

Il grande saggista

Calvino saggista. La letteratura e l'altro dalla letteratura di Alessandro Giarrettino

I La pietra e la sabbia

1.1. Titoli e metafore

Le immagini minerali dei titoli che sigillano i due libri saggistici che Calvino pubblicò in vita, *Una pietra sopra*¹ e *Collezione di sabbia*², mettono in gioco la consistenza del mondo alla prova erosiva del tempo, dalla solidità transitoria della pietra al suo ineludibile sgretolamento sabbioso³. Sul significato metaforico dei titoli

1. I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, ora compreso in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, voll. 2, Mondadori, Milano 1995, I, pp. 5-398, cui è aggiunto in appendice il testo *Sotto quella pietra* (pp. 399-405, edito in “la Repubblica”, 15 aprile 1980). Molto utili anche le pagine comprese nella sezione *Note e notizie sui testi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., II, pp. 2933-51. Le citazioni da *Una pietra sopra* provengono dal volume dei *Saggi* e sono segnalate nel corpo del testo con l’abbreviazione *PS*, seguita dall’indicazione di pagina.

2. I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano 1984, ora compreso in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. 407-625. Informazioni importanti sul libro sono contenute nella sezione *Note e notizie sui testi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., II, pp. 2952-6. Le citazioni da *Collezione di sabbia* sono estratte dal volume dei *Saggi* e segnalate nel corpo del testo con l’abbreviazione *CS*, seguita dall’indicazione di pagina.

3. Osservazioni sui volumi saggistici e in particolare sui titoli sono rintracciabili in M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 125-57, che rielabora l’Introduzione a Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. IX-LXXIII. A proposito di *Collezione di sabbia*, Barenghi nota come non «sarà un caso che il nuovo titolo, pur attenendosi al regno minerale, sostituisca a una singolarità perentoriamente allogata una pluralità instabile, triturata ed erosa» (ivi, p. 144). F. Serra, *Calvino*, Salerno, Roma 2006, pp. 235-56, mette in luce la relazione concettuale che i titoli stabiliscono tra i due libri: «la pietra-peso-gravità diventa sabbia-pulviscolo-leggerezza per il passaggio dal plumbeo impegno degli anni Cinquanta alla volatile e scettica *curiositas encyclopedica* che seguirà» (ivi, p. 245). Oltre agli studi citati, sono importanti per la conoscenza storico-letteraria, critica o linguistica del saggismo di Calvino: G. C. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista*, Editori Riuniti, Roma 1989; P. V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino e Il sistema Calvino. Fantasie del vuoto in «Collezione di sabbia»*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 227-91, 293-7; G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994 (in modo particolare il capitolo *Le radici del “midollo”*, pp. 3-86, in cui l’autore analizza la produzione giornalistica e saggistica di Calvino precedente al 1955); M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996 (nuova ed. ampliata

rende conto anche l'autore che, in un testo scritto in origine come prefazione al volume, osserva come *Una pietra sopra* abbia «il senso d'una storia conclusa» e lascia intendere «che non si può riprendere il discorso se non dopo aver allontanato da sé molte pretese senza fondamento»; oltre a ciò, il titolo esprime anche «il senso della necessità di fissare la propria esperienza così come è stata, perché possa servirci a qualcosa»⁴. È in *Lezioni americane*, però, che la metafora della pietra viene elaborata in modo inatteso ma forse più esatto⁵, quando è disvelato il suo legame con la matrice di autobiografia intellettuale che il primo libro di saggi porta con sé:

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. [...] 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-autobiografica⁶.

La «pietrificazione» del mondo è un processo disomogeneo ma totalitario, che coinvolge anche lo scrittore nel momento in cui ricostruisce la propria esperienza autobiografica, immobilizzandosi nella «morsa di pietra» dei meccanismi della memoria. L'immagine del mondo pietrificato è analoga e prelude a quella del mondo eroso e disgregato racchiuso nell'immagine della sabbia che figura lo stadio della «polverizzazione della realtà»⁷, successivo alla sua pietrificazione. Nel testo iniziale di *Collezione di sabbia*, da cui Calvino ricava il titolo del volume, è precisato che «del mondo, la raccolta di sabbie scelte registra un residuo di lunghe erosioni che è insieme la sostanza ultima e la negazione della sua lussureggianti e multiforme parvenza» (*CS*, p. 412): collezionare sabbia significa perciò registrare quel che resta del mondo dopo la sua riduzione a tracce residuali e al contempo essenziali. Per uno scrittore, il lavoro di registrazione consiste nella scrittura e la collezione diventa in Calvino un ordine formale che serve a interrogare «cosa c'è scritto in quella sabbia di parole scritte» che è la sua opera letteraria, e cercare di capire «come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello» (*CS*, p. 416).

