città visitate da Marco è lo “sguardo da lontano” di chi ricorda e immagina dentro la propria mente, tenendo “le palpebre socchiuse”.

“Era questo il punto cui tendevano tutte le domande di Kublai sul passato e sul futuro, era da un’ora che si giocava come il gatto col topo, e finalmente metteva Marco alle strette, piombandogli addosso, piantandogli un ginocchio sul petto, afferrandolo per la barba: - Questo volevo sapere da te: confessa cosa contrabbandi: stati d’animo, stati di grazie, elegie!

Frasi e atti forse soltanto pensati, mentre i due, silenziosi e immobili, guardavano salire lentamente il fumo delle loro pipe. La nuvola si dissolveva su un filo di vento, ora restava sospesa a mezz’aria; e la risposta era in quella nuvola. Al soffio che portava via il fumo Marco pensava ai vapori che annerbiano la distesa del mare e le catene delle montagne e al diradersi lasciano l’aria secca e diafana svelando città lontane. Era al di là di quello schermo d’umori volatili che il suo sguardo voleva giungere: la forma delle cose si distingue meglio in lontananza.

Oppure, la nuvola si fermava appena uscita dalle labbra, densa e lenta, e rimandava a un’altra visione: le esalazioni che ristagnano sui tetti delle metropoli, il fumo opaco che non si perde, la cappa di miasmi che pesa sulle vie bituminose. Non le labili nebbie della memoria né l’asciutta trasparenza, ma il

bruciatuccio delle vite bruciate che forma una crosta sulle città, la spugna gonfia di materia vitale che non scorre più, l'ingorgo di passato presente futuro che blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento: questo trovavi al termine del viaggio". (Città, 105)

E subito dopo:

"KUBLAI: - Non so quando hai avuto il tempo di visitare tutti i paesi che mi descrivi. A me sembra che tu non ti sia mai mosso da questo giardino.

POLO: - Ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente dove regna la stessa calma di qui, la stessa penombra, lo stesso silenzio percorso da fruscii di foglie. Nel momento in cui mi concentro mi trovo sempre in questo giardino, a quest'ora della sera, al tuo augusto cospetto, pur seguitando senza un attimo di sosta a risalire un fiume verde di coccodrilli o a contare i barili di pesce salato che calano nella stiva.

KUBLAI: - Neanch'io sono sicuro di essere qui [...]

POLO: - Forse questo giardino esiste solo all'ombra delle nostre palpebre abbassate, e mai abbiamo interrotto, tu di sollevare polvere sui campi di battaglia, io di contrattare sacchi di pepe in lontani mercati, ma ogni volta che socchiudiamo gli occhi in mezzo al frastuono e alla calca ci è concesso di ritirarci qui vestiti di chimoni di seta, a considerare quello che stiamo vedendo e vivendo, a tirare le somme, a contemplare da lontano.

KUBLAI: - Forse questo nostro dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo [...]

POLO: - Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezze, e il giardino pensile della reggia del

Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori". (109-10)

Marlow prova lo stesso senso di confusione tra sogno e realtà, tra ciò che vede, pensa e ciò che è reale.

"He lit a two-branched candlestick and led the way. We passed through empty dark rooms, escorted by gleams from the lights Stein carried. They glided along the waxed floors, sweeping here and there over the polished surface of the table, leaped upon a fragmentary curve of a piece of furniture, or flashed perpendicularly in and out of distant mirrors, while the forms of two men and the flicker of two flames could be seen for a moment stealing silently across the depths of a crystalline void. [...]

[Come per Marco Polo "la forma delle cose si distingue meglio in lontananza", "al diradersi delle nuvole", quando "l'aria è secca e diafana", così per Marlow "the forms of two men and the flicker of two flames could be seen for a moment stealing silently across the depths of a crystalline void".]

Stein continua:

"He is romantic – romantic," he repeated. 'And that is very bad – very bad...Very good, too,' he added. 'But *is he*? I queried.

"*Gewiss*,' he said, and stood still holding up the candelabrum, but without looking at me. 'Evident! What is it that

by inward pain makes him know himself? What is it that for you and me makes him – exist?

“At that moment it was difficult to believe in Jim’s existence [...] but his imperishable reality came to me with a convincing, with an irresistible force! I saw it vividly, as though in our progress through the lofty silent rooms amongst fleeting gleams of light and the sudden revelations of human figures stealing with flickering flames within unfathomable and pellucid depths, we had approached nearer to absolute Truth, which, lilke Beauty itself, floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mistery. ‘Perhaps he is’, I admitted with a slight laugh, whose unexpectedly loud reverberation made me lower my voice directly; ‘but I am sure you are’. With his head dropping on his breast and the light high he began to walk again. ‘Well – I exist, too,’ he said”. (135-136)

Già in Conrad “the imageless truth”, cioè Medusa, sta perdendo la profondità e la si può vedere meglio sulla superficie creata dai riflessi di un gioco di specchi.

La bellezza “floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mistery”. Come dire che la bellezza viaggia in superficie, ma “half submerged”. Le ali di farfalla della fantasia, dell’immaginazione e del pensiero, possono far stare a galla. La verità è e deve rimare un mistero poichè sprofondarci dentro significa entrare nella realtà senza immagini, senza pensieri, significa entrare nell’informe.

Salvarsi dall’elemento distruttivo rimanendo in superficie allora significa vedere, come Stein, “on the bronze sheen of these frail wings, in the white tracings, in the gorgeous markings” altre cose, “an image of something as perishable and defying

destruction as these delicate and lifeless tissues displaying a splendour unmarred by death”.

Lo sguardo contemplativo di Stein è l’incarnazione dello sguardo di Perseo.

Calvino farà dell’operazione letteraria lo strumento di alleggerimento per salvarsi, come Conrad, dall’elemento distruttivo. E l’opera calviniana più riuscita in questo senso è *Le città invisibili*:

“Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d’un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti”. Per arrivare a questo però ci vuole quello sguardo indiretto di Perseo, che permette di “cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio”, nella forma “sottile” e fragile delle ali di farfalla, nella consistenza di una nuvola di fumo.

Lo sguardo di Stein, come quello di qualsiasi collezionista o archeologo, è quindi uno sguardo capace di trasformare gli oggetti in simboli, e le immagini in emblemi, che sono causa ed effetto di quella che Gabetta definisce “pensosità o pensabilità”: se quello che conta non è tanto la vittoria sulla morte o sull’elemento negativo, ma “la fruibilità della nostra distanza rispetto ad esso”, allora simboli ed emblemi non esprimono qualcosa ma questo stato mentale, questo essere sulla soglia tra visibile ed invisibile, tra significante e significato. Gabetta porta l’esempio di due degli emblemi più significativi di cui parla Calvino ne *Le lezioni americane*: la farfalla e il granchio.

“Ora la farfalla sembra librarsi a fatica, stretta dalla minaccia chitinoso e contorta del ‘gorgoneion’: il cefalotorace del

granchio ha il sembiante di una maschera, spesso intesa come la testa di Gorgone; del resto la faccia visibile della luna, cui il granchio è associato da varie catene iconologiche, è stata congiunta alla testa di Medusa. Ora è il granchio a incarnare l'alterità, l'abissale alterità della Gorgone, il groviglio informe dell'opaco che va sempre di nuovo attraversato. Nella fecondità infinita dei percorsi si intride la *gravità del negativo*; il lavoro del racconto e del pensiero è questo misurarsi coi vicoli ciechi che lo deviano di continuo, facendo sì che il tagliarsi di tutte le potenzialità generino non l'esito, ma la pensabilità, la fruibilità della nostra distanza rispetto ad esso".¹⁷ (Gabetta, 10)

"La pensosità equivale quindi a "conquistare – scrive Gabetta – la distanza, la pausa, il *Denkraum* in senso warburghiano, la misura che si genera nell'intervallo tra distacco e coinvolgimento". E qui entra in gioco la funzione della memoria conradiana: "Ma allargare l'intervallo tra l'attonita contemplazione e l'orgiastico abbandono, può solo la memoria. Mnemosyne, madre delle Muse, la sfera di Warburg; quella stessa che risuona nei sommessi 'memos' del testamento intellettuale calviniano". (8)

L'impresa o l'emblema, secondo Gabetta, "si colloca in una catena infinita di rimandi, in bilico tra velamento ed intreccio, arditezza dell'immagine e 'recondito' del motto". Grazie a queste caratteristiche, Calvino userebbe l'emblema come mezzo per "nascondere la profondità in superficie", e allo stesso tempo, come scrive Belpoliti, "la struttura-emblema è lo strumento duttile e sottile con cui Calvino cerca di rispondere alla sfida della Molteplicità". Ma diventa anche il mezzo per tenere in sospeso quella

¹⁷ Belpoliti riprende Manganelli sull'"arduo incontro tra astrazione e tangibilità" in Calvino. "Ecco dunque la prima coppia di opposti, la prima polarità, entro cui si muove la scrittura di Calvino: astrazione e tangibilità, due qualità che all'apparenza sembrano elidersi". (Belpoliti, 1995b, 230)

binarietà, quella dialettica tra le due forze rappresentate da Perseo e Medusa. Da qui secondo Belpoliti si svilupperebbe il “manierismo” calviniano, e qui, secondo Manganelli si giustificerebbe l’uso della letteratura come specchio, allo scopo di fare “chiarezza”, cioè

“la capacità, la vocazione fatale a vedere per l’appunto ciò che sta oltre, accanto, attorno, dietro alla pagina: una pagina a più dimensioni, a infinite dimensioni, illusionistica, allucinatoria, enigmatica, ma sempre tale in virtù della chiarezza. Il modello di codesta chiarezza è lo specchio; superficie apparentemente univoca, coerente, ma capace di ospitare una folla di immagini, tutte chiarissime, ansiose di essere nominate e descritte, ma impossibile, irraggiungibili dal tatto: immagini non cose. La scoperta della chiarezza dello specchio condusse Calvino per le strade della fiaba, del mito, gli consentì di sfiorare le tenebre, di misurarsi con l’enigma: ‘figure incongrue ed enigmatiche come rebus’”. (Manganelli 1995, 201)

La “capriola” di Pin, una volta interrotto il rapporto “diretto” e “animistico” con il mondo, finisce dentro le immagini stesse, immagini così chiare da non essere dimenticate ma reversibili, metamorfiche, dinamiche, atte a mettere in moto, non drammaticamente ma melanconicamente (cioè in lontananza) il pensiero.

Tenere la profondità o Medusa (l’Alterità assoluta, la psicologia, il caos, l’informe) in superficie comporta lo sforzo di fare del pensiero o della mente uno sguardo melanconico che nasconde le angosce, la paura o lo sgomento (come quello di Pin o Paolino) in uno sguardo di scorcio, in una collezione di oggetti elencati o in immagini mentali così nitide e sottili come le ali di farfalla, che vengono da un vuoto e rimandano a un vuoto.

4. LA CIFRA BINARIA: “PARADOSSO” DELLA MALINCONIA

Come per Calvino anche per Conrad, dietro alla necessità figurativa e visuale c'è la melanconia, che, come fa notare Benjamin, porta con sé l'idea del lutto e della rinuncia del corporeo, perché “tradisce il mondo per amore della conoscenza”, ma con uno scopo: “il suo ostinato sprofondarsi solleva le cose morte nella sua contemplazione per salvarle”. Ma le salva tenendole in superficie, trasformandole in immagini: la realtà diventa immagine di realtà che si dà come fruizione estetica, che acquista anche una funzione morale. Ecco perché le “fiabe sono vere”, per Calvino. La contemplazione non eleva alla trascendenza tomistica dell'Essere, ma alla conoscenza come mezzo per ricreare uno spazio mentale dove abitarci: uno spazio dove calmare lo sgomento, sentirsi in pace. Ed è uno stato d'animo, questo, che Calvino sperimenta ogni volta che guarda i quadri di Paolini o Gnoli, nei confronti dei quali prova invidia perché vorrebbe anche lui fare qualcosa di quel genere: uno spazio dove l'io-Perseo abbassa le armi per un attimo, accettando tranquillamente ma consapevolmente di essere vuoto dentro il vuoto, nulla dentro il nulla. Ecco la rassegnazione “consapevole” di Stern e la “mimesi attiva della negatività” di Paolino e dei personaggi de *La formica argentina*, de *La speculazione edilizia* e di *La nuvola di smog*. Ecco il “midollo del leone”, l'etica che Calvino trova sempre nella scrittura di Conrad. Ma quali immagini usare per dire questo, quando “non c'è un dentro da esprimere o un fuori da comunicare”?

La completa “emblemizzazione” o alleggerimento viene raggiunta da Calvino ne *Le città invisibili*. Struttura e immagini esprimono una interiorità mentale “esteriorizzata” che si dà dentro la sua mente nell'estremo tentativo di far riposare, cioè

dis-tendere, i pensieri creando una forma, un disegno, che con-tenga (tenere assieme) la molteplicità causata dal furore combinatorio e dalla metamorfosi incontrollata di immagini, non di corpi o oggetti come nel Barocco di Basile. L'armoniosa geometria e la "simmetria del visibile" così come la chiarezza dell'immagine si danno quindi come "dissimetria del senso".

"Il granchio e la farfalla si definiscono in ogni caso come immagini complementari, rovesci speculari che si presuppongono e si interpretano vicendevolmente, ma secondo catene di volta in volta differenti, e lasciando sempre un alone di ambiguità, una scia di pensosità, in omaggio al loro equilibrio sospeso tra armonia ed enigma, incongruità e simmetria. La simmetria del visibile si dà come dissimetria del senso; e quanto più si mette a fuoco questa dissimetria tanto più prende il sopravvento un equilibrio arcano, puramente figurale".(Gabetta, 11)

Per Calvino, come per Conrad, "staccarsi" attraverso la memoria significa distinguersi intenzionalmente dal mare dell'oggettività e dal magma della propria psiche lasciandosi sospesi su una meta-realtà creata dalle immagini fragili, leggere e ambigue prodotte dallo sguardo di Perseo. Ecco il realismo di Conrad che Calvino definisce, nella tesi di laurea, ecco il realismo fantastico di Calvino. Calvino impara questa "strategia" da Conrad, ma con un ulteriore sviluppo. Per Calvino, come per Kim e il fotografo Antonino, la letteratura non è solo, come in Conrad, il modo per affrontare una realtà complessa ed enigmatica e la scrittura non consiste nel trovare "i simboli per esprimere" l'autobiografia (=rapporto tra io e mondo), ma compito dello scrittore è quello di combattere la "malattia dei simboli" "purificandoli" della corporeità, scomponendoli (scorporandoli appunto). Calvino applica la strategia conradiana non solo alla realtà e al

proprio io, come fa Conrad, ma anche alle immagini, ai simboli. Simboli che Calvino prende da Conrad: basti pensare alle immagini della farfalla, delle nuvole, del mare, del cristallo, della fiamma, ma soprattutto del chiasmo figurale “luce-ombra”.

La scrittura in Calvino quindi è un inseguimento del mondo non scritto da parte del mondo scritto: l'immagine genetica ambigua della leggerezza, rappresentata dalle ali di farfalla del collezionista Stein diventa, come il nido dei nidi di ragone nel Sentiero, modello e finalità dell'operazione letteraria.

Il brano del vecchio saggio Stein ha avuto, su Calvino, lo stesso effetto del mito di Perseo: la forza di evocare in lui immagini partendo da questi simboli contenenti il dramma della vita sempre in bilico tra sogno e realtà, e in cui il vuoto rimanda al vuoto. Allora ci si può salvare ed esistere (etimologicamente: ex-sistere, stare fuori, essere manifestato) solo ad una condizione: “salvarsi in ciò che è più fragile”, occupando “quel delicato equilibrio tra l'afferrare e il fuggire, l'aderire e il lasciare essere, la sottrazione che va aggiunta alla somma tra l'io e il mondo” (13). Ecco la lezione di Stein.

Quando Calvino capisce, come Antonino, che il segreto sta nel “fotografare le fotografie”, i simboli, come il mare, la farfalla, il granchio, l'arco, il ponte, il tappeto, la mappa, diventano emblemi: ecco che tutto diventa emblema, anche lo stesso Kublai Kan, perchè tutto ciò che è reale è sogno e viceversa, cioè immagini di realtà, su cui il poeta deve esercitare lo sguardo indiretto (da vicino-da lontano) di puer-senex. Le immagini cercate o semplicemente trovate non servono più per “esprimere”, come Calvino confessa di aver tentato di fare nella sua fase fiabesca quando ancora pensava al rapporto di reciprocità tra io e mondo. Sottolineiamo “pensava”, perchè di fatto nella sua scrittura nelle sue immagini letterarie già era contenuta l'altra caratteristica, quella della *pensosità*,

il cui scopo non è quello di “esprimere” ma del “farsi vedere”, contemplare, conoscere dall’intelletto non in modo drammatico (scontro io-mondo) ma elegiaco (sguardo indiretto). Kublai Kan mette all’angolo Marco Polo quando gli dice: “Confessa cosa contrabbandi: stati d’animo, stati di grazia, elegie!”.

La melanconia, che secondo Calvino è “quella speciale modulazione lirica ed esistenziale che permette di contemplare il proprio dramma come dal di fuori e dissolverlo in malinconia e ironia”, e “come la melanconia è la tristezza diventata leggera, così lo humour è il comico che ha perso la pesantezza corporea (quella dimensione della carnalità umana che pur fa grandi Boccaccio e Rabelais) e mette in dubbio l’io e il mondo e tutta la rete di relazioni che li costituiscono”. (Lezioni, 21)

Calvino, rispetto a Conrad, abolisce la tensione drammatica dei personaggi e dei simboli perchè abolisce definitivamente la reciprocità di valore semantico tra io e mondo, già peraltro in crisi in Conrad. Calvino scorpora fino alle estreme conseguenze (de-emozionalizzando) non solo la sua esperienza della realtà ma anche le immagini della realtà in un processo di allegorizzazione il cui risultato sono gli emblemi, la scrittura “manieristica” e l’arte combinatoria.

E questo processo porterà alla morte del signor Palomar perchè, come per Conrad secondo Said, “the price of individuality is death”, così per Calvino il prezzo da pagare per la letteratura come conoscenza è la “distruzione” dell’io. Siamo al paradosso secondo il quale il tragico o il dramma del confronto tra io e mondo non si misurano nei

contorcimenti del drago o del Laocoonte ma nella strategia di Perseo, di apparente rassegnazione o passività: nella leggerezza del tocco e nella fragilità della struttura decentrata degli atomi lucreziani o dei bip del computer si regge la forma e il senso delle cose e dell'io. La letteratura, secondo Calvino, ha il compito di scoprire tutti questi livelli di realtà non per ricondurli ad uno specifico ma per tenerli in sospeso in un aria rarefatta della mente, che ricorda quelle dei tropici conradiani, senza però l'angoscia della perdita e della colpa.

4.1. La “capriola” dei significati

La rassegnazione “attiva” di Stein e lo sguardo di Perseo sono il tentativo di fare dell'elemento distruttivo un valore. Per questo nell'interpretazione del mito di Perseo, Calvino si sofferma su quell'indissolubile relazione di reciprocità e reversibilità subitanea tra gli opposti: dalla mostruosità, pesantezza, staticità in-forme scaturisce la bellezza, la leggerezza, la rapidità e la forma. Stein sul volto della morte vede librarsi la bellezza sottile e fragile di un'ala di farfalla. Ma è una reciprocità governata dallo sguardo indiretto di Perseo o da quello straniante del collezionista Stein che permette di cogliere entrambi i lati rimanendo melanconicamente sulla soglia.

