

*Il castello dei destini incrociati.*  
Per un approccio mediologico  
a una trilogia incompiuta  
di Fabio Di Pietro

I

**L'apparente regressione mediale di Calvino**

L'approccio al testo del *Castello dei destini incrociati* è tradizionalmente caratterizzato dalla prospettiva critica semiotico-combinatoria, senza dubbio legittimata per alcuni versi dallo stesso Calvino. Tuttavia, per la medesima ragione, tale approccio non esaurisce le chiavi interpretative del testo. L'evidente sensibilità o ipersensibilità mediologica di Calvino risulta tradursi in punti di domanda, sottesi nelle opere, e in risposte che sono sfide continue – e problematiche – alla modernità che avanza.

Una prospettiva diffusa è che Calvino prenda sempre per le corna la modernità, fino in fondo<sup>1</sup>. Le *Lezioni americane* sarebbero paradosso dell'assunzione dei tratti del *software* nella leggerezza letteraria.

Un'altra chiave di lettura, formale e organica, che lascia spazio a un'altra visione maggiormente complessa, è che in Calvino la struttura ossimorica del pensiero – insopprimibile duplicità dell'essere tra cervello e occhio – sotto le trame del gioco, può portare a «concludere che Calvino, *per un altro verso*, è uno scrittore drammatico, quasi tragico? Ma da qui il discorso ricomincia»<sup>2</sup>.

L'idea del cerchio che non chiude e del discorso che ricomincia appare più produttiva della prima nell'intraprendere un percorso di lettura critica da una diagonale mediologica.

Nel *Castello dei destini incrociati* l'elaborazione stessa fa trasparire le mediazioni materiali e simboliche del fare letterario, messe in scena nell'opera, le nervature degli intrecci e, nel contempo, il meta-discorso sulla trasmissione, apparentemente inattuale per la modalità delle storie narrate e l'immaginario rinascimentale in queste dominante.

Il paradosso o la struttura ossimorica di fondo del *Castello* è infatti, a ben vedere, dominato dallo sforzo di cui parla anche Nietzsche nella seconda delle considerazioni inattuali, cioè quello di imparare a organizzare con gradualità il caos, concentrando l'attenzione su se stessi, secondo l'insegnamento delfico,

1. G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, p. VIII.

2. A. Asor Rosa, *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, in Id., *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 41-62: 62.

vale a dire come fecero i Greci rispetto alla propria cultura, puntando «sui loro bisogni veri, e lasciando estinguere i bisogni apparenti»<sup>3</sup>.

La narrazione nel *Castello* presuppone la voce e la scrittura ma allo stesso tempo le nega, riportandole al balbettio dell'infanzia, in cui le immagini costituiscono una condizione, prealfabetica e preorale, di lettura del mondo.

Se, dunque, questa modalità è una *contradictio in adiecto* che favorisce il gioco combinatorio, sulla base di un vincolo all'espressività dei personaggi e all'interpretazione del narratore, è pure vera ed evidente la distanza da sofisticate regole matematiche rigidamente imposte al racconto. Quasi che poi, ordinando un complesso lavoro di smontaggio dei percorsi, la macchina narrativa manifesti, magari solo per addetti ai lavori o lettori ostinati, rivelazioni straordinarie ed esoteriche che, nelle opere di Calvino, sono assolutamente assenti. «I risultati non pare portino» – su questo siamo di certo d'accordo con Bertone – «non molto più in là di tautologie o di una ricostruzione delle belle e difficili simmetrie e degli effetti ludici che l'operazione ha comportato»<sup>4</sup>.

Calvino ebbe l'idea del *Castello dei destini incrociati* seguendo un intervento di Paolo Fabbri nel Seminario internazionale sulle strutture del racconto, nel luglio 1968 presso l'Università degli Studi di Urbino. Nella *Nota* che accompagna l'edizione Einaudi del 1973 è però abbastanza chiaro quanto la sua adesione ad un approccio semiotico-combinatorio sia assolutamente parziale.

Innanzitutto, l'adoperare i tarocchi come una macchina narrativa combinatoria non si avvale dell'approccio metodologico delle ricerche, pur presenti all'autore, sull'analisi delle funzioni narrative delle carte da divinazione, se non per il significato dipendente dalla posizione occupata nella successione complessiva da ogni singola carta (carte che precedono e che seguono).

Inoltre le esigenze interne al testo sono predominanti ed autonome rispetto a regole generali esterne. Calvino guarda con attenzione le carte, ma da profano. Il procedimento seguito è per suggestioni, associazioni, interpretazioni di un'iconologia immaginaria senza parole.

Si tratta di un atteggiamento di ripiego di fronte al mutismo (repressione dell'oralità) e di una forma di ipervisualismo come modello di interpretazione della realtà, ma anche di distanza e nostalgia di fronte allo sviluppo della scrittura e del visibile?<sup>5</sup>

La soluzione non convince: la *laudatio temporis acti* non ci pare la strada più produttiva. Peraltro, di un Calvino nostalgico non si ha traccia neanche in *Marcovaldo*, mentre l'afasia può effettivamente essere letta come il frutto di una conciliazione di entità inconciliabili (Natura e Ragione) e di una soluzione ossimorica (Calvino parla di sé, dopo aver dichiarato che non ne avrebbe mai parlato) e utopica. Insomma, una riduzione del Mondo in Segni e una

estrema sazietà della scrittura, quella fatica del segno – quel vero e proprio *scacco della letteratura*, la quale può rappresentar tutto, ma non la vita – che aprono anch'es-

3. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1991, p. 98.

4. Bertone, *Italo Calvino*, cit., p. 122.

5. Ivi, p. 132.

se la porta a Palomar, e a quel suo voler rimettere, come Proteo, i piedi sull'umile, dolorosa terra dell'esistenza umana?<sup>6</sup>

E se porre ordine al disordine significasse semplicemente la sfida continua al labirinto e al caos? Insomma, una provvisorietà dell'ordine? Il lavoro sulle carte di Marsiglia, che confluisce in parte nella *Taverna dei destini incrociati*, parrebbe confermarlo, perché il procedimento non consente infine di imporre un ordine complessivo: regole, struttura e soluzioni vengono costantemente rivedute.

La proposta editoriale di Franco Maria Ricci per i tarocchi viscontei è solo uno stimolo a proseguire il lavoro già intrapreso, e non la causa. Calvino qui inizia a mostrare una sensibilità mediologica pura. La differenza fra questi tarocchi e quelli di Marsiglia è materiale e simbolica. Le miniature quattrocentesche impongono uno stravolgimento totale dello sguardo, perché le figure richiedevano un diverso contesto sociale, altra sensibilità e altro linguaggio.

Il quadrato magico del *Castello dei destini incrociati* nasce come un cruciverba in una settimana, ma prevede sequenze ispirate all'*Orlando Furioso*. Aspetto di non poco conto. La facilità dell'operazione è di affinità storico-letteraria e non semiotico-strutturalistica. Si potrebbe anzi aggiungere che tale affinità riprende una passione per Ariosto, la cui opera è concepita alla luce nuova del pensiero moderno, umanistico-rinascimentale, sulla condizione umana e sulla storia. Il palazzo di Atlante e il *Castello* appaiono formati della stessa sostanza fantastica e illusoria: «a tutti par che quella cosa sia, / che più ciascun per sé brama e disia»<sup>7</sup>. Il gioco di questa camera degli specchi consiste nella ripetizione e nella moltiplicazione all'infinito delle passioni umane, ma d'altronde ciò è reso possibile in entrambi i testi dalla predominanza e maggiore polisemia della visione (l'immagine) sulla parola.

L'accoglienza del pubblico dei lettori spinge Calvino a riprendere in mano anche l'impresa dei tarocchi di Marsiglia, ma in questo caso il *puzzle*, il contenitore, non esce fuori dalla mano dell'autore. Le suggestioni qui presenti non permettono uno schema unitario come quello enciclopedico rinascimentale dei tarocchi viscontei.

Costrizioni e preclusioni aumentano la complessificazione delle operazioni pittografiche, fabulatorie e stilistiche. A questo punto Calvino ipotizza una soluzione sempre da un punto di vista storico-culturale. La *Taverna* ha senso se segnata dalla differenza linguistica tra gli uni e gli altri tarocchi (viscontei e di Marsiglia). La miniatura raffinata rinascimentale verso le rozze incisioni marsigliesi. L'operazione non funziona e resta il senso come ipotesi teorica per diversi anni.