Sin dal legame metaforico esibito nei titoli, *Una pietra sopra* e *Collezione di*

2006); P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 82-6; A. Asor Rosa, *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001 (soprattutto il saggio «*Lezioni americane*», pp. 63-134, ma anche *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, pp. 41-62, e *Natura e struttura*, pp. 135-59). Una lettura fondamentale per il ragionamento svolto in questo articolo è M. Bucciantini, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Donzelli, Roma 2007, cui si deve aggiungere il capitolo su Calvino in M. Porro, *Letteratura come filosofia naturale*, Medusa, Milano 2009, pp. 39-86.

4. Calvino, *Sotto quella pietra*, cit., p. 401.

5. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Italo Calvino*, cit., p. 254, nota che «in buona parte le analogie calviniane» appartengono al gusto «per l'esattezza descrittiva e definitoria»: le metafore della pietra e della sabbia sono perciò da includere tra gli strumenti di precisione con cui Calvino cerca di visualizzare il mondo in cui vive e le sue trasformazioni.

6. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., I, pp. 627-753: 632.

7. Ivi, p. 637.

sabbia, sebbene nella diversità degli stili critici e linguistici⁸, ambiscono a comporre un unico discorso saggistico, costruito nel corso di alcuni decenni ma definito in organizzazioni testuali autonome nella prima metà degli anni Ottanta; un discorso di cui le postume *Lezioni americane* rappresentano – come vedremo – un apice di segno diverso. Oltre che una lucida visione del mondo in disgregazione, ciò che unisce i due libri è anche la produzione di un’idea della letteratura fondata sul rapporto con l’altro dalla letteratura.

1.2. L’arte e l’altro dall’arte

È convinzione di Calvino che «la letteratura buona (la poesia) si può fare solo con qualcosa di diverso dalla letteratura»⁹, una posizione non dissimile da quella esposta nei ragionamenti estetici di Emilio Garroni, secondo cui l’arte «non solo è sempre nello stesso tempo l’altro dall’arte, ma continuamente tende a slittare verso territori che artistici non sono»¹⁰, in cerca di conoscenze e immagini nuove da introdurre nel discorso estetico. Proprio nella scrittura saggistica – un versante letterario per definizione più sperimentale e costruito su tentativi di ideazione – Calvino ha lavorato alla possibilità di costruire un rapporto immaginativo tra la letteratura e l’altro dalla letteratura, tenendo però in primo piano l’opera letteraria, che tende giocoforza a prendere le distanze dall’extratestuale trasformandolo in una nuova opportunità conoscitiva: il riferimento del testo a elementi esterni vuole indicare che «l’extratestuale cui esso ci rinvia è *nello stesso tempo* qualcosa che si trova anche dentro il testo»¹¹. I due libri saggistici di cui ci stiamo occupando contengono alcuni dei più importanti «tentativi di porsi da un punto di vista “altro”» che Calvino ha costantemente operato nel corso della sua esistenza, sospinto da una «passione conoscitiva»¹² che però non ha mai rinunciato alla letteratura come spazio da cui osservare il mondo.