Gli emblemi sono la significanza connotativa di questa esperienza conoscitiva in cui trovano posto al tempo stesso il segno o l'immagine e la “ferita” creata dall'impossibilità di significare, di rimandare ad un significato unico, perchè sempre ambiguo.

La sfida difficile ma necessaria, in Calvino e in Conrad, tra razionale e irrazionale, tra Perseo e Medusa si esplica in quello che Franco Rella chiama “il

paradosso della malinconia del moderno nel fatto che essa si manifesta di faccia a ciò che è stato definito ‘il progetto di emancipazione’: si nutre e si sviluppa con esso e contro di esso”. La forza stessa del progetto porta alla “perdita dell’anima”, della relazione tra l’io e il mondo e la tenacia di mantenere comunque questo rapporto è segno di un amore, grazie al quale, “la perdita e il dolore diventano paradossalmente *valore*”. È quello che Calvino, nella sua tesi, definisce “il profondo sentimento di pietà” di Conrad nei confronti dei personaggi e della loro umanità in disfacimento. Ma già anche in Conrad questo amore si nutre di “distanza” stoica, di rassegnazione modulata dallo sguardo della memoria del vecchio, “una rassegnazione viva, cosciente e guidata dall’amore – scrive Calvino nella tesi riportando una frase di Conrad – è il solo dei nostri sentimenti che non possa ridursi a una mera apparenza”. (Tesi, 119) “Le storie di Conrad – scrive ancora Calvino – sono sempre racconti di un vecchio che ha vissuto tutta la vita”.

In Calvino questo atteggiamento viene inaugurato dallo “sguardo da lontano” del *puer-senex* Pin, che, dopo lo sguardo cosmico di Qfwfq, diventa il motore della razionalità scorporata. Sia questo processo messo in atto da Calvino, che quello di Conrad hanno le caratteristiche del lutto e della malinconia di cui parla Benjamin a proposito del dramma barocco tedesco.

“Il lutto è quello stato d’animo per cui il sentimento rianima il mondo svuotato gettandovi una maschera, per provare un piacere enigmatico alla sua vista. [...] La teoria del lutto, che si è delineata come necessario *pendant* alla teoria della tragedia, può dunque svilupparsi solo come descrizione di quel mondo che si apre allo sguardo del melanconico” (Benjamin 1999, 115). Ed è “un sentire svincolato dal soggetto empirico e intimamente legato alla pienezza di un oggetto [...] è un sentimento caratterizzato dalla

sorprendente tenacia della sua intenzione, una tenacia che, tra i sentimenti, è propria forse – e non è un caso – solo dell'amore". Questo è anche il sentimento che anima la sfida di Conrad e Calvino.

Benjamin fa un'analisi affascinante dell'immaginazione barocca, in cui la malinconia scaturita dalla perdita di valore delle cose morte diventa, per amore, furore allegorico nel tentativo di salvarle, resuscitandole in una visione estetica.

Il clima di disfacimento dei paesaggi tropicali conradiani, la frammentazione del mondo e la "malattia dei simboli" con cui Calvino deve fare i conti hanno bisogno della chiarezza e della visibilità per essere compresi dalla razionalità a cui Calvino e Conrad non vogliono rinunciare. Ma è una razionalità che non offre risposte ma "visioni" geometriche e geografiche. In Conrad questa necessità diventa simbolo, perchè, come abbiamo già accennato, il rapporto tra io e linguaggio è ancora fiducioso di espressività e quindi di referenzialità. In Calvino questo sforzo di conoscenza diventa emblema nel senso dell'"ideografia barocca" che ha delle affascinanti affinità con le riflessioni di Barthes sull'haiku giapponese¹⁸. Benjamin citando Cysarz dice che "il Barocco volgarizza la vecchia mitologia, immettendo figure (non anime) in ogni cosa: è l'ultimo gradino dell'esteriorizzazione dopo l'estetizzazione ovidiana [...] L'intera natura viene personificata, ma non per interiorizzarla, bensì al contrario per svuotarla della sua anima". Calvino, rompendo definitivamente il rapporto di reciprocità "diretta" tra io e

¹⁸ Nello haiku, secondo Barthes, "è il simbolo come operazione semantica che viene combattuto. Nello haiku la parsimonia del linguaggio è oggetto d'una cura che a noi pare inconcepibile, perchè non si tratta tanto di essere concisi (cioè di restringere il significante senza diminuire l'intensità del significato), quanto, al contrario, di agire sulle radici stesse del senso, per ottenere che questo senso non si diffonda, non si interiorizzi, non si faccia implicito, non si liberi, non vaghi nell'infinito della metafora, nella sfera del simbolo. La brevità dello haiku non è formale: lo haiku non è un pensiero ricco ridotto ad una forma breve, ma un evento breve che trova tutt'a un tratto la sua forma esatta". (Barthes 1994, 87-88)

mondo, non svuota solo l'anima degli oggetti ma soprattutto quella delle immagini e della scrittura.¹⁹

“Se l'oggetto diventa allegorico sotto lo sguardo della melanconia, se questa lascia scorrere la vita via da esso e l'oggetto rimane come morto, ma assicurato in eterno, eccolo affidato alle mani dell'allegorista, nella buona e nella cattiva sorte. Ossia quell'oggetto è ormai del tutto incapace di irradiare un significato, un senso; il suo significato sarà quello che l'allegorista gli assegna. Egli lo inserisce e lo cala profondamente nell'oggetto: e la situazione non è psicologica ma ontologica. Nelle sue mani la cosa diventa qualcos'altro, per mezzo di essa egli parla d'altro, e la cosa diventa allora la chiave per accedere al regno di un sapere segreto, per cui l'allegorista la venera come emblema. Nasce di qui il carattere scritturale dell'allegoria. Essa è uno schema, e in quanto schema non può andare perduto perchè è qualcosa di fisso: immagine fissata e segno fissante a un tempo. L'ideale barocco del sapere, l'accumulo, il cui monumento sono le grandi sale delle biblioteche, si realizza nell'ideogramma. Quasi come in Cina, l'ideogramma non è soltanto segno di ciò che occorre sapere, ma oggetto di sapere in proprio”. (157-8)

Le parole di Benjamin sul senso svuotato degli oggetti andrebbe applicato al rapporto di Calvino con le immagini o i simboli. In Conrad la perdita di contatto semantico tra io e realtà viene colmata dallo sforzo simbolizzante, cioè nel trovare

¹⁹ Per quanto riguarda le affinità tra Barocco e il Novecento vedi Calabrese (1992). E per il confronto tra Calvino e il Barocco vedi Wright Chessa (1998). Questi ed altri studi sul rapporto tra il Barocco e autori del novecento come Calvino e Gadda si limitano a trovare delle affinità senza però sancire anche le grandi differenze.

continuamente, ed eccessivamente secondo Calvino, nuovi aggettivi e similitudini “sovraccaricando” la prosa, o nella descrizioni “esteriorizzate” dei porti, apprezzate da Calvino nella sua tesi. Calvino procede in senso inverso: da un’immagine ben chiara, un emblema, sfoltisce tutto quello che gli si affolla nella mente per arrivare allo “schema”, a quello che lui chiama “il disegno”, “piglio”, “guizzo” o “gesto”: tutte caratteristiche che Calvino aveva colto in parte in Conrad e in particolare in Hemingway, poi le aveva approfondite nella fiaba e infine sviluppate nello studio della semiotica di Roland Barthes.

Secondo Benjamin la funzione dell’ideografia barocca non è tanto di svelare le cose quanto di denudarle. “L’emblemista non mostra l’essenza nascosta ‘dietro l’immagine’”, “egli ne trascina l’essenza di fronte all’immagine” (161), ma dentro a questo procedimento c’è anche una profonda delusione. Confrontiamo un passo di Benjamin con l’immagine poetica e melanconica dell’albino bianco in *Palomar*, tenendo a mente la “contemplazione” delle ali di farfalla da parte di Stein.

“La solennità ostentatoria con cui l’oggetto banale sembra emergere dalla profondità dell’allegoria cede subito il passo al suo sconsolato volto quotidiano, e alla partecipazione meditabonda del malato al singolo particolare, alla singola minuzia, fa seguito la delusione: l’emblema, svuotato, viene lasciato cadere, secondo un ritmo che l’osservatore speculativo ritroverebbe, significativamente, nel comportamento delle scimmie”. (159)

E Palomar così vede il gorilla albino:

“Uscito dallo zoo il signor Palomar non può togliersi dalla mente l’immagine del gorilla albino. Prova a parlarne con chi incontra, ma non riesce a farsi ascoltare da nessuno. La notte, tanto nelle ore d’insonnia quanto nei brevi sogni, continua ad apparirgli lo scimmione: ‘Come il gorilla ha il suo pneumatico che gli serve da supporto tangibile per un farneticante discorso senza parole, - egli pensa, - così io ho quest’immagine d’uno scimmione bianco. Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono’.”(Palomar, 84)

Il copertone per il gorilla “Copito de Nieve”, quel “gigante triste” dallo “sguardo che esprime tutta la rassegnazione a essere come si è, unico esemplare al mondo d’una forma non scelta”, rappresenta “il suo bisogno d’una cosa da tener stretta mentre tutto gli sfugge, una cosa in cui placare l’angoscia dell’isolamento, della diversità, della condanna a essere sempre considerato un fenomeno vivente, dalle sue femmine e dai suoi figli come dai visitatori dello zoo” (83).

Lo sguardo di Pin di fronte alle lucciole che brillano in lontananza nella notte, o quello di Paolino nell’ufficio e del poeta Usnelli di fronte a Delia nuda e ai pescatori, ma anche lo sguardo di Stein che contempla le sue farfalle morte, hanno la stessa funzione: quella di combattere il sentimento di sgomento e di angoscia sospendendolo in uno stato di contemplazione attiva, visiva e conoscitiva. Il senso delle immagini calviniane e dei simboli conradiani non sta nel significare ma nel creare una soglia, uno spazio di ristoro pensoso nel mezzo di un conflitto tra Perseo e Medusa, nel mezzo della frammentazione

e nella confusione di sogno e realtà. È quel panno grigio di cui parla Benjamin nel *Passagen-Werk* e che Rella cita alla fine del suo saggio.

“La noia è un caldo panno grigio”, scrive Benjamin, alludendo alla dimensione terapeutica della noia, ‘rivestito all’interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori’. I colori che appunto solo in sogno possiamo sperare di vedere, perchè ‘chi mai potrebbe con un gesto rivoltare la fodera?’. Sappiamo che esistono i colori del giorno, ma sappiamo anche che questi non sono per noi. Ecco la malinconia. Il nostro gesto può strappare la fodera, ma mai rivoltarla, lasciandoci nel grigio” (Rella 1988, 16).

È la stessa dinamica calvinina tra “i parallelepipedo grigi” e le farfalle o quella conradiana di un Stein che trova la bellezza di una farfalla sul viso dell’uomo che ha appena ucciso.

“L’oggetto di Proust, scrive Benjamin, ‘è il rovescio *le revers moins du monde que de la vie*’. [...] La scoperta dell’arabesco è in Proust contemporanea alla scoperta della morte. Benjamin dice: la scoperta che il cosmo ‘ha il suo sole nella morte’. Ma questa scoperta è ormai oltre la malinconia, perchè questo sole calamita a sè ‘gli istanti vissuti, le cose raccolte’. In questo senso si può dire che ‘la noia è *la soglia delle grandi cose*’. Inseparabile dalla felicità, solo che è necessario uno sguardo molto acuto, molto attento, per poter cogliere entrambi i lati del panno: per non rimanere prigionieri della luge grigia del mondo degli affari, o dei colori del ‘sogno’” (17).

E questo sguardo è quello indiretto di Perseo. Qui sta il paradosso della malinconia, le cui figure della modernità, secondo Rella, sono il collezionista, la moda e la passione per il “nuovo”.

Alla malinconia come razionalismo e psicologismo il cui baricentro è dentro l'io, e per questo è pietrificante, Calvino oppone una malinconia di stampo atomistico lucreziano che egli legge in Shakespeare nelle parole di Amleto. Ma le premesse di questa visione polviscolare, che Calvino alla fine degli anni '60 va a recuperare anche in Fourier, hanno origine da quella binarietà genetica della scrittura conradiana.

“...but it is a melancholy of my own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, which, by often rumination, wraps me in a most humorous sadness’. [...]

Non è una melanconia compatta e opaca, dunque, ma un velo di particelle minutissime d'umori e sensazioni, un pulviscolo d'atomi come tutto ciò che costituisce l'ultima sostanza delle molteplicità delle cose”. (Lezioni, 21)

La bellezza delle ali di farfalla sta proprio nella loro forma fragilissima e complessa. È l'atomizzazione che Pin riesce ad intravedere nella visione notturna e “a distanza” delle lucciole, o che Paolino e Usnelli riproducono sulla pagina nella descrizione particolareggiata e “paratattica” dell'ufficio e dei pescatori, con quel tono che Calvino riscontra nelle descrizioni delle città di Conrad. Questo “modo di guardare” e nominare ha un solo scopo: calmare l'angoscia e lo sgomento senza sprofondare nel mare degli oggetti e dei ricordi senza vita (Conrad) o nel mare delle immagini e dei segni senza più senso.

La funzione simbolica dell'immaginazione in Calvino e Conrad, nelle differenze che abbiamo evidenziato, nasce dalla stessa necessità di raccontare a tutti i costi il sentimento d'amore e di dipendenza, inevitabile ma sentita come valore, con il mondo e la natura. Questa potrebbe essere quella che Calvino nei dibattiti culturali e sul romanzo durante gli anni '50, ma anche nella tesi su Conrad, definisce, in contrapposizione a Luckacs, l'"epica moderna". La potremmo definire l'epica della melanconia o epica dello sguardo di Perseo. L'immaginazione scatta dal confronto potenzialmente tragico degli "occhi aperti", ma subito mediato dallo sguardo indiretto di Perseo. Le immagini in Calvino e in Conrad infatti scaturiscono dal contrasto oppositivo tra il grigio e i colori, come nel caso del panno di Benjamin, tra i parallelepipedi e le farfalle di Calvino, in altre parole tra Perseo e Medusa. È quello che Whal, citato dallo stesso Calvino nell'introduzione della raccolta *I racconti* nel 1960, chiama "choc del reale" e che in Conrad è il "glimpse" che si accende nei paesaggi nebulosi dei tropici o nella confusione dei porti.

Calvino scrive nella sua tesi a proposito del "metodo narrativo" di Conrad:

"'May be that a glimpse and no more is the proper way of seeing an individuality'. Questo aforisma che C. mette in bocca a Marlow potrebbe servire da epigrafe a una metodologia narrativa di C. Tutti i suoi più completi personaggi, le sue più intricate avventure di fantasia ebbero origine da incontri fugaci, da esperienze occasionali e di poco momento.[...] In questo C. è scrittore autentico: nel non diventare schiavo dell'esperienza, nel non lasciarsi determinare dalla sua biografia: C. ha una propria verità da comunicare agli uomini, e cerca i simboli per esprimerla nelle esperienze più marginali della sua vita, integrando

esperienza e invenzione e cercando di difendersi dalla tirannia dell'una e dell'altra". (Tesi, 132-3)

La scrittura per Calvino e Conrad non è mirata alla descrizione della realtà e della verità, ma alla creazione di un "effetto di realtà", che può avvenire solo nella dinamica contrastiva della struttura del racconto: con la creazione dei livelli di realtà attraverso punti di vista e narratori plurimi e decentrati, fino alla formulazione di una sintassi dominata dagli avverbi avversativi. Ma tutto comunque dentro una forma chiusa.

Nella prefazione a *I racconti* del 1960, Calvino, sotto le mentite spoglie dell'anonimo redattore, riporta e sottoscrive la posizione del critico francese Wahl riguardo alla sua poetica:

"La poetica visiva di questi racconti (quella che Zolla ha chiamato 'prigionia nel voyerismo e Barilli 'atto di impegno saltuario' e svogliato) viene considerata invece l'essenza stilistica (e anche morale) dell'opera di Calvino da Francois Wahl, uno dei pochi osservatori stranieri che abbiano stabilito con lo scrittore italiano un vero rapporto di collaborazione critica pur partendo da posizioni teoriche diverse (quelle della nuova critica francese).

Dice Wahl: 'Lo choc del *reale* provoca l'apparizione d'un'*immagine*: è ancora il reale ed è già un'altra cosa; l'immagine traduce un'esperienza, ma significa di più e su un altro piano. Ed ecco che questo simbolo si mette a vivere; sviluppa una *logica* sua propria; porta con sé una rete d'avvenimenti, di personaggi; impone il suo tono, il suo linguaggio. Ma questa logica, a sua volta, ha alcune delle sue articolazioni ed il suo punto d'arrivo fissati fin da principio; l'incalzare di formule e d'avvenimenti s'esaurisce per terminare

infine nella pace d'una *contemplazione*. Questo è il processo che governa ogni opera di Italo Calvino. Compone i termini che meno siamo abituati a vedere andar d'accordo [...]

Logica, dicevamo: logica folle, logica che sviluppa imperturbabilmente un dato *possibile fino alla più impossibile delle impossibilità*. Allora l'eroe di Calvino, estenuato, non trova altra risorsa che nella pace dello sguardo: il soldato s'alza e guarda dalla finestra, il fittavolo novellino cammina verso il mare e si siede sul molo, la giovane sposa non ritrova il marito che nel tepore che il letto ha conservato dalla sua parte. S'avrebbe torto di vedere in tutto questo una specie di quietismo: non è l'azione che è condannata, ma una situazione assurda entro la quale non si può agire che dibattendosi: cioè invano [...]. Lasciemo al lettore il piacere di scoprire nell'*Avventura di un poeta* il meccanismo creativo che abbiamo testè analizzato. Ci si permetta solo di sottolineare un tema sul quale lo humour di Calvino non cessa di ricamare: la disavventura dell'uomo in preda ai capricci d'una donna [...]. Si noti pure che qui (e in modo quasi brechtiano) all'agitazione inutile è chiaramente opposta l'azione reale: il lavoro dei pescatori. Ma il poeta, lui, non può fare ancora altro che rifugiarsi nello sguardo: il che vale a darci quella mirabile pagina finale, stupefacente 'carellata' letteraria in cui il villaggio del Sud schiacciato dal sole offre il suo spettacolo e il suo grido. Ecco che *L'avventura del poeta*, se ha lo stesso punto di partenza delle altre novelle, dice di più: qui la lezione s'affaccia al di là della *denuncia*"".(RR II, 1298-9)²⁰

²⁰ A questo proposito si veda anche Bazzocchi (1996): "Rovesciando il processo razionale che va dalla cosa all'immaginazione, Calvino pensa ad un'immagine che precede le cose ed è anzi causa della loro creazione". (101)

La necessità dell'andamento contrastivo come premessa alla creazione delle immagini è evidenziata anche da Said, che, a proposito del processo simbolizzante in Conrad, scrive:

“The more he remains in that gray world – which in *Heart of Darkness* is identified as the realm of neutrality just between life and death, and which is Schopenhauer’s world of pure will – the more his feeling demands definite, symbolic expression. [...] For all of his vaunted ‘symbolic’ writing, the special, local use and relevance of the symbol for Conrad was pre-eminently a sense of a mute, resisting, completely inscrutable object. The object is created in spite of its own independent reality (in this case, the wife’s own being) in order to restructure an unbearable situation”. (Said 1966, 107-8)

4.2. Emblemi, specchio per “riconoscersi”

Calvino ha lo stesso sentimento di Conrad quando va alla ricerca di immagini precise, definite e cristalline, immagini di leggerezza, di rapidità, di visibilità, di esattezza, immagini di molteplicità: i simboli in Conrad servono a dare impressionisticamente il senso del vuoto, mentre gli emblemi in Calvino sono simboli privati del pathos e diventati “modello” narrativo della leggerezza per contrastare l’opacità e il vuoto.