Nel 1973 si giunge al parto sofferto della *Taverna*: lo schema è un quadrato di 78 carte, ma manca il rigore del *Castello*. Calvino parla di archivio di materiali, di stratificazioni, umori, intenzioni, scelte stilistiche: alla fine pubblica la *Taverna* per liberarsene.

L'ipotesi di una trilogia c'è, ma il terzo testo non verrà mai scritto. Sarebbe

6. Asor Rosa, *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, cit., p. 62.

7. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XII, 20, 7-8.

stato il più interessante per meglio comprendere il percorso calviniano sulla narrativa per immagini. *Il motel dei destini incrociati* avrebbe costituito un brusco stacco dall'immaginario medieval-rinascimentale del *Castello* e della *Taverna*. Il materiale visuale con cui Calvino avrebbe lavorato sarebbero stati i fumetti: non le *strip* comiche, ma i fumetti d'azione – dall'avventura alla fantascienza. La cornice avrebbe avuto origine da una catastrofe:

Alcune persone scampate a una catastrofe misteriosa trovano rifugio in un motel semidistrutto, dove è rimasto solo un foglio di giornale bruciacchiato: la pagina dei fumetti. I sopravvissuti, che hanno perso la parola per lo spavento, raccontano le loro storie indicando le vignette, ma non seguendo l'ordine d'ogni *strip*: passando da una *strip* all'altra in colonne verticali o in diagonale. Non sono andato più in là della formulazione dell'idea così come l'ho esposta ora. Il mio interesse teorico ed espressivo per questo tipo d'esperimenti si è esaurito. È tempo (da ogni punto di vista) di passare ad altro<sup>8</sup>.

Lo sguardo ingenuo del bambino che guarda pagine piene di figure, la suggestione che ne deriva, la spinta verso la costruzione di un'iconologia fantastica: sono tutti aspetti che ritornano nelle *Lezioni americane*, quando Calvino ricorda la sua infanzia di lettore:

Il *Corriere dei Piccoli* ridisegnava i cartoons americani senza balloons, che venivano sostituiti da due o quattro versi rimati sotto ogni cartoon. Comunque io che non sapevo leggere potevo fare benissimo a meno delle parole, perché mi bastavano le figure. [...] Quando imparai a leggere, il vantaggio che ricavei fu minimo: quei versi sempliciotti a rime bacciate non fornivano informazioni illuminanti; spesso erano interpretazioni della storia fatte a lume di naso, tali e quali come le mie; era chiaro che il versificatore non aveva la minima idea di quel che poteva essere scritto nei balloons dell'originale, perché non capiva l'inglese o perché lavorava su cartoons già ridisegnati e resi muti. Comunque io preferivo ignorare le righe scritte e continuare nella mia occupazione favorita di fantasticare *dentro* le figure e nella loro successione<sup>9</sup>.

Fantasticare dentro le figure e nella loro successione presuppone per l'appunto le figure e una regressione prealfabetica, alla ricerca di un immaginario che rappresenti l'inconscio collettivo contemporaneo e la distanza con quello ariostesco degli esperimenti precedenti, effettivamente realizzati o solo ipotizzati.

La prospettiva calviniana rispetto al futuro della letteratura fantastica è data da due alternative.

Il riciclaggio *post-modernism* in nuovi contesti che ne stravolgono il significato: uso ironico dell'immaginario dei mass media o estraniamento, dovuta all'immissione del gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in nuovi meccanismi narrativi.

8. I. Calvino, *Nota al Castello dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, edizione diretta da C. Milanini, Mondadori, Milano 2001<sup>6</sup>, pp. 1275-81: 1281.

9. I. Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi 1945-1985*, "Meridiani", Mondadori, Milano 2001<sup>7</sup>, II, pp. 627-733: 709.

Oppure fare il vuoto e ripartire da zero: il mondo dopo la fine del mondo di Beckett. Un mondo che è il prodotto di un processo di riduzione minima di elementi visuali e linguaggio.

Verrebbe da pensare alla catastrofe del soggetto abbozzato per *Il motel dei destini incrociati*, ma anche al ragionamento di Nietzsche nel primo capitolo di *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*:

La serenità, la buona coscienza, la lieta azione, la fiducia nel futuro – tutto ciò dipende, nell'individuo come nel popolo, dal fatto che ci sia una linea che divida ciò che si può abbracciare con lo sguardo, ciò che è chiaro, da ciò che è non rischiarabile e oscuro; dal fatto che si sappia tanto bene dimenticare al tempo giusto, quanto ricordare al tempo giusto; dal fatto che si discerna immediatamente con forte istinto quando è necessario sentire in modo storico e quando in modo non storico. È proprio questa la proposizione alla cui considerazione il lettore è invitato: ciò che è non storico e ciò che è storico sono ugualmente necessari per la salute di un individuo, di un popolo e di una civiltà<sup>10</sup>.

La regressione mediale del *Castello* consente di ritornare a se stessi e ai propri bisogni espressivi di lettura della realtà, fra trasmissione culturale, rottura e rifunzionalizzazione dell'immaginario letterario.

Ariosto, con la struttura policentrica e sincronica del poema, rappresenta un modello ineludibile per Calvino: «un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi»<sup>11</sup>, come nei giochi, che – occorre non dimenticarlo –:

da quelli infantili a quelli degli adulti, hanno sempre un fondamento serio: sono soprattutto tecniche di addestramento di facoltà e attitudini che saranno necessarie nella vita. Quello d'Ariosto è il gioco d'una società che si sente elaboratrice e depositaria d'una visione del mondo, ma sente anche farsi il vuoto sotto i suoi piedi, tra scricchiolii di terremoto<sup>12</sup>.

Con Calvino non si può parlare di controllo e regole del gioco senza l'idea della perdita, del vuoto, della catastrofe narrativa (il gioco tiene e non tiene all'aderenza alle regole) e sociale (la visione luminosa della modernità si adombra nel crinale tardo-novecentesco).

Ma ritorniamo alla contraddizione tra storico e non storico di Nietzsche e all'opposizione tra immagine e parola, memoria e oblio, tra ragione e pazzia per amore nella serie Orlando-Ariosto-Orlando-Calvino (mondo dell'autore e mondo del personaggio).

L'avanzata dell'infezione epidemica e pestilenziale che colpisce il linguaggio contemporaneo, tema presente nelle *Lezioni americane*, è già in *Mondo scritto e mondo non scritto*, la conferenza pronunciata alla New York University come

10. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno*, cit., p. 10.

11. I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'«Orlando Furioso»*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., t. 1, pp. 759-68: 761.

12. Ivi, pp. 767-8.

“James Lecture” nel 1983, a chiusura della quale Calvino dichiara di sentirsi vicino a comprendere, nel passaggio dal primo al secondo mondo «che dall’altro lato delle parole c’è qualcosa che cerca d’uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione»<sup>13</sup>.

Immagine molto kafkiana del senso di allucinazione che l’autore praghese, citato da Calvino, riesce ad ottenere attraverso la trasparenza del linguaggio.

## 2

### Mediazioni materiali e simboliche nella *Storia dell’ingrato punito*

*La storia dell’ingrato punito* è la prima della serie del *Castello* e può essere presa a paradigma esemplificativo dell’impianto generale delle mediazioni comunicative e culturali dell’intera opera.

Il narratore agisce per inferenza nella lettura delle carte. L’immagine provoca l’osservazione e il giudizio sulla base di un’interpretazione probabilistica del messaggio:

Presentandosi a noi con la figura del Cavaliere di Coppe – un giovane roseo e biondo che sfoggiava un mantello raggianti di ricami a forma di sole, offriva con la mano protesa un dono come quelli dei Re Magi – il nostro commensale voleva probabilmente informarci della condizione facoltosa, della sua inclinazione al lusso e alla prodigalità, e pure – col mostrarsi a cavallo, d’un suo spirito d’avventura, sia pur mosso – giudicai io, osservando tutti quei ricami fin sulla gualdrappa del destriero – più dal desiderio d’apparire che da una vera vocazione cavalleresca<sup>14</sup>.