Il punto culminante nell’ideazione di una letteratura di rapporti con l’altro da sé coincide con la stesura di *Lo sguardo dell’archeologo* (1972) che precede di due anni *Collezione di sabbia*, testo di apertura del libro omonimo. È un saggio (inedito fino al 1980) sul valore del discorso letterario che – a mio avviso – costruisce

8. Barenghi nell’Introduzione a Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., I, osserva come ci sia una «radicale diversità» tra i due volumi saggistici: in *Collezione di sabbia* prevale un principio di «spiccata varietà formale» analogo a quello che agisce nella prosa d’invenzione; una differenza che coinvolge anche il taglio critico del discorso poiché Calvino «trae la propria autorità di saggista non dall’intelligenza dei processi storici, ma dall’escusione delle apparenze, cioè dall’interrogazione di oggetti, luoghi, fenomeni» (ivi, p. xxx). E aggiunge: «se a *Una pietra sopra* sottostà il modello narrativo dell’autobiografia intellettuale – e sia pure di un’autobiografia intellettuale, non intimista, ostile alla psicologia – *Collezione di sabbia* tiene piuttosto [...] del diario», funzionale «a registrare una serie di esperienze o avventure visive» (ivi, p. xxxi).

9. Lettera di I. Calvino ad Aldo Camerino del 21 maggio 1963, in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 744.

10. E. Garroni, *L’arte e l’altro dall’arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. VII.

11. Ivi, p. 142.

12. Asor Rosa, «*Lezioni americane*», cit., pp. 72-3.

un ponte tra *Una pietra sopra*, sua sede di pubblicazione, e *Collezione di sabbia*, le cui fondamenta poggianno sull'idea che «quel che ci sta a cuore è altro: è il contesto in cui la letteratura prende senso» (PS, p. 327). Questo «altro» è l'oggetto di molti saggi di *Una pietra sopra*, un insieme di esplorazioni delle condizioni di possibilità della scrittura letteraria:

È la letteratura – è venuto il momento di dirlo – il campo d'energie che sostiene e motiva questo incontro e confronto di ricerche e operazioni in discipline diverse, anche se apparentemente distanti o estranee. È la letteratura come spazio di significati e di forme che valgono non solo per la letteratura» (*ibid.*).

«Contesto» – naturalmente – non vuol dire *testo*: in una lettera indirizzata a Fofi a proposito di un saggio di Barenghi, Calvino chiarisce la funzione di alcuni suoi testi saggistici:

Da giovane io sentivo il bisogno di fare continuamente delle enunciazioni programmatiche generali, che non corrispondevano (o corrispondevano solo in parte) a quello che riuscivo a realizzare in pratica. Ora io credo che la poetica d'un autore si deva ricavare a posteriori dalle sue opere, cioè da quello che è riuscito veramente a *fare*; le dichiarazioni d'intenzioni documentano solo sulle opzioni che in un dato momento uno fa sue volontaristicamente tra le varie possibilità che gli sono offerte dal ventaglio delle posizioni intellettuali, politico-letterarie ecc.¹³.

Sono le «opzioni» e le «varie possibilità» che gli orizzonti culturali del suo tempo dispongono di fronte alla sguardo di Calvino a comporre la materia prevalente dei discorsi di *Una pietra sopra*, il cui disegno unitario è basato sull'idea di una letteratura come sistema di rapporti, che mette in relazione – sul piano della comprensione (della critica) e contemporaneamente al piano della narrazione (della finzione) – ciò che è letterario con ciò che non lo è. Suo fulcro tematico è (in senso ampio) la politica, tanto più che lo scrittore descrive «il tema del libro» in questo modo: «per un certo numero d'anni c'è uno che crede di lavorare alla costruzione d'una società attraverso il lavoro di costruzione d'una letteratura», una società che è «sempre vista in relazione con le trasformazioni in atto nel mondo» (PS, p. 400) e continuamente riflessa nella trama dei discorsi e delle figure intellettuali che Calvino inserisce nel libro. Proprio gli scopi di costruzione sociale lo spingono forse a diramare la propria letteratura negli ambiti culturali più diversi e a elaborare *Una pietra sopra* come un'opera *politica*.

Alla volontà di edificare una Polis più giusta e più civile, *Collezione di sabbia* sostituisce la concezione di una letteratura come strumento di percezione che trasforma le sensazioni, prodotte dagli oggetti e dai segni osservati, in immagini: una «lettura visiva del mondo» (CS, p. 566) espressa in saggi letterari (in molti dei quali la letterarietà raggiunge livelli altissimi) in cui di letteratura non si discute quasi mai esplicitamente (come invece accade in *Una pietra sopra*).

13. Lettera di I. Calvino a Goffredo Fofi del 30 gennaio 1984, in Id., *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1510.