Il rapporto con le cose, anzi con le immagini delle cose, in Calvino ha il significato che il gorilla, giovane ma già vecchio, dà al copertone: a differenza della gorilla femmina, che lo maneggia come un “oggetto d’uso”, per “Copito de Nieve” quel cerchio vuoto “sembra essere qualcosa di affettivo, di possessivo e in qualche modo

simbolico. Di lì gli si può aprire uno spiraglio verso quella che per l'uomo è la ricerca d'una via d'uscita 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. Per far questo il gorilla albino dispone solo d'un copertone d'auto, un artefatto della produzione umana, estraneo a lui, privo d'ogni potenzialità simbolica, nudo di significati, astratto. Non si direbbe che a contemplarlo se ne possa cavare molto. Eppure, che cosa meglio d'un cerchio vuoto è in grado d'assumere tutti i significati che si vuole attribuirgli? Forse immedesimandosi in esso il gorilla è sul punto di raggiungere al fondo del silenzio le sorgenti da cui scaturisce il linguaggio, di stabilire un flusso di rapporti tra i suoi pensieri e l'irriducibile sorda evidenza dei fatti che determinano la sua vita...".(Palomar, 84)

Ecco il significato dell'allegorizzazione calviniana e della simbolizzazione conradiana: l'immedesimazione nelle cose e nei segni ricorda l'approccio animistico di Pin che ribalta continuamente il regno animale e quello umano non per trovare risposte al suo sgomento ma solo un momento di rappacificazione in quel luogo misterioso in cui i ragni fanno il nido. Anche questa, come quella del copertone del gorilla albino, è un'immagine magica vuota, emblema (razionale) e simbolo (affettivo) per dire il silenzio o l'impossibilità "di stabilire un flusso di rapporti tra i suoi pensieri e l'irriducibile sorda evidenza dei fatti"; è, infine, quel cerchio dove siede Marlow a raccontare, segno e immagine che significa se stessa per evocare il cuore vuoto delle cose, delle parole, delle immagini, del linguaggio. Ma cosa significa per Calvino identificarsi con gli oggetti prima (animismo-Pin) e poi con i segni, dal momento che sono vuoti?

Come per Conrad anche per Calvino, si tratta di far vedere o intravedere non il significato di un episodio, di un oggetto, di un personaggio, e nè il senso di un'immagine, ma il limite tra significato e significante, tra vita e morte...come per Marlow: "the meaning of an episode as not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by spectral illumination of moonshine".

La differenza tra il simbolo conradiano e l'emblema calviniano sta proprio nell'operazione di svuotamento dell'emotività, della corporeità delle immagini. Calvino vuol far suo il senso di vuoto senza l'angoscia e lo sgomento dell'esperienza drammatica e tragica.

L'emblema del copertone rimanda alla sfera del malinconico, alla figura del cerchio e a quella del semicerchio del paesaggio ligure che Calvino interpreta come cifra genetica della sua geografia esistenziale, cifra dell'opposizione "aprico" e "opaco" (vedi il saggio del 1971 di Calvino, *Dall'Opaco*) e che è iscritto ne *Le città invisibili* come disegno, struttura, come risultato visuale dell'intreccio del libro: un arco sospeso nel vuoto. La melanconia pietrificante di Kublai Kan viene dissolta dall'atomizzazione dei racconti-visioni di Marco Polo, che, come singole pietre che sostengono l'arco, creano la forma in un gioco di linee di forza che si intrecciano, si intersecano, si elidono su un vuoto, come nella fossa di *Se una notte d'inverno*, come nell'abisso del cuore di Kurtz a cui si affaccia Marlow: la binarietà oppositiva reversibile crea una molteplicità che, da una parte crea un inevitabile sgomento, dal quale ci si difende con lo sguardo di Perseo, che, nel caos, riesce a intravedere un disegno, una forma "pensosa", un emblema capace

di contenere i due lati del panno grigio. Ecco quindi l'immagine dell'arco, un emblema che significa solo se stesso, come il copertone del gorilla albino.

Per questo la scrittura per Calvino diviene "descrizione cartografica" fatta di schemi, segni ed emblemi, il cui scopo è un ordine figurale che dia un riposo contemplativo allo sgomento esistenziale, un riposo creato dentro lo spazio mentale dove Perseo lotta contro Medusa. Come vedremo ne *Le città invisibili*, la forma da opporre al mondo della non-forma di Medusa ha la consistenza dell'utopia polviscolare di Fourier: la pietra diventa granulare come la sabbia, fine, leggera e molteplice, e grazie allo sguardo di Perseo e alla sua arma migliore, la razionalità scorporata, l'io crea un nuovo rapporto con il mondo rinodulato su una relazione di reciprocità indiretta e di completa exteriorizzazione, togliendo così il pathos, la pesantezza, ai simboli e alla scrittura, e trasformando le immagini in infiniti riflessi autoreferenziali tesi alla puerezza del significante, e la forma o il contenuto in uno spazio di ristoro per i melanconici pensieri di Kublai Kan. Le descrizioni di Marco Polo sono città che Kublai Kan non attraversa per andare da qualche parte, alla conquista di chissà quale conoscenza pura, ma sono luoghi da "girarci dentro" come le città di De Chirico, luoghi adatti a tranquillizzare lo sgomento; sono immagini in cui Calvino vuole ri-conoscersi per fare proprio il silenzio del mito e dare, al tempo stesso, la parola a ciò che non ne ha, stabilendo così, come il gorilla albino, "un flusso di rapporti tra i suoi pensieri e l'irriducibile sorda evidenza dei fatti che determinano la sua vita".

Terzo capitolo

LA FORMA DELLA FIABA

*La trasparenza e la riflessione esistono soltanto
nella dimensione della profondità di un'immagine visiva.*
L. Wittgenstein

Come mettere la vita e la biografia nei libri quando queste sono una “knitting machine” (Conrad) o una “enciclopedia” (Calvino)?

Raccontare per Calvino e Conrad significa opporsi al disfacimento e all'opacità della realtà costruendo una forma sulla pagina. La scrittura è lo spazio per riformulare il rapporto io-mondo-natura in termini gnoseologici, dove la razionalità si mette in gioco in una dialettica sospesa a livello di immagini e di trama. Lo sguardo indiretto di Perseo, se da una parte permette di conoscere-vedere la realtà nella mediazione di immagini riflesse, dall'altra apre a nuove difficoltà: tenere assieme questi pezzi, intrecciarli.

Scrive Jameson nel suo saggio su Conrad:

“So far, we have tended to separate our presentation of the subject and the object of rationalization, thereby suggesting that one can distinguish between the autonomization of sight, the new ideology of the image, on the one hand, and the objective fragmentation of the outside world, or of the objects of perception, on the other. But these two phenomena are rigorously identical: in order to be read or seen *qua* image, to be grasped as a symbolic act which is image-production, or, following Sartre's

account, derealization, such transformation of the world into images must always be marked as the reunification of data which were originally chaotic or fragmentary. Both terms of the act, the initial raw material and final glossy reunified and perceptual product, must be present within the image.” (Jameson, 1981, 232-233)

S’impone quindi il problema e la sfida della forma del racconto. E perciò a quella che Jameson definisce “ideologia dell’immagine” “reificata”, Conrad affianca l’uso dell’*embedding* e Calvino la combinatoria. Per Calvino e Conrad, se scrivere è sinonimo di “vedere”, di “illuminare”, e la lingua serve a nominare il mistero ricreando l’esperienza, la memoria e il desiderio dal punto di vista del narratore-osservatore, attraverso immagini fortemente visuali, questo implica però anche un particolare intreccio o plot o trama. Come trovare un senso quando la realtà, non solo è composita ma addirittura menzognera, reversibile, sempre pronta a capovolgersi nel suo contrario? Qui si fonda il sistema binario di opposizioni.

In Calvino e Conrad si trova sempre la tensione a creare un mito nel senso aristotelico, cioè una trama, un’azione, un significato (*meaning*). In entrambi il registro dell’oralità implica la presenza necessaria dell’ascoltatore e del lettore, per costruire il significato fenomenologico della storia e del libro, cioè l’immagine, come risultato ultimo di un processo di astrazione/immaginazione. Ecco quindi che la funzione morale della scrittura, per Conrad è il “far vedere”, per Calvino “un modo di guardare”.

1. FIABA ED ENCICLOPEDIA

Se le fiabe, come dice Calvino sono vere, allora anche la verità (=il rapporto io-mondo-natura) è fiaba e acquista la forma e la struttura del fiabesco: “la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti” (Città, 14). Se la realtà è apparenza che si manifesta in una gamma di impressioni (Conrad) e segni (Calvino), allora la scrittura diventa un leggere, un interpretare la vita dentro e attraverso la fiaba e il fiabesco; e la necessità di comunicare quest’esperienza comporta il bisogno di fare ordine almeno sulla pagina. In questo senso la letteratura diventa allo stesso tempo, come dice Jameson, atto simbolico e politico: anche se l’ethos dei personaggi sfuma via via da Conrad a Calvino, rimane insopprimibile la volontà, quasi metafisica, di comunicare quella che Benjamin, nel saggio su Leskov, definisce “una saggezza” (Benjamin, 1955;1995, 251).

Il primo Calvino, quello fiabesco, non scompare: anzi, come ha evidenziato Lavagetto¹, anche la combinatoria, che contraddistingue le opere del secondo Calvino, trova origine dalla struttura narratologica (e antropologica) delle fiabe. Per Calvino come per Conrad, la letteratura ha sempre ricoperto una funzione agonistica, in cui l’avventura del personaggio e la scena dove questa si svolge si oggettivizzano, come nelle fiabe, al punto da connotare una psicologia esteriorizzata e una verità, che in Calvino e Conrad è sempre dialogica, binaria, metamorfica e reversibile.

¹ “Quello che la cibernetica – scrive Lavagetto – gli suggerisce, lo aveva imparato percorrendo in lungo e in largo l’universo della fiaba e le sue varianti. Un gioco: gioco di carte o gioco di scacchi come si era detto”. (Calvino 1988, XXVI)

Anche se confessa, negli anni '60, di ricorrere alla scienza per prendere le immagini narrative, Calvino mantiene ancora la struttura morale (“il midollo del leone”) e narratologica delle fiabe come elemento centrale della sua poetica, soprattutto a livello di trama, di intreccio, che deve sempre avere le proprietà della “leggerezza”.

La completa “emblemizzazione” come operazione di alleggerimento viene raggiunta da Calvino ne *Le città invisibili*. Struttura e immagini esprimono una interiorità mentale “esteriorizzata” che si dà dentro la sua mente nell’estremo tentativo di far riposare i pensieri creando e ri-creando una forma, un disegno, che con-ten-ga (tenere assieme) la molteplicità causata dal furore combinatorio e dalla metamorfosi incontrollata di immagini, non di corpi o oggetti come nel Barocco di Basile². Per Manganelli infatti, in Calvino l’armoniosa geometria e la “simmetria del visibile” così come la chiarezza dell’immagine si danno sempre come “dissimetria del senso”.

“Il granchio e la farfalla si definiscono in ogni caso come immagini complementari, rovesci speculari che si presuppongono e si interpretano vicendevolmente, ma secondo catene di volta in volta differenti, e lasciando sempre un alone di ambiguità, una scia di pensosità, in omaggio al loro equilibrio sospeso tra armonia ed enigma, incongruità e simmetria. La simmetria del visibile si dà come dissimetria del senso; e quanto più si mette a fuoco questa dissimetria tanto più prende il sopravvento un equilibrio arcano, puramente figurale”. (Manganelli, 1995, p. 11)

² Calvino nella sua introduzione del 1974 al Pentamerone dal titolo “La mappa delle metafore” (Calvino 1988, 129-146) interpreta il fantastico e fiabesco del Basile in chiave di contrapposizioni tra mondo notturno (fecale-anale) e quello diurno-solare.

La sfida più grande per Calvino, come dicevamo, è fare della letteratura “un modo di guardare”, per raccontare, attraverso lo sguardo straniante di Perseo, il rapporto inscindibile (“ombelicale”) tra “mondo scritto” e “mondo non scritto”, gettando tra queste due sponde un ponte sul vuoto. Per Conrad, come scrive Calvino nella sua tesi, la sfida è quella di “trovare i simboli per esprimere una verità”, che coincide con l'impossibilità di comunicarla, ma anche questa è saggezza. È saggezza del come “far vedere”.

L'operazione inaugurata da Conrad, e sviluppata da Calvino, porta all'elaborazione di una forma virtuale, in cui lo sguardo di Perseo ne è strumento regolatore. Genette direbbe che la finzione letteraria è sempre virtuale e la scrittura è di per sé ipertestuale, contiene cioè sempre dei “palinsesti” o dei testi di riferimento. Su questo siamo d'accordo, ma in Calvino succede qualcosa di nuovo. La scrittura, la narrativa, in altre parole la letteratura è il mezzo e lo spazio per raccontare non più una storia ma un'immagine. La narrazione diventa sempre meno diegetica, si fa mito, figura trasparente del silenzio. Calvino sottopone la forma romanzo ad un processo di sottrazione algebrica: fa cioè la radice quadrata di immagini, parole e struttura, volendo arrivare all'essenzialità della fabula, e identificando il perimetro del vuoto creato dal fallimento dei valori della Resistenza per viverlo e dirlo senza una teologia e una teleologia. L'impegno di Calvino di “identificare e ciò che non è inferno” e “dargli spazio” (*Le città invisibili*) o capire quando “una città imperfetta ha la sua ora di perfezione” (*La giornata di uno scrutatore*) si scontra sistematicamente con “la sorda evidenza dei fatti” finendo in fallimento, come quando Pin cerca un'integrazione con la

comunità degli adulti. L'unico spazio da dare alle luci che si intravedono in lontananza è quello sulla pagina.

Nelle fiabe Calvino ha sempre cercato il codice genetico dei racconti: la binarietà dell'ossimoro vita-morte che ora senza il corpo della storia diventano pure funzioni algebriche. I due termini infatti non si sviluppano in una dialettica idealistica o pragmatica, con un fine, ma solo in modo gnoseologico digitale (Lunenfeld 1999), come cioè la cifra matematica infinitesimale 0 e 1 con cui il computer legge e organizza tutte le informazioni (suoni, immagini e parole). In questo modo Calvino salda la fiaba alla scienza, la struttura delle funzioni di Propp alle nuove immagini della biologia.

È giusto dire, come fa Bertone, che il primo Calvino (quello fino a *Marcovaldo*) si impegna a raccontare "il disegno della fiaba", mentre il secondo Calvino (quello di *Ti con Zero*, *Il Castello*, *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno...*) descrive "la fiaba del disegno". Ma questo cosa significa dal punto di vista narratologico? Nel *Sentiero*, come nella *Trilogia*, Calvino racconta una storia, ma questa è rigorosamente coerente ad un imperativo visuale unico (i nidi di ragno, un uomo dimezzato, un cavaliere inesistente, un nobile sugli alberi). La storia sviluppa narrativamente un'immagine, diciamo pure, "emblematica", cioè "una volta vista non la si può dimenticare o confondere". E come nascono, come e cosa significano queste immagini l'abbiamo detto nel capitolo precedente: uno choc, un cortocircuito di opposizioni binarie elementari (mondo ideale e reale, utopia e storia, alto e basso, dentro e fuori, opaco e luminoso, leggero e pesante, pieno e vuoto...).

Questa strategia narrativa è durata finché il fiabesco poteva essere funzionale alla carica positiva, ottimistica di cambiamento attivo di Calvino nei confronti della Storia. Finché il punto di vista infantile di Pin poteva reggere il confronto con il mondo degli adulti, l'azione dei personaggi e di un narratore nel raccontare una storia con un inizio-sviluppo-fine, aveva un senso, ma dopo *La Giornata di uno scrutatore*, l'agonismo passa completamente allo sguardo, il corpo svanisce e la mente diventa la scena della "razionalità scorporata" (Lezioni, 71-2). Quando la distanza dal mondo, dalla società e dal proprio io troppo psicologico, di cui già Calvino diffidava, si fa incolmabile, la memoria finisce per coincidere con il desiderio, la storia con l'utopia, la scrittura con la realtà, allora Calvino non può raccontare una storia, o meglio le immagini da raccontare non esigono più un "gran recit", una storia con un inizio, uno sviluppo e una fine. Il labirinto, la cibernetica, il sistema molecolare, gli atomi di Lucrezio, la rete sono immagini-trama dei libri calviniani, a livello macrotestuale e microtestuale. Per Conrad questo contenitore macrotestuale era, ad esempio in *Heart of Darkness*, il golfo del Tamigi a Londra, la nave, o il mare: inizio e fine di una storia raccontata da un marinaio che ha visto (ha creduto di vedere) il destino invisibile, illeggibile di Kurtz, di James Wait, e di molti altri. La forma del testo è chiusa ma allo stesso tempo aperta a tutte le letture. Il tema dell'unità e della molteplicità racchiude tutte le altre opposizioni binarie.

L'impossibilità di raccontare una storia non impedisce però a Conrad e a Calvino di tentare una forma, un intreccio, una trama, un senso, un nuovo tipo di azione: quella virtuale e figurale in cui il lettore diventerà protagonista e co-autore.

Ne *Le Città invisibili* la figura-trama, contenitore e contenuto, significato e significante narratologico è la mente in cui Marco Polo e Kublai Kan intessono un

dialogo alternato da racconti-immagini che formano una figura: un arco, un ponte; ecco l'emblema che contiene un materiale narrativo (cioè un significato) interrotto, sospeso sul vuoto, reso possibile solo dagli emblemi-immagini contenuti in una cornice, una architettura ipertestuale. La cosa più importante è che il lettore può e deve interagire con il testo costruendosi tutti i percorsi, gli intrecci desiderati. La virtualità non è data solo dalle immagini in sé ma dalla costruzione del testo che l'autore e il lettore fanno in un patto narrativo che riprende le funzioni della fiaba: l'oralità e l'interattività. Con una differenza: il lettore deve accettare le regole di questo gioco, quello della finzione, e soprattutto deve abolire il corpo. Il procedimento implica anche una conseguenza che forse è il fine stesso della poetica calviniana: l'effetto di straniamento vissuto sulla pagina provoca il trauma della nascita ogni volta che dal testo si torna a quello che viene definito comunemente mondo.

Calvino dice che *Le città invisibili* è "il mio libro in cui credo d'aver detto più cose" (Lezioni, 70). Perché? Azzardiamo un'ipotesi: perché è il libro più poetico, la cui forma è data da un'emblema, un'immagine unica che non pietrifica il suo ricordo, la sua autobiografia: e non pietrifica perché è un ponte/arco che contiene la "differenziazione", singolarità, e la molteplicità delle pietre e al tempo stesso l'unicità del disegno. Dentro questo emblema c'è la "giustapposizione" di staticità e movimento, di pesantezza e leggerezza. È uno di quegli emblemi preferiti di Calvino, "che mettono insieme figure incongrue ed enigmatiche come i rebus", "come la farfalla e il granchio che illustrano il *Festina lente* nella raccolta d'emblemi cinquecenteschi di Paolo Giovio, due forme

animali entrambe bizzarre ed entrambe simmetriche, che stabiliscono tra loro un'inattesa armonia". (Lezioni, 47)

Allora l'indice, che, per la prima volta in un romanzo di Calvino, sta all'inizio del testo, permette la specularità degli opposti, la reversibilità, la molteplicità delle parti e l'unicità del significato e soprattutto l'infinita combinatoria degli intrecci.