Il linguaggio del corpo aiuta a far funzionare il racconto muto, ma il narratore insiste sulla dimensione ermeneutica aperta: “parere” e “dedurre”, “poter essere” e “suggerire”, nella lettura silenziosa delle carte da parte dei commensali, si accompagna con l’esperienza personale di ciascuno nel leggere il *Nove di bastoni* come l’ingresso nella selva regressiva. Ma alla lettura probabilistica si alternano anche espressioni di maggiore sicurezza sui nuclei narrativi. La carta della *Forza* «annunciava certamente un brutto incontro»<sup>15</sup>, «il racconto era chiaro»<sup>16</sup>, le «previsioni furono confermate»<sup>17</sup>, «riconoscemmo nell’appeso il nostro giovane biondo»<sup>18</sup>, «respirammo di sollievo alla notizia»<sup>19</sup>, «da esso apprendemmo»<sup>20</sup>,

13. I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., t. II, pp. 1865-975: 1875.

14. I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 499-546: 506.

15. Ivi, p. 508.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

«non dubitammo»<sup>21</sup>, «quando vedemmo»<sup>22</sup>, «era prevedibile»<sup>23</sup>, «non per nulla»<sup>24</sup>. Gli indizi diventano più che probabili e dispongono i commensali a godere della narrazione per immagini.

Questo passaggio progressivo verso il piacere della lettura è dato dalla chiarezza del narratore di secondo grado, che è abile nello sconcertare e poi nell'imporre una soluzione. L'annuncio dell'imprevisto è un «messaggero a cavallo» che porta «una notizia inquietante». L'attesa dei lettori è impazienza di vedere le carte successive e di cimentarsi con un'interpretazione più complessa:

e venne *Il Sole*. Il pittore aveva rappresentato l'astro del giorno nelle mani d'un bambino che corre, anzi vola sopra un vario e spazioso paesaggio [...]: poteva voler dire semplicemente «era una bella giornata di sole» e in questo caso il nostro narratore sprecava le sue carte per riferirci particolari inessenziali. Forse più che sul significato allegorico della figura conveniva soffermarsi su quello letterale: un bambino seminudo era stato visto correre nelle vicinanze del castello dove si celebravano le nozze, ed era per inseguire quel monello che lo sposo aveva disertato il banchetto<sup>25</sup>.

Sulla scorta dell'approccio teorico-mediologico di Debray, si possono individuare quattro mediazioni fondamentali previste dal brano succitato: 1. la pittura, che è processo generale di simbolizzazione, codice sociale di comunicazione, supporto fisico e dispositivo di circolazione; 2. la materia organizzata per un'organizzazione materializzata (istituzionale) di matrici formative-concettuali di lettura del messaggio: connotazione verso denotazione, allegoria verso significato letterale; 3. l'orientamento pragmatico del messaggio, tecnologico del medium, ecologico del *milieu* (la propulsione di senso è data da vettori – inerti e animati – che sono significativi per un'epoca e per una data società); 4. l'approccio antropologico della mediazione-interpretazione del messaggio che si trasmette nel tempo e si trasforma<sup>26</sup>.

L'enigma dell'oggetto in mano al bambino riapre l'azzardo della congettura, gli interrogativi, le inferenze, le allusioni. Il dialogo immaginato fra i protagonisti della storia dell'ingrato punito e il duello che ne segue riportano gli astanti allo sguardo del narratore di secondo grado, che rivela nel bambino il figlio e, nel guerriero che esce dal bosco, la donna che lo aveva salvato dal brutto incontro – sedotta e abbandonata per un matrimonio regale. L'amazzone è anche la carta della *Papessa*. «Una monaca? Una strega? La gran sacerdotessa d'un culto segreto e sanguinario?». È la dea Cibele offesa: è disordine e perdita:

– Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi per-

21. Ivi, p. 509.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. Ivi, pp. 510-1.

26. Cfr. R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris 1991; Id., *Introduction à la médiologie*, PUF, Paris 2000.



derti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato, unirti allo stuolo delle Ménadi che corre urlando nel bosco.

– No! – era il grido che vedemmo uscire dalla sua gola ammutolita, ma già l'ultima carta completava il racconto, ed era l'Otto di Spade, le lame taglienti delle scarmigliate seguaci di Cibele s'avventavano addosso a lui, straziandolo<sup>27</sup>.

L'ingrato punito è il fantasma di se stesso, un uomo smembrato e disciolto tra le carte, disperso nel bosco.

### 3

#### **Tutte le altre storie: sincronia e reticolarità del racconto**

*Il castello* si chiude con la voce del narratore-autore implicito che osserva il quadrato concluso e legge tutte le altre storie che restano da seguire secondo tutti i punti cardinali. Si domanda dove sia la sua, ma non la riconosce:

Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. La carte del mazzo sono tutte spiattellate sul tavolo. E la mia storia non c'è? Non riesco a riconoscerla in mezzo alle altre, tanto fitto è stato il loro intrecciarsi simultaneo. Infatti, il compito di decifrare le storie una per una mi ha fatto trascurare finora la peculiarità più saliente del nostro modo di narrare, e cioè che ogni racconto corre incontro a un altro racconto, e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall'altro estremo avanza in senso opposto, perché le storie raccontate da sinistra a destra o dal basso in alto possono pure essere lette da destra a sinistra o dall'alto in basso, e viceversa, tenendo conto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato, e il medesimo tarocco serve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali<sup>28</sup>.

Contrariamente all'assunto matematico, scambiando l'ordine dei fattori il prodotto cambia. L'intreccio è simultaneo, reticolare, la comunicazione si apre alla polisemia dei punti di vista e del modo della narrazione. Nel quadrato tutto si tiene: è l'universo narrativo, all'interno del quale si verificano la perdita e la liberazione dall'identità. Resta solo il puntiglio di chi vuole chiudere il cerchio:

Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene. Quello che rimane di me è solo l'ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti. Ancora mi manca di ripercorrere due lati del quadrato, in senso opposto, e io vado avanti solo per puntiglio, per non lasciare le cose a mezzo<sup>29</sup>.

27. Calvino, *Il castello*, cit., p. 513.

28. Ivi, p. 539.

29. Ivi, pp. 543-54.



Le storie conclusive del castellano-locandiere e dell'ostessa sono decisive per la comprensione della cornice del *Castello*. Il primo sogna di travestirsi da giocoliere, recarsi nella Capitale e conquistare il potere, diventare imperatore e capovolgere il mondo, grazie al dono del Diavolo, la coppa sacra rubata alle Baccanti e da queste rivendicata nel bosco dove egli resta. L'ostessa è educanda presso le monache, ma anche amazzone che sfida il condottiere degli invasori, se ne innamora e lo sposa. Malvista dai regali suoceri, quando lo sposo è costretto ad allontanarsi, viene condotta nel bosco per essere uccisa, si libera e si nasconde nel castello, in attesa che anche il suo amato vi passi.

Evidente il richiamo all'amore tra Bradamante e Ruggero, avversato inizialmente dal padre di lei, il Duca Amone, ma più in generale al motivo dell'ingratitude punita nel primo caso e del tradimento subito nel secondo. Aspetti speculari alla storia di apertura del *Castello*.

L'oste e l'ostessa hanno funzioni complementari che richiamano tutte le istituzioni narrative e il bifrontismo diabolico dell'autore; ma ciò che più colpisce è la circolarità drammatica, la ricorsività della ricerca di un segno che riveli la propria storia o il proprio amore nell'ansia dell'ostessa. La stessa della monaca Teodora, che racconta la vicenda del *Cavaliere inesistente* e che alla fine si rivela Bradamante nell'attesa che il suo spasimante, Rambaldo, giunga e la porti via con sé alla fine del racconto. Ma c'è molta distanza tra la trilogia seriale e araldica dei *Nostri antenati*, che si conclude nel 1959 proprio con il breve racconto succitato.

Il gioco del *Castello* è un bilancio esistenziale: aspetto che si ritroverà in altre opere successive molto più sviluppato, ma che in parte è già chiaro nelle mani che sparpagliano il mazzo alla fine della narrazione:

Eccola ora apparecchiare una tavola per due, attendere il ritorno dello sposo, e spiare ogni muovere di fronda in questo bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni colpo di scena in questo incastro di tarocchi, finché non si arriva alla fine del gioco. Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo<sup>30</sup>.

Una ricorsività basata sull'oggetto letterario considerato alla stregua di un oggetto fisico, pertanto dotato di una propria energia potenziale, condizionato da *contraintes* narrativi autoimposti e caratterizzato da un'attitudine generativa illimitata. Il gioco, secondo le regole dell'Oulipo caro a Calvino, è interessante soprattutto per il nesso che tiene insieme materiale testuale e visivo e che, sotto il profilo grafico, porterà a un inatteso sviluppo. La grafica generativa è infatti una sperimentazione che demolisce il progettista tradizionale, tanto quanto la macchina del *Castello* demolisce l'autore<sup>31</sup>.