È ancora di più l'altro dalla letteratura ovvero il mondo circostante (osservato direttamente, come nei viaggi, o soprattutto filtrato dalla varietà dei documenti umani: dipinti, reperti, libri...) a essere l'oggetto privilegiato di relazione della letteratura. In questo caso il rapporto non è politico, ma prima di tutto estetico, tanto che la scrittura letteraria prende la forma di una vera e propria «facoltà dell'immagine»: la cifra stilistica di *Collezione di sabbia* – descrivere oggetti o segni ben definiti – conferma la dimensione estetica in cui il libro si colloca, perché «la rappresentazione di un oggetto riconoscibile è sempre l'occasione-condizione di una percezione»¹⁴. Nei due libri saggistici, perciò, Calvino non propone soltanto un'elaborazione critica sulla letteratura e sui suoi strumenti conoscitivi, ma anche una complessa riflessione sul rapporto tra lo spazio letterario e altri orizzonti culturali.

2 *Politica: Una pietra sopra*

2.1. Un sistema di rapporti

Nel 1979 Calvino dichiara, in un'intervista a Christian Delacampagne, di aver «sempre pensato che la cultura fosse un lavoro collettivo»¹⁵, tanto che si può dire che ogni suo scritto è alimentato «da un confronto serrato col dibattito epistemologico novecentesco»¹⁶. Di questa concezione della cultura come costruzione di un contesto, in cui la singolarità della propria opera acquisisca valore e significato, *Una pietra sopra* è un documento esemplare, sia sul piano della logica interna che lo sostiene sia su quello del criterio di scelta dei testi, 21 dei quali (sui 42 complessivi) appartengono agli anni Sessanta: un'epoca – osserva Calvino – di «rinnovamento dell'orizzonte culturale, vista l'inadeguatezza del modo di conoscenza umanistico a comprendere il mondo»¹⁷. In realtà, la tendenza «a postulare una cultura come contesto in cui situare le opere ancora da scrivere» fa parte del codice genetico dello scrittore ed emerge sin dai primi saggi di *Una pietra sopra*, le cui «buone intenzioni costruttive» (PS, p. 7) rispondono al profilo dell'intellettuale impegnato assunto da Calvino negli anni del dopoguerra.

Quale specie di letteratura viene prodotta dal contatto con questo nuovo orizzonte culturale? Il disegno che tiene insieme in un ragionamento organico tutti i saggi di un libro vasto e disparato come *Una pietra sopra* traccia un'idea di letteratura come sistema di rapporti; essa emerge con chiarezza negli anni Sessanta, e si costituisce come uno spazio di mediazioni e intersezioni nel moltiplicarsi di piani e strumenti conoscitivi cui la cultura europea (e la conseguente società che essa produce) è sottoposta nella seconda metà del Novecento. L'occhio

14. E. Garroni, *Immagine linguaggio figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. IX e 35.

15. I. Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2012, p. 343.

16. C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990, p. 8.

17. Calvino, *Sotto quella pietra*, cit., p. 403.

critico di Calvino coglie la natura sostanzialmente politica del discorso letterario nel suo valore di relazione con il mondo sociale, cui non soltanto appartiene ma che deve contribuire a edificare. La complessità del reale influenza l'opera letteraria appunto nel senso che la spinge a stabilire rapporti sempre più intricati e plurivalenti per cercare di dare ordine e significato a un mondo-groviglio¹⁸; la stessa ricorrenza della parola “rapporto” in un saggio decisivo come *Il mare dell'oggettività*, in cui lo scrittore cerca di codificare in modo nuovo «il rapporto col mondo» (PS, p. 53) serve a fissarne già nel 1959 la valenza concettuale nella riflessione critica di Calvino: tanto «il rapporto con la storia» quanto «il rapporto con la natura» segnalano la presenza di «alterità» con cui l'uomo è costretto a confrontarsi nel suo incessante compito di auto-costruzione (*ibid.*).