"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". (Lezioni, 74)

Eccolo il ponte formato dalle città, fondate su "paure e desideri". Ed è un semicerchio come il golfo del mare ligure, come i tanti ponti di cui la terra di Sanremo era disseminata al tempo del giovane Calvino, è anche la forma di molti baie tropicali descritte da Conrad. È il paesaggio descritto nel saggio filosofico-letterario *Dall'opaco* (1971), in cui Calvino fa la mappa della sua autobiografia interiore: la mezzaluna della Liguria, su cui il sole traccia la sua traiettoria da Est a Ovest.

L'arco, un semicerchio, che, nella decalcomania di riflessi sullo scudo di Perseo, diventa un cerchio, e nella dinamica cibernetica e combinatoria, acquista la tridimensionalità diventando una emisfera e una sfera, che non a caso Calvino ha messo in copertina del libro. Ma quello che stupisce di più è che questa figura-emblema corrisponde alla forma del vecchio copertone vuoto che il gorilla bianco "Copito de Nieve" gira tra le mani.

"La notte, tanto nelle ore d'insonnia quanto nei brevi sogni, continua ad apparirgli lo scimmione. «Come il gorilla ha il suo pneumatico che gli serve da supporto tangibile per un

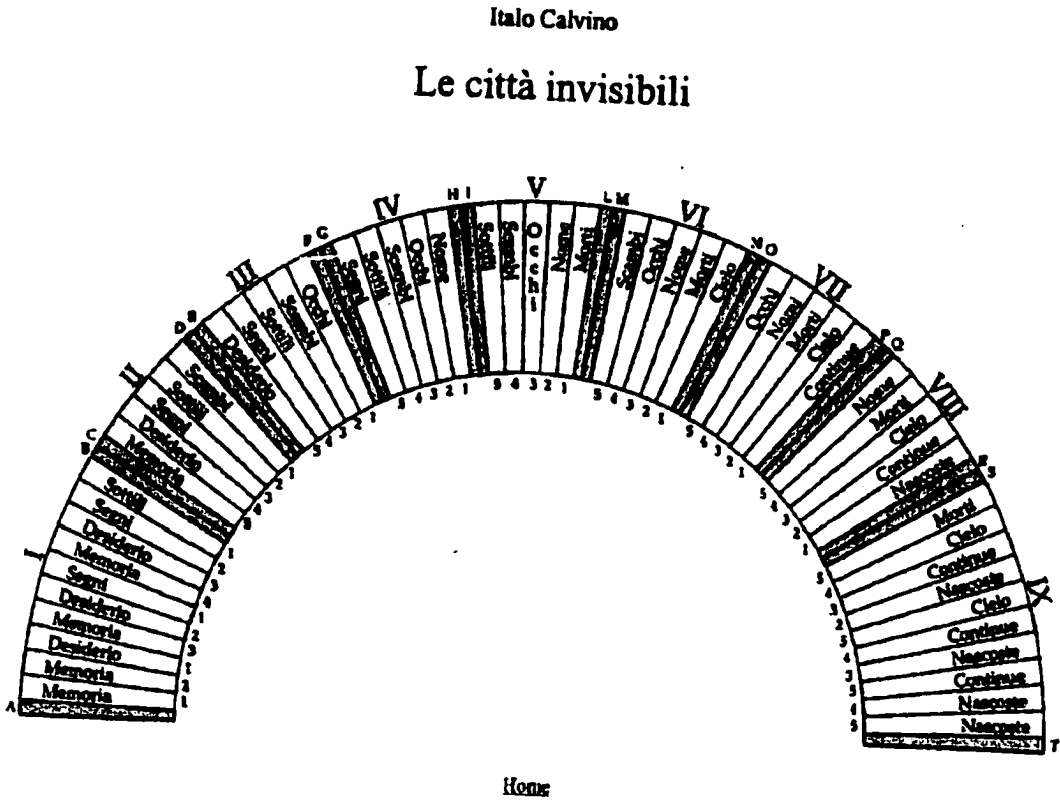
• 5 -

farneticante discorso senza parole, - egli pensa, - così io ho quest'immagine d'uno scimmione bianco. Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono»". (Palomar, 84).

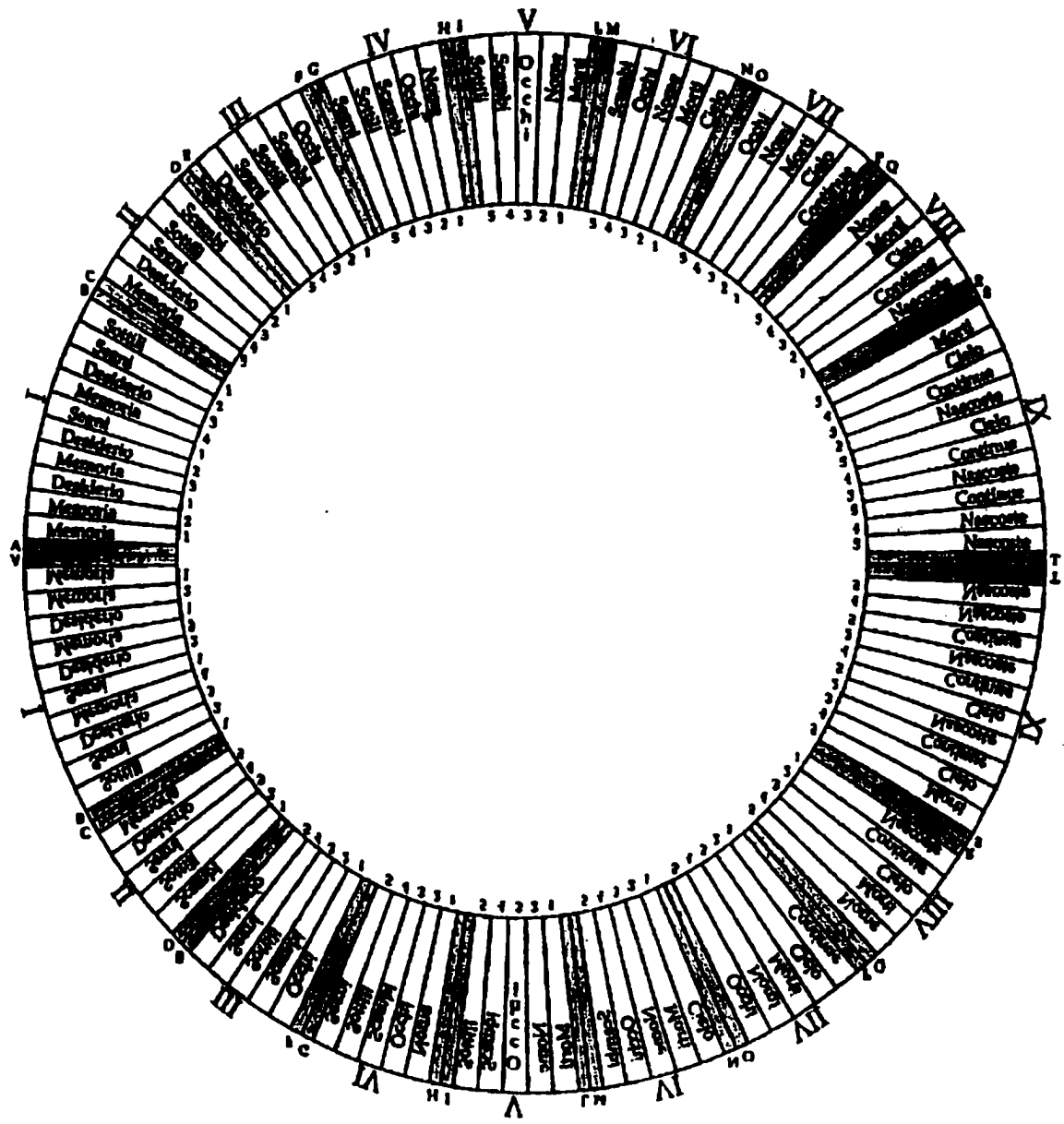
Calvino ha sempre inseguito, nella scrittura, l'aspetto geometrico e geografico del significato: la struttura come ossatura che rende "consistente" la materia narrata, che cioè faccia ordine senza pietrificare. È un nuovo tipo di totalità quella che cerca Calvino.

Più avanti spiegherò i dettagli di questo schema, che a nostro parere Calvino ha pensato, e che solo in un testo elettronico ipertestuale (vedi CD-ROM allegato) se ne può verificare tutte le potenzialità di intreccio.

(Figura 1)



(Figura 2)



Ma prima soffermiamoci su ciò che significa “forma” per Calvino.

1.1 *Le città invisibili*: un’enciclopedia

Abbiamo parlato nel primo capitolo dell’“epicità” della scrittura conradiana e calviniana: l’indissolubile legame tra io, natura e mondo, l’oralità e l’azione, elementi di quella che Calvino ha definito “epica moderna”. Ma c’è un altro aspetto: la forma epica intesa come tentativo di rappresentare una totalità in un nuovo tipo di enciclopedia. Di fronte all’impossibilità di un coerente disegno esistenziale, Conrad e Calvino ne creano uno estetico, a livello microtestuale (immagini, lingua) e macrotestuale (intreccio); vogliono fare del libro una enciclopedia, cioè un’esperienza conoscitiva che permetta al lettore e all’autore di leggere-rappresentare (vedere) il mondo, nonostante il cuore del racconto, come quello del mondo, sia vuoto. Calvino e Conrad non solo non rinunciano alla razionalità ma vogliono mantenere anche l’azione nel racconto (personaggi) e della narrazione (atto del raccontare). I romanzi di Conrad, come quelli del primo Calvino, non sono mai solo racconti di azioni, e tanto meno azioni narrate o racconti di parole, ma sono avventure narrative, cioè l’atto del narratore nel suo sforzo di leggere e interpretare l’invisibile. Gli uomini-racconto di Conrad e quelle che abbiamo definito “immagini racconto” di Calvino fanno del narrare stesso il contenuto della narrazione, non tanto (e non solo) a livello di favola, ma soprattutto di intreccio o plot. In questo Conrad e Calvino trovano la forza dinamica (epica) che dà forma al racconto.

“È l’azione – e dunque la Favola o la trama – che costituisce lo scopo e il fine della Tragedia; e il fine in ogni caso e in ogni dove è l’elemento di maggiore importanza”

(Brooks, 1995, 11) Per questo Calvino legge in Conrad la possibilità di coniugare “autobiografia e avventura”, “psicologia e azione”. I personaggi di Conrad e tanto più quelli di Calvino sono funzionali alla trama. Parole, pensieri, gesti e immagini si presentano al lettore-ascoltatore come frammenti discontinui da ricostruire dentro uno spazio, una forma chiusa, ma aperta ad infinite possibilità di lettura.

Todorov nell’atto di “costruzione” attraverso la lettura distingue tra “significazione” e “simbolizzazione”, e dice a proposito di Adolphe:

“Non vi è, al contrario, nessun mezzo per stabilire con la stessa certezza se Adolphe sia debole o semplicemente sincero.

La ragione di tale dualità è che il testo evoca i fatti secondo due modi, che ho proposto di chiamare: significazione [*signification*] e simbolizzazione. [...] I fatti significati vengono compresi: è sufficiente, per ciò, che si conosca la lingua nella quale il testo è scritto. I fatti simbolizzati vengono interpretati; e le interpretazioni variano da un soggetto all’altro”. (Todorov, 1971;1989, 193)

L’impressionismo conradiano e il neo-espressionismo calviniano a livello di immagini fanno appello soprattutto all’aspetto simbolizzante, perchè interpellano (interrogano) maggiormente il lettore. Ma in questo senso si deve leggere anche l’*embedding* conradiano e la combinatoria calviniana. Il plot quindi, come precisa Brooks, acquista anche il significato di “senso geometrico”, pone cioè i limiti di uno spazio in cui il rapporto tra tempo e memoria viene finalizzato a ri-tenere (ricordare), o salvare (“rescue” in Conrad) evitando di bruciare tutta l’esperienza (il rimorso di Calvino).

Opere come quelle di Conrad e Calvino, che riproducono l'azione della funzione conoscitiva della scrittura e che in altre parole che continuano la ricerca di un significato della realtà, in termini di una totalità gnoseologica e fenomenologica e non ontologica, possono essere definite con le categorie di Franco Moretti, "opere mondo".

Queste opere, secondo Moretti riaffermano la priorità non solo dell'azione, ma anche della funzione enciclopedica in cui l'autonomia delle parti non esclude le digressioni, e la letteratura come sforzo di rendere non più il sistema-nazione (il romanzo) ma il sistema-mondo passando da una predominanza del "dopo" a quella dell'"accanto", cioè dalla temporalità alla spazialità, dalla storia alla geografia (Moretti 1994). Il vuoto o il nulla, a cui Calvino dà una valenza più sociologica che psicologica, ha bisogno di una trama e necessita di confini precisi.

Come leggere l'illeggibile o far vedere l'invisibile? Come nominarlo? In altre parole, come scrivere un libro sul niente, come dare forma al vuoto, al nulla? Blumenberg a proposito dell'intenzione di Flaubert di scrivere *Saint-Antoine* e soprattutto *Bouvard et Pécuchet*, come testi sul niente, scrive:

"La via verso il libro vuoto, che affida tutto all'indeterminatezza della ricezione, alla pretesa assoluta verso i suoi lettori, passa attraverso l'indifferenziazione degli oggetti. [...] La «leggibilità» del mondo continuava a sussistere solo grazie al potere assolutamente autarchico; non ha bisogno di altro che di sé. È nuda significazione. Qui diventa visibile la connessione con la metaforica del mondo come libro: se il mondo era stato una comunicazione del creatore alle proprie creature, la

perdita di questa funzione doveva lasciare il gesto vuoto del significare, il mondo come libro su niente. Ma in ciò era implicita l'interscambiabilità dei predicati: se il mondo era stato un libro, anche il libro poteva essere stato un mondo". (Blumemberg, 1981;1984, 314-15)

E Blumemberg cita anche una frase di una lettera di Flaubert a Luise Colet, ripresa anche da Calvino nelle *Lezioni americane*: "Quello che mi pare bello, e che vorrei scrivere, è un libro su niente, un libro senza appigli esteriori, che si tenesse su da solo per la forza intrinseca dello stile, come la terra si regge in aria senza bisogno di sostegno; un libro quasi senza soggetto o almeno il cui soggetto fosse, se possibile, quasi invisibile".

Ecco l'invisibile di cui Calvino vuole essere il narratore. Avevamo notato l'affinità tra certe descrizioni di Conrad, che aveva peraltro confessato la sua ammirazione per l'autore di *Madame Bovary*, e di Flaubert: quel metodo impressionistico di "citare" e nominare cose e persone come una lista di nomi di oggetti chi si stagliano in un quadro indefinito. Lo stesso procedimento adottato dai personaggi calviniani come Paolino o Usnelli, nei rispettivi racconti *La notte dei numeri* e *L'avventura di un poeta*, o del narratore del *Barone rampante* quando si sofferma a descrivere la ricetta delle lumache, il cui rifiuto a mangiarle scatenerà la protesta e la scelta di Cosimo di andare a vivere sugli alberi. Contro lo sgomento ci si aggrappa con "esattezza", "rapidità", "leggerezza", "visibilità" ai nomi delle cose (non alle cose) come pezzi di legno che ci tengono a galla, alla superficie infinita del mare.

Di enciclopedia e del romanzo come rete, parla anche Calvino nella lezione *Molteplicità* nella quale cita Blumemberg, Musil, Valery, Flaubert, Gadda, Borges, Perec.

“La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato il postmodern, un filo che – al di là di tutte le etichette vorrei continuasse svolgersi nel prossimo millennio”. (Lezioni, 113)

Secondo Calvino tutte queste riflessioni sul romanzo come enciclopedia ruotano attorno a due termini, l'universo e il vuoto. Calvino distingue l'enciclopedia medievale in cui si tendeva all'“integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza”, da quello dei “libri moderni” che invece “nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione”. Quello che Calvino cerca è “la forza centrifuga” di queste opere, il modo in cui sono costruite.

“Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità di linguaggi come garanzia d'una verità non parziale”. (Lezioni, 113)

Calvino definisce il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* “un esempio di «iper-romanzo»”. “Il mio intento – scrive in *Moltteplicità* – era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata”. Ma questo meccanismo è presente in Calvino fin dal *Sentiero*, a livello di immagini, di personaggi e di sintassi, ed è originato dalla necessità di contenere gli opposti e di controllare la sua vocazione all'ossimoro.

Calvino insegue “l’enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo”, perchè “ogni vita è un’enciclopedia, una biblioteca, un inventario d’oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili”. (Lezioni, 120).

L’enciclopedia stessa allora diventa un’ossimoro perché ha senso solo se è “*aperta*”, “aggettivo – scrive Calvino - che certamente contraddice il sostantivo enciclopedia, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo.” (113) Ma il cerchio, ricordiamolo, è anche il copertone e l’immagine del gorilla bianco con cui, rispettivamente, «Copito di Nieve» e Palomar giocano “per raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono”. La fiaba si ferma sulla soglia del mito.

Se il fantastico per Calvino, come la fotografia o l’haiku per Barthes, serve a citare l’invisibile e il vuoto, con parole, immagini che non significano nient’altro che se stesse, la cornice o il plot che dovrebbe tenere tutto questo assieme non è il dialogo, per esempio ne *Le città*, ma un’immagine “digitalizzata”, cifrata, il cui disegno scaturisce dall’indice. La forma del racconto-cornice a cui Conrad e Calvino si rifanno è la struttura delle *Mille e una notte*, ma Calvino porta il discorso della forma più avanti. Se fino ai racconti, a *Marcovaldo* forse, le storie di Calvino, come diceva Whal, scaturiscono dalla carica visuale contenuta nell’immagine, poi la trama dei libri di Calvino coincide con un disegno, un’immagine, “una linea”, un emblema che unisce l’uno e il molteplice.

Calvino in *Cibernetica e fantasmi* (1967) mette chiaramente in rapporto la fiaba, il valore del gioco combinatorio infantile, quotidiano e costante, con il mito, “che è la

parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là" (Pietra, p. 174). Calvino qui usa le stesse parole di Palomar per il gorilla albino.

Nel 1984, un anno dopo l'uscita di Palomar, in una conferenza sulla letteratura fantastica in Italia precisa ancora di più a cosa dovrebbe mirare l'immaginazione fantastica, difficile da trovare in Italia (con l'eccezione di *Pinocchio*):

"[...] richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e molteplici linguaggi simultaneamente".

E quindi quale forma dovrebbe dare?

"La letteratura fantastica si sostiene sempre – o quasi su un disegno razionale, una costruzione di idee, un pensiero portato alle ultime conseguenze seguendo la sua logica interna". (Saggi II, 1676-77-78)

"Disegno", assieme a "forma" e "piglio", è una delle parole più usate dal Calvino saggista. Disegno è quello che, nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riesce a discernere attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare: "la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti". E questo disegno è un ponte-arco che

diventa cerchio, semisfera e sfera, nel gioco combinatorio di riflessi speculari e tridimensionali operati dallo sguardo di Perseo.