30. Ivi, p. 546.

31. Cfr. al riguardo la sperimentazione grafica proposta da G. Boffo, *L'incrocio dei castelli destinati. Proposta per una trasformazione narrativo-visiva de «Il castello dei destini incrociati»*, tesi di laurea, Università degli Studi di Urbino, a.a. 2011-12.

#### 4 Dallo stilo, ai fogli, alla pittura

*La taverna* rappresenta un cronotopo basso, che adegua il livello stilistico alla confusione del luogo e al volgare mazzo di tarocchi marsigliesi. Se la cornice per un verso ripete i limiti comunicativi imposti nel *Castello* – afasia e oblio –, per un altro verso la chiusura del penultimo capitolo della *Taverna* afferma la figura dell'autore-narratore in modo molto più spiccato, già attraverso il titolo – *Anch'io cerco di dire la mia* – e poi con le *Tre storie di follia e distruzione* che sono una sorta di *paulo maiora canamus*. Storie che intrecciano personaggi shakespeariani emblematici (Amleto, Macbeth, Re Lear).

Il penultimo capitolo viene così a trovarsi in mezzo tra la prima parte preponderante (sette capitoli) e l'ultimo capitolo, che termina con le parole di un Macbeth, figura dell'autore-narratore: «Sono stanco che *Il Sole* resti in cielo, non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del *Mondo*, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio, i frantumi di specchio del disastro»<sup>32</sup>.

L'universo narrativo salta per aria e la catastrofe squaderna i fogli, li frantuma, mostrando una visione drammatica e apocalittica, che è disordine del mondo e di ciò che lo tiene insieme (sintassi).

A questo punto la lettura di *Anch'io cerco di dire la mia* costituisce un inciso strategicamente decisivo. Anticipa la tragedia, rimettendo in gioco la questione dell'identità dello scrittore e del suo mondo di carta. Ed è proprio qui che si svela più intensamente il discorso mediologico di Calvino, mediante una prosa concitata e un'interpunzione rara, quasi un flusso di coscienza.

L'attrito del penultimo capitolo ha la funzione di sovvertire la geometria del congegno narrativo, introducendo un elemento di caos per ragioni diverse da quelle del racconto. La visione si trasforma in autoconfessione e ricerca di identità tra le immagini del mondo figurale delle carte e poi della pittura<sup>33</sup>, ma attraverso sempre la scrittura come gesto di arbitrio<sup>34</sup>.

L'articolazione della bocca fa uscire solo un mugolio, le immagini delle carte diventano l'unica mediazione materiale di un processo simbolico che si muove tra le figure.

Il mestiere di scrittore può essere quello del *Re di Bastoni* seduto con in mano un arnese (*habitus*, supporto fisico, codice e doppia natura del medium: utensile e gesto):

uno stilo o calamo o matita ben temperata o penna a sfera, e se appare di grandezza sproporzionata sarà per significare l'importanza che il detto arnese scrittorio ha nell'esistenza del detto personaggio sedentario. Per quel che so, è proprio il filo nero che esce da quella punta di scettro da poche lire la strada che m'ha portato fin qui, e

32. I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 547-610: 610.

33. C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1995, p. 138.

34. M. Lavagetto, *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi*, in Id., *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 23-34: 29.

non è escluso dunque che *Re di Bastoni* sia l'appellativo che mi spetta, e in tal caso il termine *Bastoni* vada inteso nel senso delle aste che fanno i bambini a scuola, primo balbettio di chi prova a comunicare tracciando dei segni, o nel senso di legni di pioppo da cui s'impasta la bianca cellulosa e se ne sfogliano risme di pagine pronte per essere (e ancora i significati s'incrociano) vergate<sup>35</sup>.

Anche il *Due di Denari* può evocare la dimensione dello scambio e riportare all'invenzione della scrittura e al primo che ha preso in mano l'arnese come dispositivo di circolazione – moneta e lettera – secondo vettori istituzionali che vanno dal codice, al quadro organizzativo di un campo sociale, quello letterario<sup>36</sup>, fino alle forme, le matrici di formazione del pensiero, secondo una certa organizzazione concettuale del messaggio:

anche per me è un segno di scambio, di quello scambio che è in ogni segno, dal primo ghirigoro tracciato in modo da distinguersi dagli altri ghirigori del primo scrivente, il segno di scrittura imparentato con gli scambi d'altra roba, non per niente inventato dai fenici, coinvolto nella circolazione del circolante come le monete d'oro, la lettera che non va presa alla lettera, la lettera che trasvaluta i valori che senza lettera non valgono niente, la lettera sempre pronta a crescere su se stessa e a ornarsi dei fiori del sublime, vedila qui istoriata e fiorita sulla sua superficie significante, la lettera elemento primo delle Belle Lettere, pur sempre avvolgendo nelle sue spire significanti il circolante del significato, la lettera Esse che serpeggia per significare che è lì pronta a significare significati, il segno significante che ha la forma di un Esse perché i suoi significati prendano forma di esse pure loro<sup>37</sup>.

L'immaginario veicolato dai vettori – tecnici e istituzionali della mediazione – tiene insieme materia e organizzazione sociale del mestiere e del prodotto letterario:

E tutte quelle *coppe* non sono altro che calamai prosciugati aspettando che nel buio dell'inchiostro vengano a galla i demoni le potenze inferi i babau gli inni alla notte i fiori del male i cuori della tenebra, oppure vi plani l'angelo melanconico che distilla gli umori dell'anima e travasa stati di grazia e epifanie. Invece niente. Il *Fante di Coppe* mi ritrae mentre mi chino a scrutare dentro l'involucro di me stesso; e non ho l'aria soddisfatta: ho un bel scuotere e spremere, l'anima è un calamaio asciutto. Quale *Diavolo* vorrà prenderla in pagamento per assicurarmi la riuscita dell'opera?<sup>38</sup>

Il diabolico bifrontismo calviniano si riassume così nella spinta tra interno (individuo) e esterno (società):

*Il Diavolo* dovrebb'essere la carta che nel mio mestiere s'incontra più sovente: la materia prima dello scrivere non è tutto un risalire alla superficie di grinfie pelose,

35. Calvino, *La taverna*, cit., p. 591.

36. Per il concetto di campo letterario in sociologia cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005.

37. Calvino, *La taverna*, cit., pp. 591-2.

38. *Ibid.*

azzannamenti cagneschi, cornate caprine, violenze impedito che annaspano nel buio? Ma la cosa può essere vista in due modi: che questo brulicare demoniaco all'interno delle persone singole e plurali, nelle cose fatte o credute di fare, e nelle parole dette o credute di dire, sia un modo di fare e di dire che non sta bene, e convenga ricacciare tutto giù, oppure sia invece ciò che più conta e visto che c'è sia consigliabile farlo venir fuori; due modi di vedere la cosa poi a loro volta variamente mescolati, perché potrebb'essere che il negativo per esempio sia negativo ma necessario perché senza di quello il positivo non è positivo, oppure che non sia negativo affatto mentre il solo negativo caso mai è quello che si crede positivo<sup>39</sup>.