D'altra parte, Calvino assegna al romanzo la funzione di scoprire «il modo in cui si configura il nostro inserimento nel mondo» (PS, p. 89) perché il suo interesse «è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto» (PS, p. 234). Il presupposto di ogni discorso si basa sul fatto che la presenza umana nel mondo si realizza in un sistema di relazioni, una prospettiva da cui nasce anche l'ammirazione per Gadda, argomentata in *La macchina spasmodica* (1969): se l'«oggetto dello scrivere» è il «sistema di relazione tra le cose» (PS, p. 253), nucleo filosofico della ricerca gaddiana, ne deriva che il progetto di una letteratura che affronti la realtà deve fondarsi sull'esplorazione delle «zone di frontiera» culturale e sulla sperimentazione di «nuovi strumenti di osservazione e misurazione del reale», diversificando e moltiplicando «competenze e prospettive»¹⁹.

La questione non è solo concettuale. Calvino è consapevole della matrice storica del suo ragionamento (da cui emerge la convinzione che ciò che conta nei processi della Storia è la lunga durata) e la espone in *La sfida al labirinto* (1962), in cui individua nella rivoluzione industriale l'evento traumatico che ha trasformato definitivamente «filosofia letteratura arte» e il loro tessuto di rapporti con il mondo: «dopo secoli passati a stabilire le relazioni dell'uomo con se stesso, le cose, i luoghi, il tempo, ecco che tutte le relazioni cambiano» (PS, p. 105). I caposaldi del discorso sono espressi lucidamente nel cuore del saggio:

Il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile* (PS, p. 114).

18. Mengaldo, *Italo Calvino*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, cit., individua nel «filo addipanato o groviglio o gomitolo» un «sistema metaforico ricorrente», da cui deriva il «groppo essenziale di tutto Calvino, e quindi anche del critico: la realtà è vista come intrico e dispersione» che tuttavia, secondo il tipico pensiero ossimorico dello scrittore, «sono anche ricchezza, vitalità, attraente disordine» (ivi, p. 85).

19. Barenghi, *Italo Calvino*, cit., p. 125.

Esiste anzitutto un’inscindibilità tra espressione e critica, un’affermazione quasi naturale per uno scrittore che ha non di rado mescolato nelle stesse opere finzione e saggismo; a ciò si aggiunga la vera e propria concrezione tra scelte formali e principi etici saldati linguisticamente nell’aggettivo coordinato «formal-morale». Si tratta di una doppia combinazione che è indispensabile fondamento stilistico di un «discorso» (estetico e morale) che inglobi la «molteplicità conoscitiva e strumentale» della realtà storica prodotta dal progresso scientifico e industriale. Usare gli strumenti della cultura del proprio tempo diventa per Calvino l’unico modo possibile per costruire una letteratura che si opponga al dilagare dell’oggettività, coniugando invenzione e comprensione critica²⁰; non a caso lo scrittore indica in Musil e nell’esperimento saggistico-romanzesco dell’*Uomo senza qualità* un modello di immaginazione critica. Musil è infatti lo scrittore «che anziché scegliere vuole far suoi tutti insieme gli strumenti di interpretazione che gli offre la cultura del suo tempo» e «la marea oggettiva è per lui questa cultura plurima, stratificata, divaricante, perentoria in ogni sua direzione» (PS, p. 56): l’enorme deposito dei materiali accumulati dall’umanità obbedisce a un principio centrifugo cui è sempre più difficile opporre una ragione ordinatrice. Calvino è cosciente del rischio di dispersione conoscitiva insito nell’apertura alla pluralità dei saperi scientifici, ma è questa la sfida della modernità che la letteratura è costretta ad accettare:

Linguistica, antropologia strutturale, semiologia: la frequentazione di questi territori si fa sentire nei miei scritti di questa stagione, anche se non mi abbandona la riluttanza di fondo ad affidarmi interamente a un metodo che tenda a diventare sistema onnicomprensivo. 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 (PS, p. 403).

Scienze naturali e scienze umane sono per Calvino i «territori» non artistici che Garroni identifica con l’*altro* verso cui inevitabilmente sconfinà l’arte che cerca di inglobare dentro la sfera del testo ciò che sta fuori perché estraneo allo spazio artistico: la «linguistica» e la «semiologia», l’«astronomia» e la «teoria dell’informazione» compongono il piano extratestuale che lo scrittore inserisce nel testo letterario mediante sofisticati filtri stilistici.