1.2. Il gioco combinatorio e interattivo degli intrecci

Alcuni critici hanno tentato di interpretare l'indice de *Le città invisibili*, che, cristallizzate in gesti e immagini-emblemi, sembrano oggetti-ricordo di cui parla Benjamin nel suo saggio su Baudelaire (Benjamin 1995, 131-144). Mengaldo ci ha visto l'andamento della sestina, Milanini "una scacchiera sghemba e digradante". Noi pensiamo che Calvino avesse in mente un disegno chiaro "emblematico" e visuale: il ponte-arco, una struttura architettonica, uno spazio geografico non più fisico ma astratto mentale. Calvino tenta di emulare i "segni alti" di pittori come Melotti: "segni scorporati" che "vanno tenuti alti, senza nessuna prosopopea, con la leggerezza, l'attenzione, l'industriosa ostinazione dei palafitticoli", come gli abitanti di Bauci; o "lo spazio mentale" di pittori come Paolini, la calma interiore della sua pittura:

"Lo scrittore guarda il mondo del pittore, spoglio e senza ombre, fatto solo di enunciati affermativi, e si domanda come potrà mai raggiungere tanta calma interiore.

Certo, per arrivare a quel punto molto è stato escluso, ma è il solo modo per tenersi alle cose di cui si può essere sicuri, che sono pochissime, e per poterle guardare con fiducia e simpatia, almeno per un momento. Senza fermarsi a contemplarle, però: l'occhio del pittore è sempre ironico e interrogativo, e le sue tranquille affermazioni non sono altro che domande formulate con discrezione, dopo le quali non resta che aspettare risposte che

forse non verranno e nuove domande che verranno certamente”.
(Saggi II, 1981-82)

La vocazione all'ossimoro, sia in Conrad che in Calvino, prende forma a livello di contenuto e di trama. Ma c'è di più. Calvino delega l'istanza narrativa organizzatrice e il senso critico della letteratura (l'interpretazione) all'architettura del testo, alla matematica, al rebus e quindi al lettore. Calvino fa della struttura il contenuto e la forma. Fa della lettura la scrittura. È la “capriola” dello scoiattolo Calvino-Pin. L'autore chiede al lettore di entrare direttamente nel gioco della fiaba.

In *Cibernetica e fantasmi* Calvino parla del labirinto e di un saggio di Hans Magnus Enzensberger (*Strutture topologiche nella letteratura moderna*) da cui cita una frase:

“«Nel momento in cui una struttura topologica si presenta come struttura metafisica il gioco perde il suo equilibrio dialettico, e la letteratura si converte in un mezzo per dimostrare che il mondo è essenzialmente impenetrabile, che qualsiasi comunicazione è impossibile. Il labirinto cessa così d'essere una sfida all'intelligenza umana e si istaura come facsimile del mondo e della società»”.

A questo punto Calvino vuole dire la sua:

“Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nel senso della conferma delle cose come stanno e come si sanno. Il confine non sempre è chiaramente 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 dalla intenzione dell'autore". (Pietra, 180)

Il racconto è fatto dall'orecchio, dice Marco Polo al Kan: l'interattività del racconto orale, come già avviene in Conrad, preme ai confini della pagina scritta. Il movimento, l'azione, il piglio vengono dati dal lettore, o meglio dalla capacità dell'autore di costruire una forma che interpellì il lettore, al quale vengono date le leve dell'azione autoriale. Il lettore deve de-cifrare, interpretare, costruirsi, ricostruirsi tutti gli intrecci possibili, perché la vita e il mondo non hanno una verità solida ma pulviscolare.

E quindi ecco le proprietà, le virtù di questa opera-mondo, di questa enciclopedia, *Le città*, che rispecchiano quelle delle *Lezioni americane*.

"Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città. [...]"

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

Nelle *Città invisibili* ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza. Kublai Khan a un certo momento impersona la tendenza razionalizzatrice, geometrizzante o algebrizzante dell'intelletto e riduce la conoscenza del suo impero alla combinatoria dei pezzi di scacchi d'una scacchiera: le città che Marco Polo gli descrive con grande abbondanza di

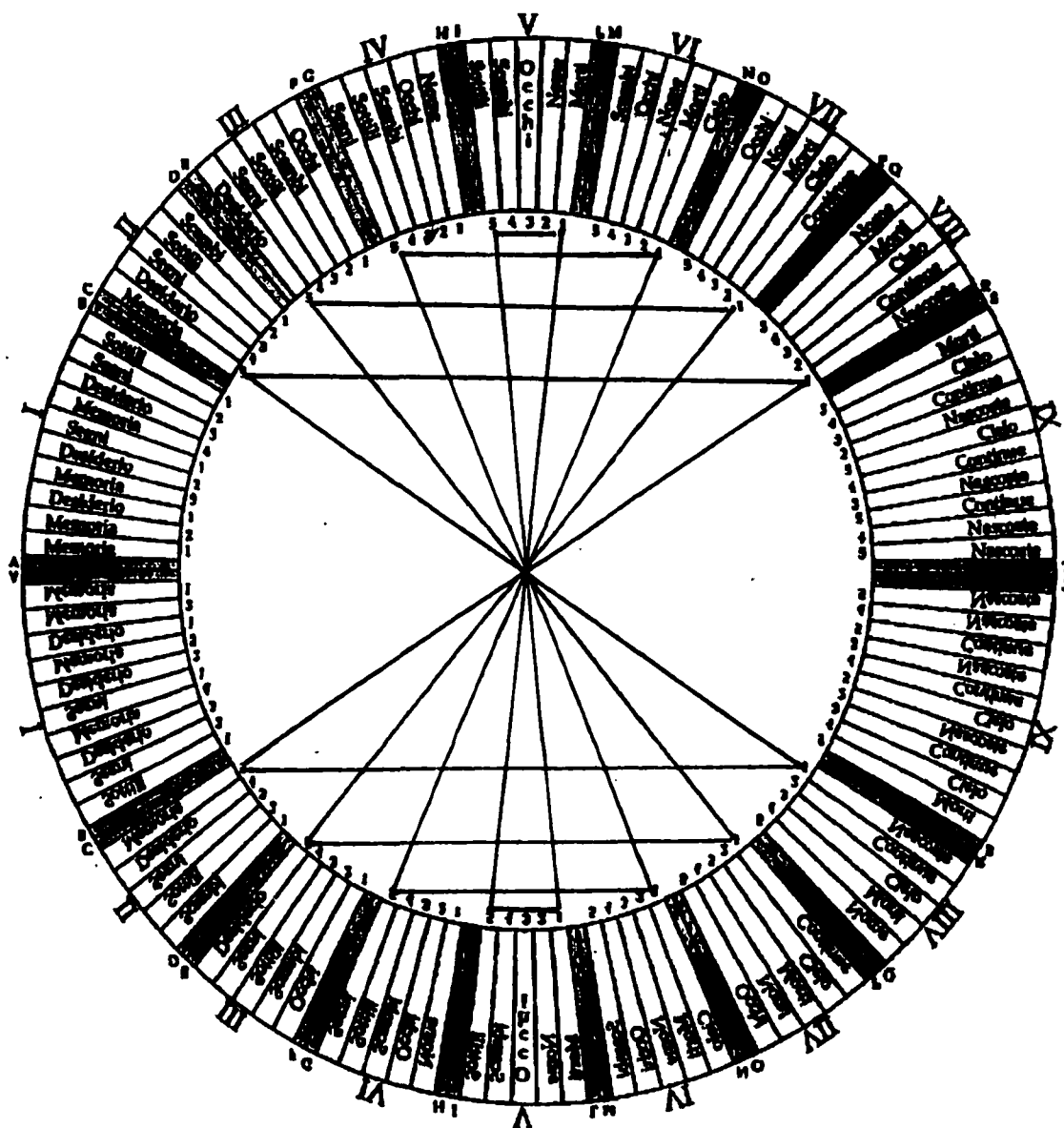
particolari, egli le rappresenta con una o un'altra disposizione di torri, alfieri, cavalli, re, regine, pedine, sui quadrati bianchi e neri. La conclusione finale a cui lo porta questa operazione è che l'oggetto delle sue conquiste non è altro che il tassello di legno sul quale ciascun pezzo si posa: un emblema del nulla...Ma in quel momento avviene un colpo di scena: Marco Polo invita il Gran Kan a osservare meglio quello che gli sembra il nulla...". (Lezioni, 70-71)

I racconti di Marco Polo, le sue descrizioni, sono ricami verbali dell'invisibile, citazioni di immagini di oggetti che galleggiano sul nulla come abbiamo visto ne *La notte dei numeri* con Paolino o *L'avventura di un poeta* con Usnelli o con i narratori di Conrad.

a. Specularità e reversibilità.

Tutte le città e i dialoghi tra Kublai Kan e Marco Polo, nel sistema arco (figura 1), si possono leggere specularmente (1-5; 2-4; 3-3 o in maniera reversibile 5-1; 4-2; 3-3). Solo il numero 3 è autoreferenziale nella trama, esso crea il capovolgimento o reversibilità la cui chiave di volta è il numero 3 della città di Bauci che si pone come pietra angolare. E questa specularità non è solo a 90 gradi ma anche a 180, l'arco (come la città di Valdrada) si rispecchia in una immagine rovesciata, creando un cerchio (figura 2). E così le combinazioni si raddoppiano come nel quadro semiotico di Greimas. Sia Jameson per Conrad che la Hume per Calvino hanno applicato il quadrato semiotico di Greimas per spiegarne la struttura del significato (contenuto). Non a caso.

(vedi figura 3).



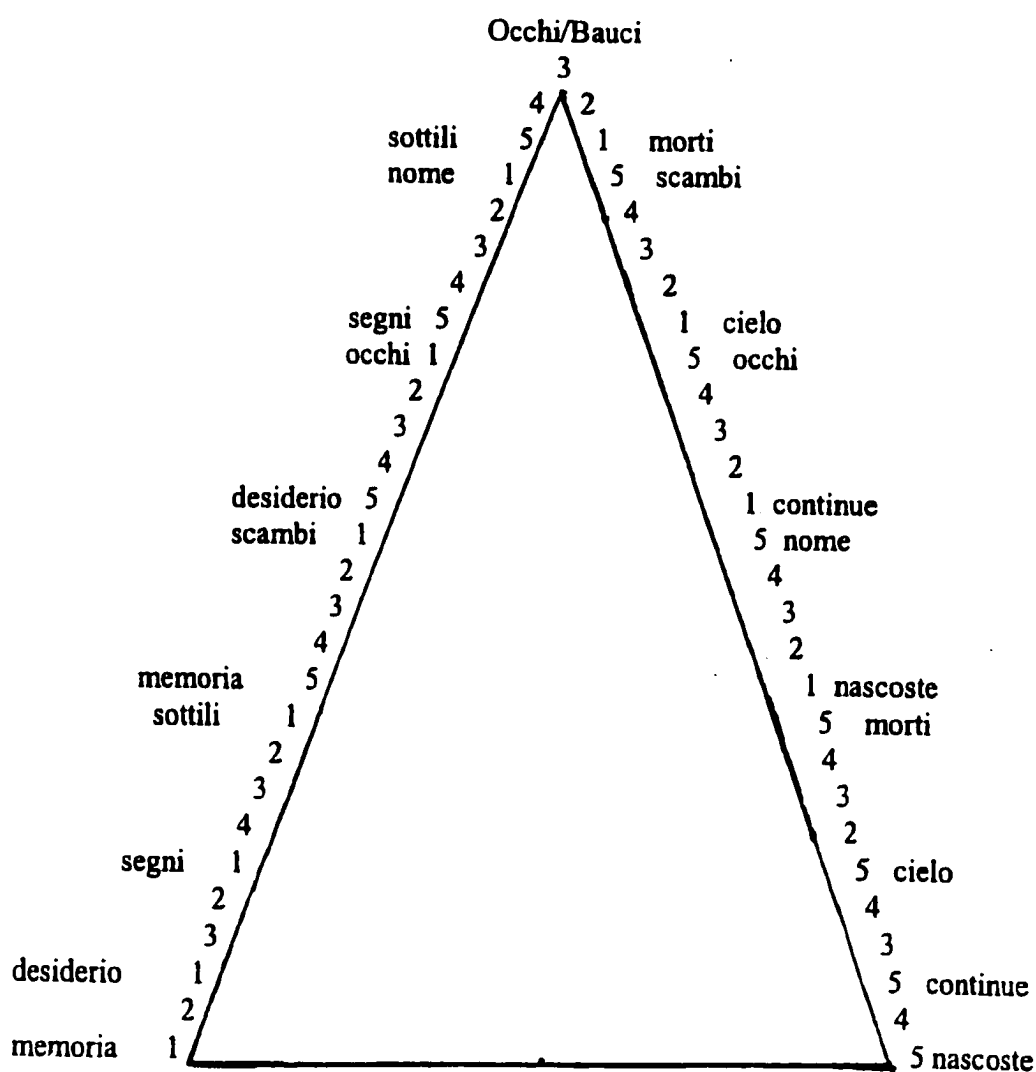
b. Molteplicità

Le 55 pietre-città e i 18 dialoghi allora, nella loro molteplicità, intessono un sistema infinito di relazioni possibili nel modello dell'arco (semicerchio) che diventa

cerchio nella "riflessione" speculare. In questo modo si combinano l'andamento circolare, verticale e orizzontale, creando una unità vuota: la tridimensionalità di una sfera vuota, creata dalla combinatoria del quadro semiotico di Greimas.

c. Tridimensionalità

La verticalità è data infatti dalla numerazione consecutiva: (figura 5)



La numerazione, che chiamiamo “seriale” o “verticale” è consecutiva e speculare: 1-2-3-4-5 (da sinistra a destra) o 5-4-3-2-1 (da destra a sinistra) per le sette serie di città centrali, mentre le due serie poste alle due estremità, 1-2-1-3-2-4-3-2-1 (a partire dall’inizio) e 5-4-5-3-4-5-2-3-4-5 (a partire dalla fine).

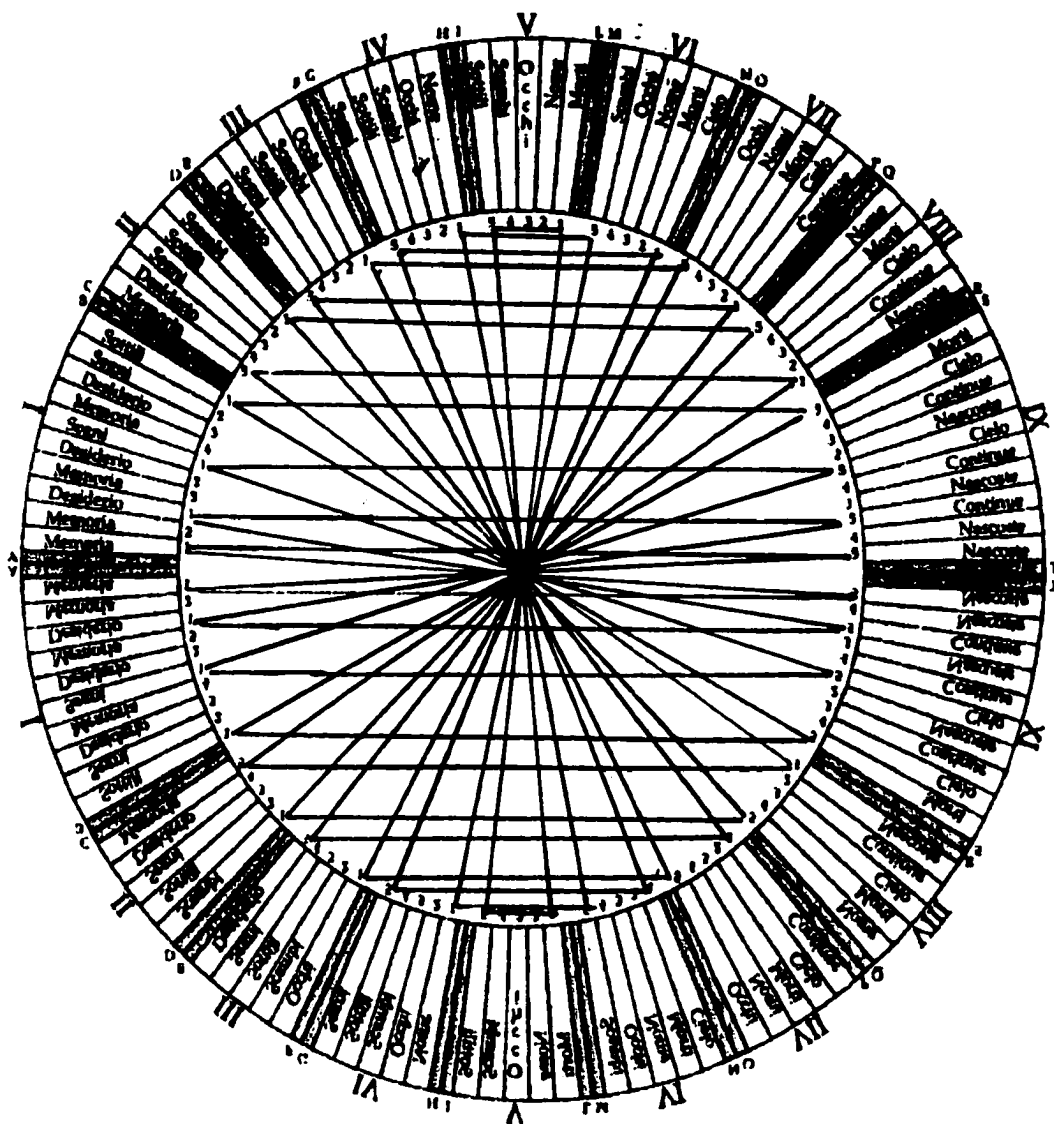
L’orizzontalità e circolarità è costituita dalla serialità delle 5 serie da 11 città di numeri 1,2,3,4,5 che non producono un inizio e una fine (1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1; 2-2-2-2-2-2-2-2-2-2-2; 3-3-3-3-3-3-3-3-3-3-3; 4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4; 5-5-5-5-5-5-5-5-5-5-5).

La verticalità, l’orizzontalità e la specularità giocano tra loro sia tra 90-90 gradi (figura 1) (cioè da memoria 1 a scambi 4 - occhi 3 - da nome 2 a nascoste 5) che a 180-180 gradi (figura 3).

Ma dobbiamo pensare il semicerchio dell’arco e il cerchio creato dallo rispecchiamento come visto dall’alto, da quel punto azimutale che è Bauci. (figura 5: sezione di un cono).

Il centro della sfera è vuoto: se noi ad esempio uniamo tutti i punti 1-5 e 5-1 in senso orizzontale-circolare e in quello oppositivo-speculare viene fuori un sistema-diamante. (figura 4)

Chiave di volta, come il due di denari (figura di scambi ne *Il Castello*) è la città di Bauci.



È giunto il momento di aprire l'ipertesto elettronico. Penso che il computer sia un media assolutamente diverso dal libro, dal cinema, dalla televisione o dalla radio, ma si

adatta perfettamente all'«iper-romanzo» di cui Calvino aveva cominciato a parlare a fine anni '60 e di cui aveva prodotto alcuni esempi ne *Il Castello*, *Le città* e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Calvino con queste opere ha previsto la novità e la potenzialità narrativa del media computer, anticipandone il nuovo modo di costurare trame ipertestuali. Ecco il «romanzo-rete» in cui Calvino dice di aver detto di più, perché soddisfaceva in modo più adeguato il suo bisogno di totalità, la sua tendenza a fare dell'epica moderna una enciclopedia chiusa e aperta al tempo stesso. Questa è la forma della fiaba e dell'epica calviniana.