Allora il modello diventa il divino Marchese, che tiene insieme l'angelo e il demone, e la parola è sogno che attraversa lo scrittore per liberarsi e liberarlo. La scrittura è tramite del represso e lo scrittore è interprete di sogni e complessi psicoanalitici e rimossi infantili (la storia di Edipo), ma anche personaggio di se stesso, in una sorta di autobiografismo stendhaliano:

Di tutto questo la scrittura avverte come l'oracolo e purifica come la tragedia. Insomma, non c'è da farsene un problema. La scrittura insomma ha un sottosuolo che appartiene alla specie, o almeno alla civiltà, o almeno a certe categorie di reddito. E io? E quel tanto o quel poco di squisitamente mio personale che credevo di metterci? Se l'ombra d'un autore posso evocare ad accompagnare i miei passi diffidenti nei territori del destino individuale, dell'io, del (come ora dicono) «vissuto», dovrebbe essere quella dell'Egotista di Grenoble, del provinciale alla conquista del mondo, che una volta leggevo come se aspettassi da lui la storia che dovevo scrivere (o vivere: c'era una confusione tra i due verbi, in lui, o nel me di allora). Quale di queste carte mi indicherebbe, se rispondesse ancora al mio appello? Le carte del romanzo che non ho scritto, con *L'Amore* e tutta l'energia che mette in moto e le trepidazioni e gli imbrogli, *Il Carro* trionfante dell'ambizione, *Il Mondo* che ti viene incontro, la bellezza promessa di felicità? Ma qui io vedo solo stampi di scene che si ripetono uguali, il tran-tran della carretta di tutti i giorni, la bellezza come la fotografano i rotocalchi. Era questa la ricetta che aspettavo da lui? (Per il romanzo e per qualcosa oscuramente imparentata col romanzo: «la vita»?) Cos'è che teneva insieme tutto questo e se n'è andato?<sup>40</sup>

Le carte scarseggiano e si ritorna al mestiere, alla sua quotidianità: seduti a condurre la penna sul foglio, a spandere inchiostro, a cancellare e appallottolare fogli, nella solitudine monacale del topo da biblioteca che si muove nella memoria trasmessa nei secoli, tra note a piè di pagina e indici analitici, per poi scoprirsi come l'oste del *Castello*: «un giocoliere o illusionista che dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d'effetti»<sup>41</sup>.

È in questo passaggio che il gioco per immagini si apre alla pittura vista nei musei, alla ricerca di figure emblematiche della dialettica imperfetta tra scrittura

39. Ivi, pp. 592-3.

40. Ivi, pp. 595-6.

41. *Ibid.*

e mondo: San Girolamo e San Giorgio. Si passa così dalla dimensione delle carte di divinazione ai quadri come percorsi visivi tematici, che collegano musei e capitali del mondo.

#### 4.1. I “sangirolami” tra animali e spazio

I “sangirolami” attraggono Calvino per la rappresentazione classica del santo tra esterno e interno.

All'esterno San Girolamo eremita, studioso, consulta trattati all'aria aperta, sta seduto presso una grotta, con affianco un leone mansueto. L'allegoria è aperta: la scrittura addomestica le passioni o le forze naturali o dà armonia alla disumanità universale oppure cova una violenza trattenuta. A Calvino non interessa tanto questo, quanto il gusto dei pittori per la storiella della spina nella zampa (magari un *qui pro quo* di un copista) e la possibilità di riconoscersi nella fusione delle due figure e nel contesto del paesaggio, perché è lì che di nuovo appaiono gli strumenti del mestiere e la provvisorietà dell'autore rispetto all'opera trasmessa:

Nel paesaggio gli oggetti del leggere e dello scrivere si posano tra le rocce le erbe le lucertole, diventano prodotti e strumenti della continuità minerale-vegetale-animale. Tra le suppellettili dell'eremita c'è anche un teschio: la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà. La natura inarticolata ingloba nel suo discorso il discorso umano<sup>42</sup>.

L'altro aspetto importante è la liminalità della posizione dello scrittore tra grotta e città. Il ruolo dell'intellettuale si pone come mediazione tra spazi e punto di vista, che è distanza ma anche sguardo altro, che si pone al di fuori per meglio osservare:

Ma si noti che non siamo nel deserto, nella giungla, nell'isola di Robinson; la città è lì a due passi. I quadri degli eremiti, quasi sempre, hanno una città sullo sfondo. Una stampa di Dürer è occupata tutta dalla città, bassa piramide intagliata da torri quadrate e tetti aguzzi; il santo, appiattito su un dosso in primo piano, le volta le spalle, e non stacca gli occhi dal libro, di sotto al cappuccio monacale. Nella puntasecca di Rembrandt la città alta sovrasta il leone che gira il muso intorno, e il santo in basso, che legge beato, all'ombra d'un noce, sotto un cappello a larghe tese. Alla sera gli eremiti vedono accendersi le luci alle finestre, il vento porta a ondate la musica delle feste. In un quarto d'ora, volessero, sarebbero di ritorno tra la gente. La forza dell'eremita si misura non da quanto lontano è andato a stare, ma dalla poca distanza che gli basta per staccarsi dalla città, senza mai perderla di vista<sup>43</sup>.

All'interno San Girolamo è solo nello studio e può essere confuso per un Sant'Agostino, se non ci fosse ancora il leone. L'animale è l'unico elemento che distin-

42. Ivi, p. 597.

43. Ivi, pp. 597-8.

gue uno scrittore dall'altro. Se la scrittura omologa allo scrittore ogni scrittore a qualunque altro, San Girolamo non corre questo rischio. A Londra Antonello da Messina lo mostra con un pavone, Carpaccio con un cagnolino maltese a Venezia, con un lupacchiotto Dürer in un'incisione.

Anche in questo tipo di quadri sono gli oggetti del mestiere a connotare lo spazio e il tempo della comunicazione: volumi, rotoli, clessidre, astrolabi, conchiglie, una sfera al soffitto oppure una zucca.

Questo Sangirolamo-Santagostino è presenza seduta e circondata da oggetti, che sono metafora dello spazio materiale e simbolico della mente-spazio dello scrittore: catalogo, stanza, volumi da una parte (gli spazi degli strumenti materiali); ordine, classificazione, ideale enciclopedico, calma dall'altra (gli spazi dei vettori istituzionali). Ma il Sant'Agostino di Botticelli agli Uffizi introduce un elemento d'inquietudine. Ritornano i fogli appallottolati sotto il tavolo, nonostante la serena concentrazione. Anche in Carpaccio c'è tensione e un principio di movimento nervoso nei libri sparsi e aperti, nella sfera, nella luce obliqua, nel cane che alza la testa.

Il quadro di interno è spazio interiore sismico, opposto a un esterno geometricamente rigoroso. All'interno dello studio è come presso la grotta non distante dalla città. Lo scrittore registra i passaggi – le mediazioni – tra interno e esterno, come fosse un sismografo.

#### 4.2. I “sangiorgi” con i loro draghi privati e pubblici

Anche i “sangiorgi” attraggono Calvino. La ragione di attenzione verso questo ulteriore personaggio risponde al solito quesito impellente: «Da anni ormai sto qui rinchiuso, rimuginando mille ragioni per non mettere il naso fuori, e non trovandone una che mi metta l'anima in pace. Forse mi viene da rimpiangere modi più estroversi d'esprimere me stesso?»<sup>44</sup>.

L'elemento di distinzione non è più quello spaziale tra esterno e interno, ma quello temporale tra raffigurazione dell'impresa e gli avvenimenti a essa successivi.

La contentezza del pittore nel rappresentare San Giorgio è legata all'incredibilità delle sue gesta leggendarie e quasi da eroe mitico come Perseo. L'occhio primitivo dell'artista che osserva San Giorgio risponde ad una fede comune a quella degli scrittori. L'immaginario collettivo, nel suo riciclaggio continuo, da falso diventa vero, proprio in quanto immaginario.

Che sia il San Giorgio di Carpaccio, con lancia in resta, oppure quello di Raffaello al Louvre, in cui cavallo e drago si sovrappongono e dall'alto il santo penetra la lancia nella gola del mostro, o ancora quello di Paolo Uccello che costruisce una sequenza narrativa (principessa, drago, San Giorgio, la bestia) o infine il San Giorgio di Tintoretto a Londra, che lascia in primo piano la principessa: sempre l'impersonalità e l'impenetrabilità psicologica del personaggio d'azione rimane, nonostante questa avvenga di fronte allo sguardo dell'osservatore.

44. Ivi, p. 599.

La corazza dello scrittore si contrappone alla nudità del drago, al suo pathos e a quello che può significare. Il vero nemico è il lato oscuro del santo e di chiunque, è il rimosso da rimuovere.

Si tratta di una forza che spinge verso l'esterno (il mondo) o la registrazione di una condizione interiore?