Entro questo nuovo orizzonte culturale che si apre allo sguardo di Calvino a partire dagli anni Sessanta, il 1967 si segnala come un punto di «svolta» della sua tensione verso l’altro dalla letteratura, come dimostrano i sei testi scritti in

20. Sul rapporto tra narrazione e comprensione si leggano le osservazioni formulate in Garroni, *L’arte e l’altro dall’arte*, cit., p. 179: «da una parte ogni testo narrativo presuppone, e addirittura contiene, una qualche comprensione che precede il narrare e non si restringe affatto alla sola materia del narrare, ma si estende a un’esperienza del mondo molto più vasta, addirittura idealmente totalizzante, e quindi in qualche modo “filosofica”»; d’altra parte «ogni testo volto alla comprensione presuppone una qualche narrazione, cioè una storia da cui quella comprensione sorge», una storia – osserva l’autore – «personale e collettiva». La comprensione saggistica in Calvino (in modo più evidente in *Una pietra sopra*, più implicitamente in *Collezione di sabbia*) è legata alla narrazione della sua biografia intellettuale e della storia del suo tempo.

quell’anno che sono inclusi nel volume²¹. I loro titoli trasmettono in buona parte il cambio di rotta: *Vittorini: progettazione e letteratura* (su cui torneremo); *Filosofia e letteratura*; *Definizioni di territori: il comico; Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*; *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*; *Il rapporto con la luna*. Dopo la «cesura» di *Non darò più fiato alle trombe* (1965), culmine della crisi disegnata dalla parabola discendente dei primi dodici saggi del libro, il discorso saggistico inaugura «una nuova zona di riflessione e interrogazione critica, più interna alla letteratura e alle istituzioni letterarie in genere»²². Tuttavia sembra di poter dire che proprio in quel testo di rottura con il passato, condensata nella negazione del titolo, lo scrittore mostrava di aver intuito che la ricerca letteraria aveva estremo bisogno di allargare i propri confini e di aprirsi alla cultura scientifica, «in tutto il suo arco, dalla fisica all’antropologia» perché è in questo spettro culturale che – osserva Calvino – «mi pare che stiamo assistendo alla riscossa d’una razionalità di tipo nuovo» (*PS*, p. 144).

La pluralità degli strumenti conoscitivi costringe gli istituti letterari a trasformarsi in operazioni di conoscenza: se nei saggi scritti tra 1955 e 1965 prevale ancora una letteratura intesa come progetto sociale e politico, nel 1967 il discorso cambia e diventa apertamente epistemologico e interdisciplinare, prendendo la forma di una verifica dei saperi in vista di forme letterarie sperimentali, che siano in grado di tenere insieme un tessuto culturale sempre più mobile e complesso. Come le nuove scoperte astronomiche costringono gli esseri umani «a ripensare la luna in un modo nuovo» e perciò «a ripensare in un modo nuovo tante cose» (*PS*, p. 227), così i saperi scientifici obbligano i letterati a ripensare le forme dell’immaginazione. Il progetto è elaborato il più esplicitamente possibile in *Cibernetica e fantasmi*, allorché Calvino cerca di trasferire sulla pagina scritta il «modo in cui la cultura d’oggi vede il mondo» (*PS*, p. 209). Riflettendo su come i cervelli elettronici abbiano modificato alla radice «l’immagine dei nostri processi mentali», lo scrittore utilizza la metafora di un cervello umano che funziona come un computer, per cui «oggi sentiamo il velocissimo passaggio di segnali sugli intricati circuiti che collegano i relè, i diodi, i transistor di cui la nostra calotta cranica è stipata» (*PS*, pp. 209-10). Un esempio perfetto di come l’altro dalla letteratura – i nuovi concetti dell’informatica – dia origine a una forma immaginativa rinnovata.