Vi lascio al computer, a giocare, come il gorilla albino, «Copito de Nieve», con questa immagine del cerchio-sfera, nel tentativo di raggiungere il senso ultimo delle parole: solo così dal mito, dal mistero, può scaturire la fiaba.

1.3. Consigli per la lettura dell'«iper-romanzo» de *Le città*

L'ipertesto riproduce fedelmente il testo di Calvino nell'ordine consequenziale dell'indice. Al lettore è data la possibilità di cominciare la lettura inter-attiva da qualsiasi punto dell'«iper-romanzo», seguendo anche, se si vuole, la linearità della lettura della pagina scritta.

Nella pagina di partenza (*home*), che è la schermata di come appare il "sito" online, c'è il dialogo tra Marco Polo e Kublai Kan sul modo di raccontare: parlare delle pietre dell'arco o del disegno che queste creano?

Italo Calvino

Le città invisibili



A cura di Paolo Dal Ben

Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.

- Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? - chiede Kublai Kan.

- Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, - risponde Marco, - ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: - Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa.

Polo risponde: - Senza pietre non c'è arco.

il disegno dell'arco nella sezione più grande (cliccate dentro le caselle, per le città e sulle lettere maiuscole, per i dialoghi); una sezione più piccola in alto a destra per il materiale fotografico o sonoro di approfondimento; un'altra in basso a destra che ho chiamato "riferimenti" dove si trovano tutti i rimandi interni alle stesse città o alle opere di Calvino e di Conrad.



Riferimenti

Occhi. 3. Bauci

Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vedetta ed è arrivato. I sottili frampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angiolosa che si disegna sul fogliame.

Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra, che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntanti in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza.

Indice

Lettura Speculare (opposta)

Lettura Seriale [precedente] [sequente]

Lettura Orizzontale [precedente] [sequente]

Nelle due ultime sezioni, offro solo un esempio di quello che potrebbe essere l'iper-testo completo. Per questioni di tempo, energie e soldi mi sono limitato a riprodurre solo le infinite possibili trame del libro pensato da Calvino come enciclopedia e iper-romanzo.

A proposito della lettura di questo testo, escludendo i rimandi esterni al libro stesso, da sviluppare successivamente, il lettore, alla fine di ogni città o dialogo si trova di fronte a tre possibili percorsi: la lettura seriale o verticale (1-2-3-4-5), quella speculare (1-5, 2-4, 3-3 e viceversa) e quella orizzontale o circolare (1-1-1-1-1-1-1-1-1-1, ecc.).

2. LE CITTA' INVISIBILI: CALVINO POSTMODERNO?

Calvino in un'intervista del 1983 diceva: "Non so perché ma in America sono conosciuto per due opere, *Le città invisibili*, e *Le fiabe italiane*, le prime applaudite dal ceto intellettuale e le seconde da un pubblico più allargato e popolare. Ma la cosa interessante è che un libro di non facile lettura come *Le città invisibili* abbia avuto più successo negli Stati Uniti che in Italia". Non a caso. Quello che Lyotard e poi Jameson definiscono dalla fine degli anni '70 Postmodern, facendolo partire verso la fine degli anni '50, nel Calvino de *Le città invisibili* c'è quasi tutto. E sottolineiamo il "quasi". Come vedremo infatti c'è soprattutto a livello di "elementi", di "contenuto" non di forma o struttura.

2.1. Binarietà come cifra metafisica dell'utopia pulviscolare

I temi del simulacro, della molteplicità e della reversibilità temporale e spaziale, caratteristiche del Postmodern, sono i mezzi espressivi e l'oggetto del dialogo tra Kublai Kan e Marco Polo. Ma tutto questo è costretto da Calvino, come abbiamo visto, dentro una struttura che crea ancora una spinta unitaria e ordinatrice non più però in termini gerarchici, ma relazionali e interrelazionali. Ma sempre struttura è, dove la rappresentabilità non è mai messa in discussione. Fosse solo descrivere come fa Palomar per imparare a morire (ma in realtà è per vincere la morte), l'atto del raccontare trova il suo intreccio o plot nella struttura del libro stesso con delle regole ben precise. Mi

piacerebbe chiamarla metafisica cibernetica in cui le forze si elidono creando una struttura sospesa in alto, sul vuoto. Per questo si potrebbe parlare forse di Calvino come postmodernista involontario all'epoca de *Le città invisibili*, non inconsapevole. Guardando infatti alla struttura delle "città" e a quanto egli si sia arrabbiato per essere stato tacciato di "inconsapevolezza" da Angelo Guglielmi riguardo a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'ultima cosa di cui può essere accusato Calvino è proprio di non essere lucido nello scrivere. La letteratura per lui era il suo lavoro, un quotidiano impegno di ricerca della conoscenza di un mondo che si rivelava essere sempre più un inferno complesso.

"L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio". (Città, 170)

L'accusa di "incoscienza", per Calvino, coincide con quella di un abbandono all'inferno. Mai e poi mai. Per questo, se da un lato abbandona, dopo le *Cosmicomiche*, la produzione fantastico-fiabesca, dall'altra "consapevolmente" inizia a battere la strada della scienza dove può trovare nuove immagini e strategie narrative per rispondere al labirinto esistenziale, mantenendo delle fiabe la componente etica e la macchina combinatoria.

Calvino è sempre fiducioso nella rappresentabilità della letteratura quindi, e se da una parte si trova tra le mani tematiche come la molteplicità e la complessità dei linguaggi e della vita, non vi si abbandona mai euforicamente, ma gli rimane, anzi gli cresce sempre di più, quello slancio morale e quasi metafisico di ordine. Ecco perché si potrebbe parlare per le opere come *Il castello*, *Le città*, *Se una notte e Palomar*, di metafisica dell'ontologia pulviscolare: come tentativo cioè di ricreare sulla pagina un ordine che non c'è nel mondo. Nel momento in cui questo "fuori" viene abolito come comunità sociale, con le *Cosmicomiche*, allora l'io diventa solo interno (insideness). Ecco quindi la letteratura e la mente come unici spazi quasi entropici, dove Calvino non prova a realizzare l'utopia politica in un dialogo con la società, ma quella che egli chiama "un'utopia pulviscolare"³, che non porta a ricreare uno spazio, un altrove alternativo al mondo, come nel *Barone rampante*, ma tutta una serie di possibili che il Conte di Montecristo ad esempio pensa e immagina nella sua mente.

"Le immagini che della fortezza ci facciamo Faria e io diventano sempre più diverse: Faria partito da una figura semplice la va complicando all'estremo per comprendere in essa ognuno dei singoli imprevisti che incontra nel suo cammino; io partendo dal disordine di questi dati, vedo in ogni ostacolo isolato l'indizio d'un sistema d'ostacoli, sviluppo ogni segmento in una figura regolare, saldo queste figure come facce d'un solido, poliedro o iperpoliedro, iscrivo questi poliedri in sfere e ipersfere,

³ Nel 1968 Calvino si accosta e legge come un autore, cioè impossessandosi del mondo "morale e fantasmatico, l'utopista francese Fourier, di cui curerà una pubblicazione per Einaudi nel 1971. Calvino parla esplicitamente di utopia pulviscolare alla fine di un saggio su Fourier nel 1974, quando scrive: "Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa". (Pietra, 104). Per questo Milanini le definisce *Le città invisibili* "l'utopia discontinua", scoprendo nella costruzione del libro una struttura "spezzata" ma intrecciata e leggibile in diversi modi.

e così più chiudo la forma della fortezza più la semplifico, definendola in un rapporto numerico o in una formula algebrica.

Ma per pensare una fortezza così ho bisogno che l'Abate Faria non smetta di battersi contro frane di terriccio, chiavarde d'acciaio, scoli di fogna, garitte di sentinelle, salti nel vuoto, rientranze dei muri maestri, perché l'unico modo di rinforzare la fortezza pensata è mettere continuamente alla prova quella vera".
(Zero, 157)

Tutto diventa così visione utopica mentale, allucinata, autoreferenziale, stilizzata, "flattened" per tentare di ricostruire una mappa della prigione-labirinto, dove l'impossibilità dell'intreccio fiabesco e quindi di una storia, non blocca Calvino dal continuare ad affabulare, ma lo induce a farlo in modo diverso: vorrebbe che la storia fosse data-raccontata dalla struttura. L'intreccio allora è rappresentato dal sistema perfetto di combinazioni delle immagini bidimensionali, private del corpo. È una scelta di accettazione del vuoto e del nulla, ma nello stesso tempo anche di ricerca di questo vuoto, che da una parte non va riempito dai contenuti della vecchia metafisica solida, unificante e self-centrica, ma da quella che lui chiama "pulviscolare", una specie di "enciclopedia aperta" caratterizzata da una "forza centrifuga", e dall'altra questo vuoto permette di volare leggeri, di desiderare e quindi di raccontare i possibili.⁴

⁴ Nella "Leggerezza" Calvino parla del vuoto come desiderio, come ricerca di leggerezza contro il peso della vita 'vuota', e fa riferimento ad un racconto di Kafka, *Der Kubelreiter* (Il cavaliere del secchio), in cui "la privazione sofferta si trasforma in leggerezza e permette di volare nel regno in cui mancanza sarà magicamente risarcita". "Ma l'eroe di questo racconto di Kafka - conclude Calvino - non sembra dotato di poteri sciamanici né stregoneschi; né il regno al di là delle Montagne di Ghiaccio sembra quello in cui il secchio vuoto troverà di che riempirsi. Tanto più che se fosse pieno non permetterebbe di volare. Così, a cavallo del nostro secchio, ci affacceremo al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi. La leggerezza, per esempio, le cui virtù questa conferenza ha cercato d'illustrare". (Lezioni, 30)

Le due forze quindi che caratterizzano *Le città invisibili*, ma anche tutta l'opera di Calvino, sono il continuo sforzo di "alleggerire" e quello di ordinare, di fare un'opera chiusa ma aperta allo stesso tempo, un giocattolo "consistente" in e con le regole perfette, che se il lettore le sa osservare o meglio giocare ne può ricavare il massimo piacere.

Calvino, nei saggi su Fourier contemporanei alle *Città* così scrive:

"Il sogno che Fourier definisce (nel titolo d'un suo capitolo «l'alleanza del meraviglioso con l'aritmetica» oggi potremmo chiamarlo «l'alleanza dell'eros con la cibernetica» senza attenuare la forza dell'antinomia, l'inconciliabilità del sogno con la realtà: ai nostri occhi l'Armonia si configura come un gigantesco ordinatore dei desideri; la Falange presuppone un computer continuamente in azione per i calcoli necessari al perfetto assortimento delle Serie; Fourier ha lavorato tutta la vita a elaborare dati per realizzare la felicità del genere umano su schede perforate". (Pietra, 236)

Sarei tentato qui di mettere in relazione eros e mania di razionalità ed ordine in Calvino, ma ci dobbiamo concentrare invece su questa binarietà contrappositiva sempre presente in Calvino in chiave di opposizioni: alto-basso, interno-esterno, leggero/pesante, fiabesco/razionale, ombra/luce, infantile/adulto, unicità/molteplicità, ordine/disordine, lontano/vicino e forse anche, lo propongo provocatoriamente moderno/postmoderno. Dove i contenuti postmoderni, cui accennavo prima, trovano significato comunque in un'organizzazione dello spazio preciso ed esatto dove le forze di tutte le componenti del discorso, dalla micro alla macrostruttura si combinano e si annullano creando una linea un disegno, un'architettura sospesa nel vuoto, un arco.

Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.

- Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? - chiede Kublai Kan.

- Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, - risponde Marco, - ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: - Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa.

Polo risponde: - senza pietre non c'è arco.

(Le città, 89)

I nostri due personaggi, Kublai Kan e Polo, li vediamo intenti a giocare una partita a scacchi dove in gioco non c'è solo la conoscenza dell'impero, ma soprattutto il senso di questo impero: è una battaglia tra due visioni, quella unitaria reale di Kublai e quella molteplice virtuale di Polo. Forse è anche la battaglia tra moderno e postmoderno. Cosa succede? Calvino vuole superare la dialettica tenendola insieme, compresente in una dinamica bifrontale e speculare che crea però consapevolmente (a differenza del Postmodern) una struttura (un senso) regolata da un sistema binario "digitale" uguale a quello dei bit usato nei computer per leggere e decifrare i dati.

C'è una continua tensione tra lo slancio centrifugo della leggerezza e quello centripeto della pietrificazione, in un dialogo tra la cornice e le città quasi metafisiche alla De Chirico⁵. In queste città la componente poetica, come l'ha chiamata Calvino in

⁵ Nel 1985 Calvino scrive un saggio su De Chirico: è una sorta di viaggio dentro queste città, dove si soffre l'agorafobia, il senso di vuoto, dove il massimo di esattezza sancisce la separazione irreparabile dentro le cose tra interno e esterno e quello che sente Calvino "è un invito a deporre ogni peso materiale che ancora mi trattiene". Ecco cosa scrive: "Esterno e interno si scambiano i ruoli. Le colonne e gli alberi s'ammucchiano in una stanza; le poltrone e gli armadi a specchi si posano sui prati. È per farmi rinunciare a pensare al fuori? Per escludere che un fuori esista? La città del pensiero vieta che si possa pensare a qualcosa fuori dal pensiero? Alle volte gli oggetti, come spinti da una frenetica forza d'attrazione, si

un'intervista riferendosi alle descrizioni di Polo, è costruita in modo da formare un sistema utopico di possibili città, che forse ne raccontano solo una: Venezia per Marco Polo e Sanremo per Calvino. Una Venezia-Sanremo passata e possibile nello stesso tempo, ma forse eternamente e necessariamente poliedrica, perché tradita (cioè raccontata) dalle immagini e dalle parole di Marco Polo. "Non c'è linguaggio senza inganno", dice Polo nelle "Città e i segni 3" (Città, 54) e poi, nelle "Città e i segni 5": "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. (...) La menzogna non è nel discorso è nelle cose". (Città, 67-68)

Allora il tradimento di ogni forma espressiva è la rappresentazione della menzogna della realtà? Ma Calvino non si abbandona mai "euforicamente" a questa menzogna, che non significa negazione della verità ma parzialità: egli vuole fare un disegno, uno schema con tutti i pezzi di questo puzzle. Magari il più possibile "combinato", ma ci deve essere una linea, quella dell'arco che abbiamo spiegato prima. In questa figura "sistematica"⁶ ogni elemento ha un significato in se stesso e trova altri significati quante sono le possibilità combinatorie.

stringono uno all'altro, s'accatastano e compenetrano, fino a che compongono la loro eterogeneità in una figura allampanata e spigolosa, dalle dimensioni e proporzioni di persona umana. È una stirpe d'abitanti che sta prendendo forma, generata dalla città per il bisogno di colmare un vuoto, un'assenza? (...) Alle volte penso che andando avanti sempre più nel cammino che questa città mi indica, arriverò a ricomporre qualcosa che s'è spezzato; alle volte invece mi pare che sia stata consumata una separazione definitiva. Ma separazione tra cosa e cosa? Questo non lo so". (RR III, 404-405)

⁶ Calvino, in una nota della sua introduzione a Fourier dal titolo "L'ordinatore dei desideri" (1971), cita la distinzione di Barthes tra "sistema" e "sistematico": "Barthes definisce, leggendo Fourier, l'opposizione tra «sistema» e «sistematico», cioè fra forma chiusa e linguaggio aperto. «Di fronte al sistema, monologico, il sistematico è dialogico (va avanti a forza d'ambiguità, non soffre di contraddizioni); è una scrittura, ne ha l'eternità (la permutazione perpetua dei sensi lungo la storia); il sistematico non sollecita l'applicazione (se non a titolo puramente immaginario, d'un teatro del discorso), ma la trasmissione, la circolazione (significante); ma non è trasmissibile che a condizione d'essere *deformato* (dal lettore)» (*Système/Sistématique*, in Barthes, *Vivre avec Fourier* cit., pp. 802-4). (Pietra, 246)

Vincenzo Mengaldo, nel suo saggio del 1973, su *Le città invisibili*, sostiene che qui la soluzione della problematica dei contrapposti è meno lineare di quella adottata nel *Visconte*, dove “le due metà antitetiche vengono riunite con una operazione chirurgica”.

Ne *Le città* la soluzione, secondo Mengaldo:

"È in sostanza la commutazione e reversibilità continua dei due poli contrapposti, con il conseguente corredo di nozioni e immagini (come quella del rispecchiamento. La reversibilità delle cose è forse il tema concettuale dominante del libro". (Mengaldo, 1973, 423)

In questo schema che riproduce un arco, che è anche il libro, le pietre sono i capitoli, i quali sono costituiti dalle città. Sono tre livelli: quello della cornice che ha un suo filo conduttore, quello dei capitoli con una logica interna e ed esterna di collegamento non consequenziale ma trasversale, e le sigole visioni allucinate delle città che sono quasi molecole di una grande pietra (il capitolo). Ecco prendere forma una struttura quasi molecolare, decentrata dove non ci sono pietre più importanti di altre perché il “sistema-sistematico” di forze è tale che il peso si distribuisce su tutta la linea dell'arco in modo polivalente. Allora il primo capitolo è perfettamente speculare all'ultimo, così il secondo all'ottavo, il terzo al settimo, il quarto al sesto e il quinto rimane sospeso e la bifrontalità è tutta interna (5sottili/1morti; 4scambi/2nome) con una città che rompe la bifrontalità e l'annullamento totale, troppo asfissiante e totalizzante. È la città di Bauci (le città e gli occhi) che permette a Calvino di non fare un sistema completamente chiuso, come Perec nel suo romanzo *Le vie mode d'emploi*, dove il palazzo di cento stanze è raccontato in 99 capitoli.

"Lo schema dell'edificio si presenta come un 'biquadrato di dieci quadrati per dieci: una scacchiera in cui Perec passa da una casella (ossia stanza, ossia capitolo) all'altra col salto del cavallo, secondo un certo ordine che permette di toccare successivamente tutte le caselle. (Sono cento i capitoli? No, sono novantanove, questo libro ultracompiuto lascia intenzionalmente un piccolo spiraglio all'incompletezza)". (Lezioni, 119)

Se noi andiamo ad analizzare le opposizioni di questo arco-libro (non palazzo-libro come quello di Perec) scegliendo la cifra binaria 1/5, il sistema di opposizioni speculari e capovolte sono: memoria/nascoste; desiderio/continue; segni/cielo; sottili/morti; scambi/nome; occhi/occhi; e poi si capovolgono: nome/scambi; morti/sottili; cielo/segni; continue/desiderio; nascoste/memoria. E viceversa se si parte da destra a sinistra con l'opposizione 5/1. La coppia "occhi/occhi" serve a capovolgere le città, a descriverle, ad alleggerirle. È il modo di Calvino di opporsi alla pietrificazione del mondo, "il modo di guardare" proprio di Perseo.

"Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza - scrive sempre ne *La leggerezza* -, penso che dovrei volare come Perseo in un altro mondo. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro. (...) cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta". (Lezione, 9)

Qui Calvino parla del "mondo che si regge su entità sottilissime: come i messaggi del Dna, gli impulsi dei neuroni, i quarks, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi...Poi L'informatica". Ed ecco nascere la concezione "polviscolare" mutuata dalla biologia, ma Calvino la recupera anche da Lucrezio e Ovidio, per i quali "la leggerezza è un modo di vedere il mondo che si fonda sulla filosofia della scienza". Nella sua lettura alla fine degli anni '60, Calvino definisce "polviscolare" anche l'utopia di Fourier.