Nei quadri successivi all'impresa il drago è morto e la natura si riconcilia, di lato santo e bestia (Altdorfer a Monaco e Giorgione a Londra); oppure c'è la festa della società per la grande impresa (Pisanello a Verona e Carpaccio nelle successive tele del ciclo agli Schiavoni), con drago al guinzaglio ed esecuzione pubblica. Non un sorriso nella città. La vittima è l'altro ma anche il noi, il lato oscuro che va giudicato e rimosso:

Lungo le pareti degli Schiavoni, a Venezia, le storie di San Giorgio e di San Girolamo continuano l'una di seguito all'altra come fossero una storia sola. E forse sono davvero una sola storia, la vita d'uno stesso uomo, giovinezza maturità vecchiaia e morte. Non ho che da trovare la traccia che unisca l'impresa cavalleresca alla conquista della saggezza. Ma se proprio adesso adesso ero riuscito a rovesciare il San Girolamo verso il fuori e il San Giorgio verso il dentro?<sup>45</sup>

Dimensione spaziale e temporale appaiono così suggerire un tentativo di sintesi, una conciliazione dell'inconciliabile. È l'equilibrio sempre provvisorio delle mediazioni calviniane.

La coppia leone mansueto e San Girolamo, insieme a quella drago nemico e San Giorgio, hanno un aspetto di convergenza nella ferocità dell'animale e di divergenza tra ambienti (l'uno accompagna la solitudine del primo santo, l'altro è minaccia della città per il secondo). Lo spazio di questo quadrato logico – microcosmo di quello dei tarocchi – trova un rapporto di subcontrarietà nel concetto di ferocia, che è termine intermedio e comune tra gli estremi di esterno-interno.

Insomma la bestia è una sola, ed è nel pubblico (nella società) e nel privato (l'individuo). La sintesi si rivela chiaramente:

C'è un modo colpevole di abitare la città: accettare le condizioni della bestia feroce dandogli in pasto i nostri figli. C'è un modo colpevole d'abitare la solitudine: crederci tranquillo perché la bestia feroce è resa inoffensiva da una spina nella zampa. L'eroe della storia è colui che nella città punta la lancia nella gola del drago, e nella solitudine tiene con sé il leone nel pieno delle sue forze, accettandolo come custode e genio domestico, ma senza nascondersi la sua natura di belva<sup>46</sup>.

Evidente la connessione con il finale infernale de *Le città invisibili*.

L'equilibrio è in entrambi i testi provvisorio e riconduce il discorso alla meta-narrazione del mestiere: sulla pagina (al di fuori) l'ordine è garantito, ma all'interno dell'autore-narratore le cose non cambiano:

45. Ivi, p. 601.

46. Ivi, p. 602.



Dunque sono riuscito a concludere, posso ritenermi soddisfatto. Ma non sarò stato troppo edificante? Rileggo. Strappo tutto? Vediamo, la prima cosa da dire è che quella del Sangiorgio-Sangirolamo non è una storia con un prima e un dopo: siamo al centro d'una stanza con figure che si offrono alla vista tutte insieme. Il personaggio in questione o riesce a essere il guerriero e il savio in ogni cosa che fa e pensa, o non sarà nessuno, e la stessa belva è nello stesso tempo drago nemico nella carneficina quotidiana della città e leone custode nello spazio dei pensieri: e non si lascia fronteggiare se non nelle due forme insieme. Così ho messo tutto a posto. Sulla pagina, almeno. Dentro di me tutto resta come prima<sup>47</sup>.

Eroe illusionista e equilibrista quello dell'istituzione narrativa dello scrittore-figura; uomo dubbioso e scettico quello in carne e ossa alle prese con un mestiere che si gioca, come per i tarocchi, tra interno ed esterno, tra mondo scritto e non scritto, ma con le regole dello stesso mestiere e della sua funzione comunicativa nello spazio e trasmissiva nel tempo. L'occhio di Calvino risponde ad una vocazione visiva del pensiero, che si muove trasversalmente tra immaginario dell'arte e della produzione della cultura di massa (fotografia, cinema ecc.)<sup>48</sup>.

## 5 Lo sguardo obliquo sulle immagini del mondo

Nella lezione sulla *Leggerezza* Calvino preferisce l'interpretazione antropologica e sociale nel leggere le dinamiche complesse tra storia, letteratura e società, piuttosto che cedere alle tentazioni atomistiche e/o strutturalistiche.

Il tema della comunicazione è centrale nella premessa alle *Lezioni americane*. La dimensione mediale e la letteratura si relazionano, nell'era tecnologica postindustriale, non secondo un movimento lineare e cronologico, ma sincronico e discontinuo. Calvino ha una visione pestilenziale dei mass media e sente l'esigenza di discernere le specificità della letteratura, alla luce di una complessificazione delle mediazioni letterarie e sociali.

La fisicità di ciò che egli intende portare nel nuovo millennio rimarca il senso di una mutazione profonda (leggerezza, rapidità, esattezza, molteplicità, visibilità), che pare richiamare l'immaginario collettivo dei personaggi mutanti del fumetto americano, dotati di straordinarie abilità, che magari sarebbero stati tra gli spunti narrativi del *Motel dei destini incrociati*.

Le coordinate spazio-temporali della riflessione sono millenarie e fortemente connesse, di nuovo, con gli aspetti materiali e simbolici della trasmissione culturale: «Siamo nel 1985: quindici anni appena ci separano dall'inizio d'un nuovo millennio»<sup>49</sup>.

La cifra del ragionamento è un percorso logico di antitesi: passato-futuro, millennio-nuovo millennio, presunta morte del supporto-fiducia nella letteratura.

47. *Ibid.*

48. Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006.

49. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 629.

Le ragioni si rilevano urgenti: una lettura sociale dei processi comunicativi e storici della letteratura, della sua correlazione e antinomia con la comunicazione non letteraria.

Nell'esordio, poi scartato, delle *Lezioni americane* (*Cominciare e finire*) ritorna il motivo della liminalità del romanzo: «Studiare le zone di confine dell'opera letteraria è osservare i modi in cui l'operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può 'esprimere'»<sup>50</sup>.

Rispetto alle teorie sul mondo contemporaneo Calvino guarda alla comunicazione post-moderna, distinguendo tre livelli di temporalità. Un primo livello, di lunga durata, è il millennio: l'invenzione tipografica; un secondo livello, più ravvicinato, tra prima e seconda rivoluzione industriale: nuovi media (radio, cinema e poi televisione) e propagazione di massa del libro; infine un terzo livello: i *bit* della digitalizzazione-atomizzazione del mondo:

Calvino ha sempre rifiutato qualsiasi tentazione apocalittica, anzi, di questo rifiuto s'è fatto una bandiera. Eppure, non c'è alcun dubbio che, nel momento in cui scrive queste parole, il suo stato d'animo dominante sia di angoscia. Egli avverte con estrema acutezza che si sta aprendo una cesura nella storia dell'umanità. Alle spalle c'è il millennio, che ha visto nascere e affermarsi le lingue e le letterature moderne d'Occidente. «È stato anche – aggiunge – il millennio del libro, in quanto ha visto l'oggetto-libro prendere la forma che ci è familiare». E davanti a noi? Calvino si era già interrogato più volte su questa tematica, pervenendo tuttavia a conclusioni abbastanza diverse da quelli finali. In *Cibernetica e fantasmi* (1967-68) era arrivato perfino a ipotizzare che, nella concorrenza tra l'uomo e la macchina, la macchina avrebbe prevalso, rendendo superflua la «figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono»<sup>51</sup>.

Quello di Calvino è un pensiero in evoluzione e *Cibernetica e fantasmi* rappresenta un passaggio fondamentale, che si colloca proprio alle spalle della trilogia incompiuta dei destini incrociati:

Per far contenti i critici che ricercano le omologie tra fatti letterari e fatti storici sociologici economici, la macchina potrebbe collegare i propri cambiamenti di stile alle variazioni di determinati indici statistici della produzione, del reddito, delle spese militari, della distribuzione dei poteri decisionali. Sarà quella, la letteratura che corrisponde perfettamente a un'ipotesi teorica, cioè finalmente *la* letteratura<sup>52</sup>.

*Cibernetica e fantasmi* sarà inserito dall'autore nel 1980 nella raccolta di saggi *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Cinque anni dopo leggiamo le *Lezioni americane*: la distanza tra il saggio degli anni Sessanta e queste non è solo temporale; c'è una "pietra sopra", una profonda rilettura dell'entusiasmo

50. Ivi, p. 735; 'esprimere': lezione incerta e congetturale del curatore.

51. A. Asor Rosa, «*Lezioni americane*» di Italo Calvino, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le opere*, IV, *Il Novecento*, t. 2, *La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996, pp. 953-96: 968.

52. I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*), in Id., *Una pietra sopra*, in *Saggi*, t. 1, cit., pp. 205-25: 214.

iniziale verso un atteggiamento pensoso e addirittura tragico nei confronti del futuro.