Tutto ciò spinge Calvino (attentissimo, com’è noto, alla ricezione del testo letterario) a definire un nuovo tipo di lettore ideale, sospinto da esigenze culturali diverse da quelle esclusivamente letterarie, perché la scrittura acquista valore «quando si scrive letteratura pensando a uno scaffale di libri non solo di letteratura» (*PS*, p. 200), cioè mettendo in crisi significati e codici letterari prestabiliti. Partendo dall’angolo visuale del lettore, Calvino sembra voler delineare il punto di vista dello scrittore e individua una rottura degli schemi culturali, dal momento che vale meno il legame con la tradizione che la messa a fuoco di problemi aperti:

21. Serra, *Calvino*, cit., p. 242: «Al 1967 risale un gruppo di ben sei saggi, a conferma che si tratta di un anno di svolta, lo stesso in cui Calvino si trasferiva in Francia».

22. Barenghi, *Italo Calvino*, cit., p. 132.

In letteratura, lo scrittore ora tiene conto d'uno scaffale in cui hanno il primo posto le discipline in grado di smontare il fatto letterario nei suoi elementi primi e nelle sue motivazioni, le discipline dell'analisi e della dissezione (linguistica, teoria dell'informazione, filosofia analitica, sociologia, antropologia, un rinnovato uso della psicoanalisi, un rinnovato uso del marxismo). A questa biblioteca di specializzazioni multiple si tende non tanto ad aggiungere uno scaffale letterario, quanto a contestarne la collocazione (*PS*, p. 201).

È stato scritto che, dopo i saggi che documentano gli anni del suo impegno politico-sociale, Calvino ritrova «un'idea generale della propria attività», deponendo l'armatura del letterato *engagé* e con essa «l'ambizione di operare contestualmente al progetto d'una nuova società e d'una nuova letteratura»²³: una tesi avvalorata dalle stesse parole dell'autore in *Sotto quella pietra*. Bisogna osservare, però, che mentre delinea un lettore (e quindi uno scrittore) che «avrà esigenze epistemologiche, semantiche, metodologico-pratiche che vorrà continuamente confrontare anche sul piano letterario, come esempi di procedimenti simbolici, come costruzione di modelli logici», Calvino aggiunge a questa affermazione una significativa glossa in parentesi, cioè mediante un suo tipico stilema di precisione che costringe a rileggere il discorso sotto un'altra luce: «(parlo anche – e forse soprattutto – del lettore *politico*)» (*PS*, p. 202). Se è vero, quindi, che dalla metà degli anni Sessanta Calvino elabora una figura di lettore/scrittore la cui dote principale è la curiosità encyclopedica, egli in ogni caso non abbandona l'idea che la letteratura debba e possa avere, sia pure con altri mezzi e per altre strade rispetto al passato, una valenza politica.

2.1.1. Figure: Vittorini

Nel discorso critico di Calvino – lo abbiamo osservato – comprensione e narrazione si compenetrano, così che le figure intellettuali che emergono dalla superficie dei suoi ragionamenti rivestono quasi la funzione di personaggi che portano idee nella “finzione” saggistica di cui l'autore è il protagonista. È interessante notare, ai fini del nostro ragionamento, che «quando Calvino affronta uno scrittore lo affronta come un diverso da sé»²⁴, come un'alterità oggettiva con cui stabilire una relazione critica. Vittorini (insieme a Fourier e Barthes) è senz'altro uno degli interlocutori privilegiati di quel «dialogo ideale, anche muto» che è «l'unico che conta» a livello intellettuale (*PS*, p. 183). Si impone inoltre come un cardine nella costruzione di una letteratura in continuo rapporto con il mondo culturale circostante; anzi, è possibile sostenere che il «nesso opera letteraria-progetto di letteratura-progetto di scienza-progetto di consorzio umano» (*PS*, p. 170), che Vittorini ricava da Picasso, costituisca la radice più profonda del discorso critico-letterario che Calvino sviluppa dagli anni Sessanta in avanti. In un passaggio fondamentale del saggio che egli dedica allo scrittore siciliano, si

23. Ivi, p. 136.

24. Mengaldo, *Italo Calvino*, cit., p. 84.

leggono alcune considerazioni sul lavoro di Vittorini che sono applicabili quasi interamente alla ricerca letteraria condotta da Calvino²⁵:

A Vittorini s'aprono due – per lo meno – vie d'operare: quella sull'opera (che dia senso al fuori) e quella sul fuori, sul contesto culturale dell'opera (che dia senso all'opera in modo che questa possa dargli senso). E il lavoro sul fuori dell'opera condiziona l'opera stessa, tant'è vero che dopo "Il Politecnico" l'insoddisfazione dell'azione sul fuori si trasmette al lavoro creativo, come se esso, senza una battaglia generale in cui integrarsi, gli apparisse troppo privato, *hanté* anch'esso dall'ombra della "bella letteratura" (PS, p. 171).