Ogni solido è costituito da un reticolo sottilissimo di un'infinità di molecole o di particelle che creano sempre e comunque un organismo. Che possa essere così anche un libro? È quello che tenta di fare Calvino ne *Le città*.

La ricerca di leggerezza è quindi sinonimo di moltiplicazione ed esattezza, quali valori che devono sconfiggere la pesantezza di Kublai Kan, fatta di ricerca di unicità e di distanza assoluta dal mondo e dalla realtà. La distanza rivendicata e conquistata dal Barone rampante non serve più a riprodurre un mondo alternativo sospeso che interagisce con quello terreno, la lontananza è sancita in modo assoluto dall'assenza che abolisce l'opposizione interno/esterno. Così gli abitanti della città di Bauci sospesi sui trampoli, "che si perdono tra le nubi", "contemplano affascinati la propria assenza", usando cannocchiali e telescopi "per passare in rassegna la Terra, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica", quasi come farà Palomar (non a caso è anche il nome di un telescopio). È l'abolizione del rapporto "diretto" tra io e mondo, che porta con sé la rottura della separazione tra il dentro e il fuori, e tra il passato e il presente: quel capovolgimento di ottica temporale e spaziale che troviamo nel *Conte di Montecristo*.

"Ecco che sono tornato a immaginare me stesso come
protagonista dell'evasione, e subito ho messo in gioco non solo il

mio avvenire ma il mio passato, i miei ricordi. Tutto quel che c'è di non chiaro nel rapporto tra un prigioniero e la sua prigione continua a gettare ombra sulle immagini e sulle decisioni. Se la prigione è circondata dal 'mio' fuori, quel fuori mi riporterebbe dentro ogni volta che riuscissi a raggiungerlo: il fuori non è altro che il passato, è inutile tentare di fuggire.

Devo pensare la prigione o come un luogo che è solo dentro se stesso, senza un fuori - cioè rinunciare a uscirne -, o devo pensarla non come la 'mia' prigione ma come un luogo senza relazione con me né all'interno né all'esterno, cioè studiare un percorso dal dentro al fuori che prescindano dal valore che 'dentro' e 'fuori' hanno acquistato nelle mie emozioni; che valga anche se al posto di 'fuori' dico 'dentro' e viceversa.

(...) La ricerca del centro d'If-Montecristo non porta a risultati più sicuri della marcia verso la sua irraggiungibile circonferenza: in qualsiasi punto io mi trovi l'ipersfera s'allarga intorno a me in ogni direzione; il centro è dappertutto dove io sono; andare più profondo vuol dire scendere in me stesso. Scavi e non fai che ripercorrere lo stesso cammino". (Zero, 159-160)

Quella "ipersfera" può essere allora *Le città*, il suo libro più autobiografico?

È il 1967 quando Calvino scrive questo: qui c'è la cifra postmoderna della fine del rapporto interno-esterno spaziale, temporale e semantico-espressivo. Da qui nasce l'esigenza di Calvino di riprodurre una mappa della prigione-If, che coincide con lo scrivere un libro, dove non c'è più la storia raccontata, il contenuto fiabesco, ma solo il suo sistema combinatorio, cioè iper-testuale, che riproduce lo schema chiuso facendolo diventare aperto grazie all'intreccio di una serie di immagini-città autoreferenziali, che si

intrecciano in modo infinito. Le singole città sono le particelle minime, fotografate e perfettamente reversibili (sono e non sono nello stesso tempo).

Per questo Pier Paolo Pasolini parlava di platonismo riferendosi alle *Città invisibili* (Pasolini 1979, 34-39). Un platonismo che potrebbe diventare "sublime", come ne parla Lyotard, se Calvino non avesse così fiducia nelle potenzialità rappresentative della letteratura. "The sublime is a different sentiment - scrive Lyotard -. It takes place, on the contrary, when the imagination fails to present an object which might, if only in principle, come to match a concept. We have the Idea of the world (the totality of what is), but we do not have the capacity to show an example of it. We have the Idea of the simple (that which cannot be broken down, decomposed), but we cannot illustrate it with a sensible object which would be a 'case' of it. We can conceive the infinitely great, the infinitely powerful, but every presentation of an object destined to 'make visible' this absolute greatness or power appears to us painfully inadequate. Those are Ideas of which no presentation is possible". (Lyotard 1984, 78)

Penso che Calvino invece non si rassegni mai tragicamente o euforicamente all'impossibilità di "presentare", attraverso la letteratura, la complessità del mondo. Il suo è un atteggiamento etico che gli deriva, come per Conrad, dalla concezione della letteratura come strumento di conoscenza e come tale si avvale di tutti i mezzi e linguaggi per poter esprimerlo. Il sistema molecolare e pulviscolare era quello che più gli aveva ispirato dalla fine degli anni '60 in poi i libri da scrivere.

Per questo Calvino è postmodernista nei contenuti, ma non nell'atteggiamento e nei sentimenti. Egli vuole sempre e comunque ridurre all'uno-binario-reversibile andando ad

analizzare microscopicamente la realtà, perché solo in questo modo si alleggerisce il peso della realtà, senza smettere di cercare un ordine, che è sempre un ordine “figurale”.

2.2 Lo sguardo straniante o reificante

Ma non è finita. Dietro questa “leggerezza”, fatta di distanziamento e frattura interno-esterno, passato-futuro e supportata sempre dalla tendenza solidificante della *ratio ordinis*, c'è il concetto di straniamento o estraniamento: è lo sguardo dell'archeologo, molto simile all'operazione “reificante” e “di de-realization” di Andy Warhol e dell'azione della fotografia, di cui parla Jameson.⁷

L'unica città e l'unica serie di città a coincidere nell'opposizione speculare è “Le città e gli occhi”, dove il tema del capovolgimento speculare e reversibile (quasi da negativo fotografico) è anche il tema del libro. È forse l'utopia del libro, a livello temporale e spaziale, è il senso del viaggio di Marco Polo e dell'essere immobile di Kublai Kan:

“ - Viaggi per rivivere il tuo passato? - era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: - Viaggi per ritrovare il tuo futuro?”

⁷ “...the unity of the poem is no longer to be found within its language but outside itself, in the bound unity of another absent book. There is here a striking parallel to the dynamics of so-called photorealism, which looked like a return to representation and figuration after the long hegemony of the aesthetics of abstraction until it became clear that their objects were not to be found in the ‘real world’ either but were themselves photographs of that real world, this last now transformed into images, of which the ‘realism’ of the photorealist painting is now the simulacrum”. (Jameson 1991, 31)

E la risposta di Marco: - L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà". (Città, 35)

L'opposizione contiene la reversibilità: una cosa è il dritto e il suo rovescio nello stesso tempo, è il positivo e il negativo della realtà. Ecco allora l'opposizione tra Valdrada (*Le città e gli occhi* 1) e Moriana (*Le città e gli occhi* 5): la prima si specchia in un lago, ripetendo ogni punto e azione in modo capovolto, la seconda è "come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi" (111). È il tema del doppio: la cifra dualistica e schizofrenica dell'ontologia pulviscolare di Calvino che ricorda il "panno grigio" di Benjamin.

Ma quello che rompe la perfetta quadratura de *Le città invisibili*, quasi come lo spiraglio che Perec lascia al suo schema, è "La città e gli occhi 3": Bauci.

"Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame.

Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a

foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza". (83)

Impossibile non farci venir in mente Cosimo, il barone rampante, ma con la differenza che qui non c'è comunicazione tra cielo e terra. L'utopia di Cosimo era quella di creare un mondo alternativo e di aiutare gli abitanti della terra, nella città di Bauci invece gli abitanti sono fuori completamente (o dentro, per Calvino è lo stesso) dall'orizzonte terreno: contemplan la propria assenza facendo un inventario minuzioso della realtà terrena (foglie, sassi, formiche). L'elemento dello straniamento e dell'estraniamento è totale: da qui scaturisce quello che Calvino chiama, in uno scritto contemporaneo a *Le città invisibili*, "lo sguardo dell'archeologo".

Calvino era intervenuto per dare il suo apporto alla creazione di una rivista che poi non è mai stata fatta, e diceva:

"Cercheremo sempre di metterci dalla parte del fuori, degli oggetti, dei meccanismi, dei linguaggi; vorremmo far nostro lo sguardo dell'archeologo e del paleoetnografo, così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente (...)

descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzarsi in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto. A questo si arriverà in seguito, forse; oppure si capirà che non una motivazione esterna a quegli oggetti, ma il solo fatto che oggetti così e così si ritrovino in quel punto già dice tutto quel che c'era da dire.

(...) Il metodo detto strutturale o semiotico dunque più vale per noi quanto meno 'filosofico' e meno 'letterario' si presume, cioè quanto più si serba algebrico e impassibile. (Pietra, 99)

Così il lavoro proposto da *Calvino* ai fautori di questa rivista diventa: "estrazione di oggetti, estraniamento del senso". Una sorta di operazione reificante dove lo scopo è dare immagini e oggetti senza il loro senso se non quello di darsi.

Ecco il paradosso di *Calvino*: per vedere da vicino la realtà bisogna starci lontano, per vederla da vicino bisogna, come *Perseo*, vederla indirettamente in un'immagine riflessa, per capirne il senso bisogna "estraniarla" dal suo significato rompendone la catena significato-significante.⁸

Ma nello stesso tempo *Calvino* non rinuncia a creare utopicamente un sistema dove questi oggetti-morti-estraniati (come le immagini delle città invisibili; come gli "oggetti-ricordo" di *Benjamin*) possano creare una storia, che si possa dare da sola, anche se pensata dall'autore. *Calvino* creare un libro che può stare in piedi grazie alla struttura (o architettura). Lo scopo è che sia chiuso, finito, ma allo stesso tempo che dentro abbia infinite possibilità combinatorie. È il senso della molecolarità o polviscolarità dentro un recipiente duro, chiuso e di vetro trasparente. Così dovrebbe essere anche la lingua. Questa è la "consistenza" (ultima lezione americana rimasta incompiuta) formale che la letteratura deve opporre ad un mondo che, come l'impero di *Kublai Kan*, sta franando.

Calvino può apparire un iper-strutturalista. Molto probabilmente la metafisica strutturalista che vuole contenere l'ontologia polviscolare genera in *Calvino* un'atmosfera postmoderna, dove però il senso della rappresentabilità, supportato dal rigore strutturale,

⁸ "Per stare in un posto - viene chiesto a *Calvino* in un'intervista del 1978 - ne stai lontano. A Parigi, guardando l'Italia. Che prestidigitazione è questa?

Calvino risponde: Tra le 'Città invisibili' ce n'è una su trampoli, e gli abitanti guardano dall'alto la propria assenza. Forse per capire chi sono devo osservare un punto nel quale potrei e non sto. Come un vecchio fotografo che si metta in posa davanti all'obiettivo e corra poi a schiacciare la peretta, fotografando il punto in cui poteva esserci e non c'è. Magari è questo il modo in cui i morti guardano i vivi, mescolando interesse e incomprensione. Ma questo lo penso quando son depresso. Nei momenti euforici penso che quel vuoto che non occupo possa esser riempito da un altro me stesso, che fa le cose che io avrei dovuto fare e non ho saputo fare. Un me stesso che può scaturire solo da quel vuoto". (*Saggi II*, 2833)

non è mai messo in crisi, anzi è perseguito fino alle estreme conseguenze dell'assoluta contaminazione di linguaggi. In questo modo lo scrittore del duemila può trovare quei meccanismi narrativi che gli permettano di "estraniare" il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione. In questo senso può essere definito postmoderno.

Calvino però mi sembra superi anche il postmoderno.

"Paradoxically, - scrive Dombroski - the postmodern architect does not generate form as he plasters with signifiers, like a billboard painter with paste, his waferlike facade. His work does not sustain a multiplicity of meanings (the postmodern intention) but a reduction of them, through the sputtering binary agency of punning and irony". E ancora "Architecture as Khanian unity or Marcoian fragment - scrive Dombroski - provides an antidote to the arbitrariness of postmodern language. In its very thingness or builtness, architecture is incapable of perfection and is the ancient repository of loss". "Calvino uses architecture to provide the imagination a status in the material world. The postmodern architect, on the other hand, borrows the signs, from the classical orders or from cartoons and reinscribes them through the associative meanings of his building's program". (Dombroski 1995, 181-82-84)

A livello narrativo allora da una parte Calvino non riesce più a raccontare una storia, a fare quello che Lyotard chiama "grands recits" e perciò acquista sempre più importanza il ruolo del lettore (ascoltatore) e quello dei "languages games", ma è anche vero che Calvino tenta l'impossibile: la struttura-architettura come intreccio, plot, in cui il tempo del racconto viene tutto assorbito dallo spazio, dove l'autore apparentemente scompare, o

si riduce al grado zero, ma in realtà è presente più di prima, in una costruzione quasi maniacale di una macchina che funzioni senza mostrare la mano di chi l'ha pensata. È la nascita dell'iper-romanzo, dove la lettura non è consequenziale-lineare, ma prodotta da una serie di salti ed associazioni clickate dal mouse di un computer. Associazioni o combinazioni che devono essere state tutte programmate in precedenza dall'autore. La fatica di scomparire come soggetto, self e come autore coincide allora con lo sforzo di essere onnipresenti attraverso la moltiplicazione. Maggiore è la fatica dell'autore nel costruire una macchina narrativa chiusa, più facile e giocabile-piacevole diventa la lettura. Il primo lettore allora è l'autore, e la scrittura diventa lettura o ascolto.

Calvino quindi non perde mai la fede nella possibilità di raccontare "nonostante tutto". Rimane la sfida della letteratura anche nel prossimo millennio, a cui rimane il compito di usare tutti i linguaggi e mescolarli.

Calvino può allora essere definito un iper-narratore e quindi un post-moderno? Quando Calvino nella lezione americana *La visibilità* si chiede se nel Duemila sarà possibile la letteratura fantastica, dice:

"Le vie che vediamo aperte fin da ora sono due. 1) Riciclare le immagini usate in un nuovo contesto che ne cambi il significato. Il post-modernism può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a immettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione. 2) Oppure fare il vuoto per ripartire da zero. Samuel Beckett ha ottenuto i risultati più straordinari riducendo al minimo elementi visuali e linguaggio, come in un mondo dopo la fine del mondo". (Lezioni, 95)

Sicuramente a Calvino non sarebbe dispiaciuto creare un immaginario il più possibile completo e chiuso ma infinito nelle variazioni, cristallizzato nel suo essere in movimento, e allora quale strumento sarebbe stato migliore del linguaggio ipertestuale e virtuale del computer? La navigazione in Internet lo avrebbe sicuramente affascinato quanto il viaggio nei boschi delle fiabe. *Le città invisibili* ne sono una prefigurazione e un preannuncio. Il romanzo come rete o meglio come internet sarebbe stata la sfida per "immettere il meraviglioso" in meccanismi narrativi estraniati, nel tentativo però di esprimere quei valori che lui voleva proporre ad Harvard: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità molteplicità e quella che non fece in tempo a scrivere, la consistenza. Dove l'uno è il molteplice, e la leggerezza delle immagini dentro una forma "chiusa-aperta" è la consistenza. È questo che non fa Calvino così postmoderno: il tentare di dare un senso "ontologico", un ordine decentrato cibernetico e interdependente a tutto ciò che è postmoderno, attraverso la scrittura che diventa allegoria orizzontale della pulviscolarità del mondo. Così narrativa ed esistenza non riescono a liberarsi di quella presenza ingombrante che è il self, nonostante il massimo di frammentarietà, di molteplicità. Calvino comunque mantiene questa aspirazione ad uscirne: dopo il tentativo del fiabesco, dove attraverso la fantasia animistica propria della fiaba e del punto di vista infantile egli aveva provato una riconciliazione della binarietà interna ed esterna, ora tenta di tenerla insieme come cifra della molteplicità attraverso l'allegoria orizzontale postmoderna⁹, tentando sempre e comunque di creare un disegno, una rappresentazione.

⁹ Jameson mette in evidenza che nel Postmodern all'identità viene preferita la differenza e questo comporta un ritorno all'allegoria come strumento per esprimere l'interpretazione unificante della realtà. "The allegorical, then can be minimally formulated as the question posed to thinking by the awareness of incommensurable distances within its object of thought, and as the various new interpretive answers devised to encompass phenomena about which we are at least minimally agreed that no single thought or theory encompasses any of them. Allegorical interpretation is then first and foremost an interpretive operation which begins by acknowledging the impossibility of interpretation in the older sense, and by

Ecco come conclude la lezione *Molteplicità*:

"Sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come grande rete. Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il self di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.

Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del self, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...

Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose?"
(Lezioni, 120)

Non era questo il punto d'arrivo anche di Conrad nel raccontare per "far vedere", "far sentire" la natura e le vite dei suoi personaggi sperduti nei mari tropicali?

La città per Calvino, come il mare o la nave di Conrad, è "un simbolo più complesso, che mi ha dato – scrive Calvino – le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra

including that impossibility in its own provisional or even aleatory movements. For the newer allegory is horizontal rather than vertical". (Jameson 1991, 168)

razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane” (Lezioni, 70). È un simbolo da cui si genera quella forma-romanzo enciclopedico, il “romanzo-rete”, che già Conrad aveva tentato per soddisfare il suo bisogno di “far sentire” la vita intesa come “knitting machine”. In entrambi gli autori la forma deve essere chiusa ma allo stesso tempo aperta a tutte le letture possibili. Per questo Calvino apprezza in Conrad l’abilità di scegliere un inizio e una fine, i due momenti più importanti del raccontare.

Quelli di Conrad sono inizi e finali che Calvino definisce “enciclopedici” perché:

“Non ci può essere un tutto dato, attuale, presente, ma solo un pulviscolo di possibilità che si aggregano e si disgregano. L’universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d’entropia, ma all’interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d’ordine, porzioni d’esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L’opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l’universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un’immobilità mortale, ma vivente come un organismo” (Saggi I, 751).

Lo sguardo di Perseo anima lo sforzo di Conrad ma soprattutto di Calvino nel trovare “un punto privilegiato” da cui “scorgere un disegno, una prospettiva” nel caos del mondo che si sta disfacendo, con lo scopo di creare “una zona d’ordine” in una “forma non irrigidita”, pietrificata, ma vivente. Questo è il messaggio di Calvino alla fine de *La giornata di uno scrutatore* e anche de *Le città invisibili*. Ed è anche la lezione morale e letteraria che Calvino impara da Conrad: la letteratura come azione salvifica del passato autobiografico dal vortice entropico o dal vuoto, attraverso un modo di raccontare che

prende dalla tradizione orale una forma narrativa particolare: quella capacità di vedere e di raccontare, che Benjamin cita a proposito di Leskov e che Calvino ricorda nella sua lezione inedita, *Cominciare e finire*.

Scrivi Benjamin: "Il ricordo (*Erinnerung* ossia il principio fondamentale dell'epica) [...] crea la rete che tutte le storie finiscono per formare tra loro. L'una si riallaccia all'altra, come si sono sempre compiaciuti di mostrare i grandi naratori, e in primo luogo gli orientali" (Benjamin 1995, 262).