Nel testo scritto originariamente come prefazione alla raccolta e poi invece pubblicato come articolo, si legge la riluttanza ad abbracciare un metodo e la propensione invece a cogliere gli stimoli diversi della cultura:

Preferisco disporre intorno a me una congerie d'elementi disparati e non saldati tra loro: le scienze della natura oltre alle "scienze umane", l'astronomia e la cosmologia, il deduttivismo e la teoria dell'informazione<sup>53</sup>.

In questa riflessione a posteriori restano comunque ben saldi alcuni riferimenti: linguistica, antropologia strutturale, semiologia, ma anche teoria dell'informazione, che sono alla base di *Cibernetica e fantasmi*, della trilogia incompiuta dei destini incrociati, e che ritroviamo in parte nelle *Lezioni americane*.

Anche Calvino, in definitiva si pone il problema della "rimediazione" del letterario, di ciò che in esso resiste alla dissoluzione, a fronte delle profonde mutazioni medialità in atto che portano a parlare di "letteratura fluida"<sup>54</sup>, di una letteratura che preannuncia già nel corso del Novecento le mutazioni future e che è in grado di reggere il cambiamento come già in passato.

Walter Benjamin, non a caso amato e letto con molta attenzione da Calvino, ci ha insegnato a ricercare nei testi le metafore fondanti (mediazioni culturali) come prefigurazioni, verità di un mosaico che restituisce frammenti e frantumi di un senso della storia umana che si cela e si rivela nelle grandi opere (Baudelaire, Kafka...), verità di un tempo che sarà, di una modernità che avanza, da ricercare come metafore. Si pensi al riguardo alla densità della riflessione di Benjamin sul compito del traduttore, dove bene emerge una dimensione di attenzione alla rimediazione del testo nel tempo e rispetto alle epoche. A tale riflessione si attiene in modo scrupoloso Calvino, come già rilevato altrove<sup>55</sup>.

Il metodo che distingue con precisione la concezione plurima del medium, e nel nostro caso del medium letterario, è quello proposto da Debray.

Medium non è il plurale di media (*mass media*), né semplicemente un mezzo espressivo, un canale o vettore, ma è sia un processo generale di simbolizzazione, sia un codice sociale di comunicazione, sia un supporto fisico, sia un dispositivo di circolazione. Da questa prospettiva, quando ci si domanda quale verità sulla società un testo letterario ci rivela, la risposta preliminare è un'altra domanda: rispetto a quale concezione del medium?

Il doppio corpo del medium è l'utensile ed il gesto, una parte materiale (visibile) ed una istituzionale (invisibile), la tecnica e la prassi, la comunicazione e la comunità che trasmette, vettori tecnici e istituzionali. Insomma, quella che

53. I. Calvino, *Sotto quella pietra*, in "la Repubblica", 15 aprile 1980, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. 399-405: 403-4.

54. Cfr. *Letteratura fluida*, a cura di G. Ragone e A. Abruzzese, Liguori, Napoli 2007.

55. F. Di Pietro, *La traduzione come medium tra poesia e dottrina: spunti di riflessione sul compito del traduttore in una prospettiva benjaminiana*, in "Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica", XXX, 2012, pp. 1-16.

Debray definisce, per un verso, materia organizzata (carta, libri, inchiostro ecc.: vale a dire dei vettori tecnici – un supporto fisico, un modo d'espressione, un dispositivo di circolazione) e, per un altro, verso organizzazione materializzata (scuola, editori, insegnanti...: vale a dire dei vettori istituzionali – un codice linguistico, un quadro di organizzazione, delle matrici di formazione che si esplicano nell'organizzazione concettuale del linguaggio).

Il trasporto del messaggio (la sua trasmissione nel tempo) avviene attraverso vettori esterni, mentre l'elaborazione del messaggio attraverso vettori interni. La mediologia è così la storia di un orientamento pragmatico (rivolto al messaggio), di un approccio tecnologico (attento al medium) ed ecologico (che considera il *milieu* storico e socioculturale), ed infine di un'impostazione antropologica (l'attenzione alla mediazione), in cui un insieme di vettori (inerti e animati) sono necessari, in un determinato tempo e contesto sociale, a produrre un senso, a trasmettere un simbolo nel tempo ed a consentire così un legame tra le generazioni.

Il corpo simbolico di un testo letterario, pertanto, è altrettanto vero delle forme di organizzazione collettiva e del sistema tecnico di comunicazione che lo supporta.

Le verità della letteratura sulla società saranno tante quante ne risulteranno nella sua trasmissione, perché, a diversi *milieu* culturali che configurano o riconfigurano il messaggio, ne corrispondono delle rimediazioni, secondo l'assunto McLuhaniano, tutt'altro che apocalittico, ripreso da Bolter e Grusin<sup>56</sup>: un vecchio medium non lascia mai in pace il nuovo.

Questo aspetto certamente risulta ossimorico nella fiducia pensosa del Calvino delle *Lezioni americane* e traspare tra i roveli de *La taverna*.

Le proposte di Calvino, *memos*, negli appunti preparatori alle *Lezioni americane*, sono anche *legacies* (eredità) o *values for use* (valori per l'uso): in entrambi i casi si allude al valore della tradizione e della memoria storica come bagaglio indispensabile del futuro.

L'ottica calviniana è esistenziale e resistenziale:

in questo scrittore agiscono delle strutture mentali profonde, delle vere e proprie "forme della visione", che prescindono dalle ideologie, nelle quali pure talvolta si modellano (per esempio: il marxismo, in una certa fase, o successivamente la semiologia e lo strutturalismo) e affondano le loro radici in aspetti della biologia e dell'ottica calviniane<sup>57</sup>.

Calvino – per dirla in maniera schematica – è uno scrittore *naturalmente* strutturalistico-semiologico: se per atteggiamento strutturalistico-semiologico s'intende una strumentazione conoscitiva, che, appunto, combina l'osservazione empirica e la rigorosa raccolta dei materiali, da una parte, con, dall'altra, l'attività ordinatrice di alcuni grandi quadri concettuali, anche molto astratti.

56. Cfr. J. D Bolter, G. Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.

57. Asor Rosa, «*Lezioni americane*» di Italo Calvino, cit., p. 955.

Insomma: vedere *bene* le cose una ad una; per poi ri-ordinarle in una maniera, che è sempre, in una certa misura, arbitraria, cioè *fantastica*. Così interpreto la domanda, che Calvino rivolge sostanzialmente a se stesso nel *Castello dei destini incrociati*: «Era la Ragione del racconto che cova sotto il Caso combinatorio dei tarocchi sparpagliati?». [...] Ma la presenza e la funzione del caso non nascono, nella storia dell'immaginazione calviniana, dall'applicazione di qualche gioco *oulipien*: nascono, assai più sostanziosamente, dall'impossibilità di far funzionare in assoluto la dialettica marxiana come strumento d'interpretazione e spiegazione del reale e, conseguentemente, dalla crisi di un intero *apparato conoscitivo*. In Calvino, cioè, il caso è, ab origine, un fatto più *drammatico* che *ludico*, più *esistenziale* che *tecnico-letterario*. L'apparente dialettica delle origini – apparente, ripeto, perché in realtà si tratta già allora di una dialettica che «non chiude», una dialettica che non riesce a produrre *sintesi* se non di natura impropria, come appunto sarebbe l'etica – tende sempre più con gli anni a trasformarsi in una *meccanica delle forze* [...] In questa meccanica delle forze, che prende il posto, coerentemente, di una dialettica incompiuta, non chiusa, l'*intercambiabilità* assoluta dei mondi è matura per manifestarsi quando sia Natura sia Storia sia Biologia sia Ragione perdono la loro presunta identità ontologica, risultano tutte equanimente riducibili alla dimensione soprasensibile del *Segno*<sup>58</sup>.

La convenzionalità del sistema dei segni, rappresentata dalle leggi interne delle loro combinazioni, produce significati solo parzialmente validi per l'esterno (la società).

Interno ed esterno riemergono dal penultimo capitolo de *La taverna*, dove il gioco combinatorio inizia a incrinarsi, perché la macchina scrivente di *Cibernetica e fantasmi* pare non funzionare nella pratica come nella teoria:

La letteratura è sì *gioco combinatorio* che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, *ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso*, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo movendo, *ma slittato da un altro piano*, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene. La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il *risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato di una coscienza e d'un inconscio*, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i *fantasmi nascosti* dell'individuo e della società<sup>59</sup>.