Ma se in Conrad l'asse della narrazione, anche se bifocale e binaria, è ancora centripeta come ne *Le mille e una notte*, dove una storia ne contiene sempre un'altra, quella di Calvino è centrifuga, paradossalmente "enciclopedia aperta" come *Le città invisibili*, in cui le descrizioni di Marco Polo sono sì contenute dal dialogo-cornice, ma sono ordinate da un indice che offre al lettore infiniti intrecci in un unico disegno. Quello che si scorge da un punto privilegiato con lo sguardo di Perseo. E per vederlo anche il lettore deve assumere il suo sguardo indiretto.

Calvino ha quindi elementi post-moderni ma la sua fiducia nella letteratura come uno dei pochi, se non l'ultimo, spazio utopico di ordine cristallino, lo fa rimanere moderno come Conrad, anzi iper-moderno, con una incrollabile fiducia cioè nella capacità epica di raccontare nonostante tutto.

BIBLIOGRAPHY

Italo Calvino's works

(Most books in the dissertation have **abbreviations**)

- . Joseph Conrad. Tesi di Laurea in Letteratura inglese. Università di Torino,
Anno Accademico 1946-47. (not published) (Tesi)
- . Il sentiero dei nidi di ragno. (1947). Intr. by the author. 1964. Milano: Garzanti, 1987.
(Sentiero)
- . Ultimo viene il corvo. (1949). Torino: Einaudi, 1976. (Corvo)
- . Il visconte dimezzato. (1952). Milano: Garzanti, 1986. (Visconte)
- . Il barone rampante. (1957). Milano: Garzanti, 1985. (Barone)
- . I racconti. Torino: Einaudi, 1958. (Racconti)
- . Il cavaliere inesistente. (1959). Milano: Garzanti, 1985. (Cavaliere)
- . I nostri antenati. Introd. By the author. Torino: Einaudi, 1960.
- . La giornata d'uno scrutatore. Torino: Einaudi, 1963. (Giornata)
- . Marcovaldo ovvero le stagioni in città. Torino: Einaudi, 1963.
- . Le cosmicomiche. (1965). Milano: Garzanti, 1988. (Cosmicomiche)
- . Ti con zero. Torino: Einaudi, 1967. (Zero)
- . "Dall'opaco". Adelphiana VI (1971): 299-311. (Opaco)
- . Il castello dei destini incrociati. (1969). Torino: Einaudi, 1973. (Castello)
- . Le città invisibili. Torino: Einaudi, 1972. (Città)
- . Se una notte d'inverno un viaggiatore. Torino: Einaudi, 1979. (Se una notte)
- . Una pietra sopra. Torino: Einaudi, 1980. (Pietra)
- . Palomar. Torino: Einaudi, 1983. (Palomar)
- . Sotto il sole giaguaro. Milano: Garzanti, 1986.

---. "Ipotesi di descrizione di un paesaggio". Esplorazioni sulla via Emilia – Scritture nel paesaggio. Milano: Feltrinelli, 1986. 11-12.

---. Le lezioni americane. Milano: Garzanti, 1988. (Lezioni)

---. La strada di San Giovanni. (1961). Milano: Mondadori, 1990. (Strada)

---. Sulla fiaba. Introd. By Mario Lavagetto. Torino: Einaudi, 1988. (Sulla fiaba)

---. Romanzi e racconti. Ed. Claudio Milanini, with pref. Jean Starobinski. 3 vol. Milano: Mondadori, 1991-95. (RR)

---. Saggi 1945-1985. Ed. Mario Barenghi. Vol. 2. Milano: Mondadori, 1995. (Saggi)

Joseph Conrad's works:

---. Almayer's Folly. (1895). London: Wordsworth, 1996.

---. The Nigger of the 'Narcissus'. (1897). New York: Kimbrough, 1979.

---. "Karain a Memory". (1898) Tales of Unrest. London: Penguin Group, 1977. (Karain)

---. Lord Jim. (1900). London: Wordsworth, 1993. (Jim)

---. Heart of Darkness. (1902). London: Penguin Group, 1983.

---. A Personal Record and The Mirror of the Sea. London: Penguin Books, 1998.

---. "Notes on Life and Letters". 3 vols. Complete Works (26 vols). New York: Page and Company, 1925.

Studies on Calvino:

Almansi, Guido. "Il mondo binario di Italo Calvino". Paragone 258.8 (1971): 95-110.

Asor Rosa, Alberto. "Il «punto di vista» di Calvino". Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale (Firenze 26-28 febbraio 1987). Ed. By Giovanni Falaschi. Milano: Garzanti, 1988. 261-276.

Barberi Squarotti, Giorgio. "Il terorema e il labirinto della scrittura". Nuova civiltà delle

macchine. V, 1:17 (1987): 43-51.

---. "Dal «Castello» a «Palomar»: il destino della letteratura". Italo Calvino. Atti del convegno internazionale (Firenze 26-28 febbraio 1987). 1988. Op.cit. 329-346

Barengi Mario. "Italo Calvino e i sentieri che s'interrompono". Quaderni Piacentini, 15 (1984): 127-150.

Bazzocchi, Marco Antonio, "Landolfi, Calvino e la metamorfosi". L'immaginazione mitologica: Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini. Bologna: Pendragon Edizioni, 1996. 69-103.

Belpoliti, Marco. L'occhio di Calvino. Torino: Einaudi, 1996.

---. "Lo specchio della mente". Italo Calvino, Enciclopedico: Arte, scienza e letteratura. Ed. Marco Politi. Milano: Marcos y Marcos, 1995. 228-239.

Bertone, Giorgio. Italo Calvino. Il Castello della scrittura. Torino: Einaudi, 1994.

Benedetti, Carla. Pasolini contro Calvino. Torino: Boringhieri, 1998.

Biasin, Gian Paolo. "The Surface of Things, the Depth of Words". Calvino Revisited. Ed. by Franco Ricci. Toronto: Dovehouse, 1989. 157-169.

Bonura, Giuseppe. "Calvino, La fantasia e l'ostacolo". Nuova civiltà delle macchine, (1987): 32-36.

Bonsaver, Guido. Il mondo scritto: Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino. Torino: Tirrenia, 1995.

Cadorna, Giorgio Raimondo. "Fiaba, racconto e romanzo". Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale. 1988. Op.cit. 187-201.

Calligaris, Carlo. Italo Calvino. Milano: Mursia, 1973.

Calvo Montoro, J. Maria. "Joseph Conrad/Italo Calvino, o della stesura di una tesi come riflessione sulla scrittura". Forum Italicum 31.1 (1997): 74-115.

Campagnoli, Ruggero. "I livelli di realtà nella scrittura di Calvino". Nuova civiltà delle macchine (1987): 52-57.

Cases, Cesare. "Calvino e il «pathos della distanza»", Patrie lettere. Torino: Einaudi, 1987. 160-166.

Celati, Gianni. "Palomar, la prosa del mondo". Alfabeta 59.6 (1984): 7-8.

Chessa Wright, Simonetta. La poetica neobarocca in Calvino. Ravenna: Longo Editore, 1998.

Colletti, Vittorio. "L'italiano di I. Calvino", Nuova Corrente 100 (1987): 283-296.

De Monticelli, Mario. "Intervista a Calvino". Il Giorno Aug. 18 (1959)

Dombroski, Robert-Miller Ross. "Retorica del Postmoderno: «Le città invisibili» e l'architettura". Teoria e critica letteraria oggi. Atti del Convegno internazionale: «1660-1990: la teoria letteraria, metodologie critiche, il conflitto delle poetiche» (Siena, 10-12 maggio 1990). Ed. By Romano Luperini. Milano: Angeli, 1991. 154-168.

---. "Italo Calvino's *Le città invisibili* and Architecture". Properties of Writing: Ideological discourse in Modern Italian fiction. Baltimore: The John Hopkins University Press. 171-184.

Fabbri, Paolo. "Le trame del Bagatto: arcani narrativi e orditi del dire". Narratori dell'invisibile. Simposio di Sassuolo in memoria di I.C. Modena: Mucchi, 1986. 23-33.

Falaschi, Giovanni. "Calvino fra «realismo» e razionalismo", Belfagor 4.7 (1971): 373-391

---. "Negli anni del Neorealismo", in Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale. 1988. 113-140.

Falcetto, Bruno. "La tensione dell'esistenza. Vitalismo e razionalità in Calvino dal «Sentiero» allo «Scrutatore»". Nuova Corrente. 99 (1987): 29-55.

Ferretti, Giancarlo. Le capre di Bikini. Roma: Editori Riuniti, 1989.

Frasson-Marin, Aurore. Italo Calvino et l'imaginaire. Paris: Editions Slatkine, 1986.

Gabbi, Gabriella. "La forma dello spazio come forma della scrittura". Nuova civiltà delle macchine. 1987. 25-31.

Gabetta, Gianfranco. "Il granchio e la farfalla. Sulle «Norton Lectures» di Calvino". Aut-Aut 228 (1988): 3-12.

Gaiba, Carla. "L'enciclopedia nuova di Calvino e Queneau. Letteratura e orizzonti scientifici". Ed. By Giovanni Baffetti. Bologna: Il Mulino, 1997. 263-281.

Garboli, Cesare. "Identità di Calvino", in La stanza separata. Milano: Mondadori, 1969. 204-214.

Ghidetti, Enrico. "Il fantastico ben temperato di I.C.". Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale. 1988. Op.cit. 171-185.

Gioanola, Elio. "Modalità del fantastico nell'opera di Italo Calvino". Nuova Corrente 100 (1987): 259-281.

Giorello, Giulio. "Favole di ragione". Nuova civiltà delle macchine. 1987: 5-10.

Gramigna, Giuliano. "Piega per piega". Nuova Corrente 100. 1987. 349-354.

Guglielmi, Guido. "I sentieri di Italo Calvino". Nuova corrente 100 (1987): 329-347.

Hume, Kathryn. Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Jauss, Hans Robert. "Il «Monsieur Teste» di Valéry e il «Palomar» di Calvino". Intersezioni 16.1 (1996): 73-93.

Lucente, L. Gregory. "Un'intervista con Italo Calvino". Nuova Corrente 100 (1987): 375-386.

Manganelli, Giorgio. "Profondo in superficie". Italo Calvino, Enciclopedico: Arte, scienza e letteratura. 1995. 201-203

Mengaldo, Pier Vincenzo. "La lingua dello scrittore". Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale, 1988. 203-224.

---. "L'arco e le pietre (Calvino, «Le città invisibili»)". La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale. Milano: Feltrinelli, 1975. 406-426.

Milanini, Claudio. "Le metafore dei «Nostri Antenati»". Nuova Corrente 99 (1987): 57-83.

---. "Natura e storia nel «Sentiero» di Italo Calvino". Belfagor XL.9 (1985): 529-546.

---. L'utopia discontinua. Milano: Garzanti, 1990.

Nava, Giuseppe. "La geografia di Calvino". Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale. 1988. 149-165.

Ossola, Carlo. "L'invisibile e il suo 'dove': «Geografia interiore» di Italo Calvino". Lettere Italiane 32.2 (1987): 220-251.

Pampaloni, Geno. "Il lavoro dello scrittore". Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale. 1988. 17-30

Patrizi, Giorgio. "Il significato del grigio. Calvino e le forme del saggio". Nuova Corrente 100 (1987): 297-327.

Pavese, Cesare. "«Il sentiero dei nidi di ragno»". Letteratura americana e altri saggi. Torino: Einaudi, 1951. 273-276.

Paulicelli, Eugenia. Parola e immagine: sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino. Firenze (Fiesole): Edizioni Cadmo, 1996.

Pedriali, Federica. "'Più per paura che per gioco?' Three textual explorations of Calvino's «Il sentiero dei nidi di ragno»". Modern Language Review, 93.sl (1988): 59-70.

Perrella, Silvio. Calvino. Bari: Laterza, 1999.

Perron, Paul. "The Eroticization of Narrative: Italo Calvino's «Mr. Palomar»". Calvino Revisited. 1989. 103-115.

Pierantoni, Ruggero. "Calvino e l'ottica". Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale. 1988. 277-283.

---. "Metafore di una mappa". Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città. Atti del Convegno Nazionale di studi di Sanremo. Ed. By Giorgio Bertone. Genova: Marietti, 1987. 89-93.

---. "La mappa oscura". Narratori dell'invisibile. Simposio di Sassuolo in memoria di I.C. Modena: Mucchi, 1986. 17-22.

Re, Lucia. Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement. Standfort, CA: Stanford University Press, 1990.

Ricci, Franco. "Il visivo in Calvino". Italo Calvino, Enciclopedico: Arte, scienza e letteratura. 1995. 283-292.

---. "Painting with words, Writing with Pictures". Calvino Revisited. 1989. 189-206.

Ritrovato, Salvatore. "Il sapere scientifico nell'opera letteraria. L'avventura di Calvino". Letteratura e orizzonti scientifici. Ed. By Giovanni Baffetti. Bologna: Il Mulino, 1997. 283-303.

Rossi, Aldo. "La semiologia". Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale. 1988. 239-259.

Sandrini, Giuseppe. "Le linee d'una mano: Italo Calvino e la memoria ne «Le città invisibili»". Studi Novecenteschi 18.42 (1991): 353-393.

Segre, Cesare. "Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori". Strumenti critici 39-40.10 (1979): 177-214.

Sinigaglia, Antonio. Calvino interviewed on "Vent'anni al duemila". R.A.I (Public Italian Television), Roma: 1980.

Spinazzola, Vittorio. "L'io diviso di Italo Calvino". Belfagor XLII.9 (1987): 509-531. And Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale. 1988. 87-112)

Tabucchi, Antonio. "Calvino, in che senso?". Italo Calvino, Enciclopedia: Arte, scienza e letteratura. 1995. Op.cit. 199-200.

Studies on Conrad:

Brooks, Peter. "Un rapporto illeggibile. «Heart of Darkness»". Trame. Trans. Daniela Fink. Torino: Einaudi, 1995. 249-274.

Jameson, Fredric. "Romance and Reification. Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad". The political Unconscious – Narrative as a socially Symbolic Act. New York: Cornell University Press. 206-280.

Land, K. Stephen. Paradox and Polarity in the Fiction of Joseph Conrad. Conrad and the Paradox of Plot. London: MacMillan, 1984.

Lord, Ursula. Solitude versus Solidarity in the novels of Joseph Conrad: political and epistemological implications of narrative innovation. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1998.

Lothe, Jakob. Conrad's Narrative Method. New York: Oxford University Press, 1989.

Pavese, Cesare. Introduzione a Linea d'ombra. Torino: Einaudi, 1947.

Said, Edward. Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1966.

Simons, Kenneth. The Ludic Imagination: A reading of Joseph Conrad. Ann Arbor (MI): Umi Reserch Press, 1985.

Todorov, Tzvetan. "Conoscenza del vuoto". Poetica della prosa. Trans. Elisabetta Ceciarelli. Roma-Napoli: Theoria, 1989. 171-186.

Wright, Walter. Romance and Tragedy in Joseph Conrad. New York: Russel and Russel, 1966.

Wollaeger, A. Mark. Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism. Standfort: Stanford University Press. 1990.

Criticism and Theory of Literature

Agamben, Giorgio. Infanzia e storia. Torino: Einaudi, 1978.

Althusser, Louis-Balibar, Etienne. Reading Capital. London: Verso, 1970.

Barthes, Roland. L'impero dei segni. Trans. Marco Vallora. Torino: Einaudi, 1994.

---. La camera chiara. Torino: Einaudi, 1980.

---. L'ovvio e l'ottuso. Trans. Benincasa, Bottioli, Caprettini, De Agostini, Lonzi, Mariotti. Torino: Einaudi, 1985.

---. "L'effet de Réel". Communication 8 (1966): 84-90.

Basile, Bruno. La finestra socchiusa. Bologna: Patron, 1982.

Benjamin, Walter. Angelus Novus. Ed. By Renato Solmi and with a essay by Fabrizio Desideri. Torino: Einaudi, 1995.

---. L'opera d'arte nell'epoca della tecnica e della sua riproducibilità. Torino: Einaudi, 1985.

---. Il dramma barocco tedesco. Trans. Flavio Cuniberto. Torino: Einaudi, 1999.

Blumenberg, Hans. La leggibilità del mondo. Trans. Bruno Argenton. Ed. By Remo Bodei. Bologna: Il Mulino, 1984.

Bosetti, G. Le mythe de l'enfant dans le roman contemporain. Grenoble: Ellug, 1987.

Brooks, Peter. Trame. Trans. Daniela Fink. Torino: Einaudi, 1995. 249-274.

Crary, Jonathan. Techniques of the Observer – On vision and Modernity in the Ninetheenth Century. Cambridge (MA): MIT press, 1991.

---. Suspension of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture. Cambridge (MA): MIT press, 1999.

Daly, M. Peter. Emblem Theory. Neuden/Lichenstein: KTO press, 1979.

---. Literature in the Light of the Emblem – Structural parallels between the Emblem and Literature in the Sixteen and Seventeenth Centuries. Toronto: University of Toronto, 1979.

David, Michel. "La letteratura italiana e la psicanalisi". La psicanalisi nella cultura italiana. Vols. 8. Torino: Boringhieri, 1974. 332-340.

Dubbini, Renzo. Geografie dello sguardo. Torino: Einaudi, 1994.

Foucault, Michel. Le parole e le cose. Trans. Emilio Panaitescu with an essay by Georges Canguilhem. Milano: Rizzoli, 1996.

Genette, Gérard. Nuovo discorso del racconto. Trans. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1987.

---. Figure III. Trans. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1985.

---. Palinsensti. Trans. Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.

Greimas, Algirdas Julien. Du sens. Paris: Seuil, 1970.

---. Structural Semantics. Trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, Alan Velie. Introd. Ronald Schleifer. University of Nebraska, 1983.

Jameson, Fredric. The political Unconscious – Narrative as a socially Symbolic Act. New York: Cornell University Press, 1981.

---. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1995.

Lonardi, Gilberto. Alcibiade e il suo demone – Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello. Verona: Essedue, 1988.

Lunenfeld, Peter. The Digital Dialectic. Cambridge (MA): MIT Press, 1999.

Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.

Marchese, Angelo. L'officina del racconto. Milano: Mondadori, 1983.

Merleau-Ponty, Maurice. L'occhio vivente. Trans. Anna Sordini. Milano: Se, 1989.

Moretti, Franco. Opere mondo. Torino: Einaudi, 1994.

Propp, Vladimir. Le radici storiche dei racconti di fate. Trans. Alberto Cirese. 2 vols. Torino: Boringhieri, 1985.

Raimondi, Ezio. "Verso il realismo". Il romanzo senza idillio. Torino: Einaudi, 1974. 3-56.

Rella, Franco. "Malinconia nel moderno". Aut-Aut 228 (1988): 13-17.

Said, Edward. Beginnings – Intention and Method. New York: Basic Books, 1975.

Scholes-Kellogg. The Nature of Narrative. New York: Oxford University Press, 1966.

Todorov, Tzvetan. Poetica della prosa. Trans. Elisabetta Ceciarelli. Roma-Napoli: Theoria, 1989. 171-186.

Valéry, Paul. Monsieur Teste. Trans. Libero Solaroli. Essay by Giorgio Agamben. Milano: Se, 1988.

Vernant, Jean-Pierre. La morte negli occhi. Trans. Caterina Saletti. Bologna: Il Mulino, 1987.

Wittgenstein, Ludwig. Osservazioni sui colori. Trans. Mario Trinchero. Introd. By Aldo Gargani. Torino: Einaudi, 1981.

Other authors:

Nievo, Ippolito. Confessioni di un Ottuagenario. 2 vols. Milano: Barion, 1932.

De Giorgi, Elsa. Ho visto partire il tuo treno. Milano: Leonardo, 1992.