La matrice morale e cognitiva del pensiero calviniano – dal *Midollo del leone* del 1955, a *Il mare dell'oggettività* del 1960, a *La sfida al labirinto* del 1962 – si sostanzia di un'etica radicata nella funzione letteraria, una «struttura ossimorica del pensiero»<sup>60</sup>, una trama problematica di testo e contesto, dove «la linea di forza della letteratura moderna è nella sua coscienza di dare la parola a tutto ciò che

58. Asor Rosa, *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, cit., p. 46.

59. Ivi, pp. 56-7. I passi citati (il corsivo è di Asor Rosa) sono in Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 221.

60. Asor Rosa, «Lezioni americane» di Italo Calvino, cit., p. 961.

nell'inconscio sociale o individuale è rimasto non detto: questa è la sfida che continuamente rilancia»<sup>61</sup>.

Il discorso di Calvino nelle *Lezioni americane* è raccolta di *memos*: memoria personale e parziale, non sistema compiuto. I valori sono mezzi specifici che solo la letteratura detiene e tramite i quali produce cose specifiche. Leggerezza, rapidità, esattezza, molteplicità, visibilità: mezzi e fini, cioè strumenti del dire e prodotti del discorso letterari. Il sistema è però aperto all'accumulazione.

L'uso metaforico dei valori allude a determinati processi di mutazione sociale dell'immaginario che agiscono in profondità, perché la scrittura è liminalità, luogo di confine fra testo e società, come nei "sangirolami" e "sangiorgi" de *La taverna*.

In particolare San Giorgio, l'eroe mitico troppo simile a Perseo, quel Perseo che ritorna nelle *Lezioni americane* per affrontare il tema dell'opacità del mondo.

La scelta di Calvino è la visione indiretta, obliqua, espediente che consente all'eroe Perseo di tagliare la testa alla Medusa dopo averne visto l'immagine riflessa in uno specchio. Il mito di Perseo, la letteralità del racconto, illumina il punto di vista, narrativo e sociale, di Calvino-San Giorgio-Perseo-San Girolamo:

è sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello<sup>62</sup>.

Calvino, visionario a cavallo tra passato e futuro, dipana la sua lezione prendendo a modello il flusso d'informazione dei *bit* senza peso, emblema di rivoluzione. Ed è però nel passato molto antico che Calvino ritrova il filo della sua visione del mondo: dalla polverizzazione della realtà che emerge dalla lettura del *De rerum natura* di Lucrezio, alle trasformazioni ovidiane. Resta sempre sotteso il collegamento tra visione e procedimento poetico. La leggerezza è una qualità della letteratura.

Il Cavalcanti della nota novella decameroniana diviene così un altro Perseo, che conosce la pesantezza ed è, per questo, simbolo per eccellenza della leggerezza come scelta di vita.

La strada della scrittura come modello d'ogni processo della realtà non convince Calvino; appassionato di scienze umane ed di tradizioni popolari, scava nella ricerca di una funzione esistenziale:

Resta ancora un filo, quello che avevo cominciato a svolgere all'inizio: la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere<sup>63</sup>.

Si ripresenta anche in questo caso la dimensione primitiva dell'oralità. Per Calvino il passaggio da questa alla scrittura, ed alla funzione del racconto in età moderna, è sequenziale, e mantiene, addirittura senza forzatura, una funzione sciamanica e stregonesca:

61. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 219.

62. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 633.

63. Ivi, p. 653.



Tutto cominciò con il primo narratore della tribù. [...] la narrativa orale primitiva, così come la fiaba popolare, quale si è tramandata fin quasi ai nostri giorni, si modella su strutture fisse, quasi potremmo dire su elementi prefabbricati, che permettono però un enorme numero di combinazioni<sup>64</sup>.

Le *Lezioni americane*, a differenza di *Cibernetica e fantasmi*, stanno sulla difensiva e rievocano il mugolio de *La taverna*:

Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto; è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura<sup>65</sup>.

Il brano, tratto da *Esattezza*, ripropone di nuovo la dissoluzione del *Mondo* di Macbeth; così come la lezione sulla *Visibilità* riflette intorno alla capacità di attingere dall'immaginazione individuale come luogo fantastico di forme e di immagini. Il patrimonio visivo individuale è appreso direttamente – il repertorio riflesso della cultura pittorica che invade, per esempio, *La taverna* – è evocazione di immagini in assenza, quadri rilevanti del repertorio, frammenti ricomponibili; mentre quello televisivo è deposito e frantumi inutilizzabili.

La sfida è però il nodo principale di questo conflitto fra la trasmissione della cultura e la dispersione della memoria ed è ambiziosa: il dialogo tra i saperi e l'iper-letteratura come visione polifocale, come quella di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sulla base dell'iper-romanzo e della regola del racconto o del romanzo accumulativo, modulare, combinatorio<sup>66</sup>.

Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo<sup>67</sup>.

Sono rintracciabili in questa definizione gli spunti alla nuova medialità, antige-neralista e individuale, matrice di un ritorno all'alfabeto in un nuovo contesto della testualità che supera, al di là di ogni possibile realizzazione, la misura del testo tradizionale.

D'altra parte l'allusività non è solo nella nostra lettura, perché Calvino propone una sua visione del romanzo, basata sul concetto di iper-romanzo che richiama, per questo aspetto, testi solo cronologicamente distanti: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Il castello dei destini incrociati*<sup>68</sup>.

La molteplicità gaddiana del dottor Ingravallo è iper-romanzo perché gar-

64. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., pp. 205-7.

65. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 679.

66. Cfr. F. Di Pietro, *Il "sistema" di Calvino*, in G. Ragone, F. Tarzia, *Mutazioni. La letteratura nello spazio dei flussi*, Liguori, Napoli 2004, pp. 72-86.

67. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 723.

68. Ivi, p. 730.



buglio o gnommero, figlio di una teoria della complessità del mondo e della simultaneità degli elementi eterogenei che lo compongono. Il romanzo diventa enciclopedia e metodo cognitivo e connettivo, dialogo reticolare tra fatti, persone, cose del mondo.

La parola, in questo gioco, o è afasia, come nella trilogia incompiuta oppure, come in *Palomar* e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* «inseguimento perpetuo delle cose, adeguamento alla loro varietà infinita»<sup>69</sup>.

## 6

### Il paradosso mediologico di Calvino

Si osservi a questo punto il cuore del paradosso mediologico calviniano, che si perde nel castello o nella taverna kafkiana.

Il nodo dialettico letteratura/mondo, leggerezza/pesantezza, è processo osmotico articolato per analogia e antitesi, di influenze contrastanti, da cui emerge un quadro di causali, che portano Calvino a tracciare delle proposte. Ma queste sono impalpabili e si muovono nel repertorio della cultura tradizionale e non in quella della società dei flussi televisivi. La prossimità di Calvino alla semiotica, alla linguistica strutturale, all'analisi del testo, non esclude la distanza e la speranza della linea retta che continui all'infinito e lo renda irraggiungibile a qualunque incasellamento.

Le proprietà o categorie delle *Lezioni americane* sono molto vicine al mondo reale, fisico, proprio nel momento in cui se ne avverte forte il rischio di disfacimento, ad opera di una comunicazione di massa soffocante, intenta a distruggere anche il linguaggio (scrittura ed immagini) con una peste che investe l'umanità intera.

La funzione esistenziale e compensatoria della letteratura rispetto al peso di vivere si basa sul tentativo di codifica di uno statuto proprio della letteratura, che si allontana, anzi si contrappone, alla comunicazione dei *mass media* e allude analogicamente all'ipermedialità, dove è vero che c'è un ritorno all'alfabeto, ma completamente sotto altra forma da quella del libro e delle sue regole.

Una sorta di convergenza digitale *ante litteram*?

Francamente ci pare che lo sguardo mediologico di Calvino sia tutto letterario. È composto da mondi possibili, virtuali, che tengono in sé le opposizioni, mondo scritto e mondo non scritto. Un'operazione di continua rimediazione che è nei valori delle *Lezioni americane*, tanto quanto nel *Castello* e nella *Taverna*, perché fondamentalmente è una sorta di bifrontismo non indifferente a una visione complessa e problematica della funzione letteraria, mai riducibile, come avviene nei paradossi o nella figura dell'ossimoro.

69. Ivi, p. 653.