«Opera» e «contesto» sono entrambi campi d'azione dello scrittore, perché si presentano stretti, agli occhi di Calvino, in un legame inscindibile; è infatti in una relazione di reciproci scambi di significato che la cultura e il testo acquisiscono «senso» integrandosi nella costruzione di una società. La lezione che Calvino ricava dai tentativi di Vittorini di mettere a punto «una definizione più pertinente di ciò che si intende per letteratura» (PS, p. 179) consiste nel convincimento che l'opera equivale sempre a un atto di fondazione culturale, e al contempo che la cultura coincide con le opere che sono iscritte nello spazio pubblico.

2.2. La costruzione di una società

Quando traccia il disegno generale di *Una pietra sopra*, cercando di focalizzare il nucleo essenziale della sua riflessione critica, Calvino delinea un percorso, ovvero una storia, di cui ci interessa ora portare alla luce le radici, custodite nell'idea che costruire una società e costruire una letteratura siano, se le condizioni storiche lo permettono, operazioni inseparabili. La volontà costruttiva, fondata sulla coscienza del negativo che autori come Mann o Pavese avevano elaborato con lucido rigore, si dirama sul doppio piano del mondo sociale e della creatività letteraria e raggiunge il suo punto più alto nel saggio *Il midollo del leone* (1955), documento esemplare di «una letteratura che sia presenza attiva nella storia» e del suo valore etico, in quanto «educazione, di grado e di qualità insostituibile» (PS, p. 21). Tra le cose, «poche ma insostituibili», che la letteratura può «ricercare» e «insegnare», Calvino annovera «il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose e a grandi» (*ibid.*): tre qualità (osservazione, comprensione, giudizio) che stanno alla base di una letteratura che fornisca coscienza degli eventi del mondo, indispensabile per costruirlo, e che sia fondata sulla coincidenza di valore morale e valore poetico, eredità della lezione di Pavese secondo cui è necessario «costruire in arte e costruire nella vita» (PS, p. 79).

D'altra parte, uno degli oggetti principali dell'estetica – la bellezza – è inteso da Calvino come «termine comprensivo di valori estetico-storico-morali» (PS, p.

25. Sulle confluenze (e le diversità) tra i due scrittori a proposito del rapporto tra scienze e letteratura cfr. il capitolo *Copernicani, aristotelico-tolemaici, "bella letteratura": Calvino e Vittorini*, in Bucciantini, *Italo Calvino e la scienza*, cit., pp. 87-105.

112), così che la letteratura come forma conoscitiva (come arte che si nutre del discorso scientifico) non può mai coincidere con la scienza, «indifferente al proprio contenuto», perché il discorso letterario tende a produrre valori mediante la selezione di parole e segni (PS, p. 237). È questa una differenza irriducibile tra i due linguaggi, e la specificità letteraria risiede nello sforzo di erigere un sistema etico che di volta in volta indichi «un discriminio tra l'agire bene e l'agire male» che sia valido anche per le scienze (PS, p. 95).

La finalità del lavoro letterario non si esaurisce nella costruzione del mondo sociale. Per Calvino la letteratura è anche critica della società, e anzitutto critica del sistema economico-sociale. In *L'antitesi operaia*, un testo del 1964 in cui lo scrittore tenta una «ricognizione delle diverse valutazioni del ruolo storico della classe operaia e in sostanza di tutta la problematica della sinistra in quegli anni» (PS, p. 127) inserendola in un discorso politico organico, viene denunciata una «carenza di senso della storia» che equivale a una «carenza di senso dei valori» (PS, p. 131). Ciò che più interessa Calvino però è «esaminare il quadro delle tendenze culturali con una rinnovata coscienza critica» (PS, p. 142) per ritornare alla rielaborazione di un modello, sia pure «paradossale», di società come accade nel saggio *Il mondo alla rovescia* (1970), una notevole lettura politica di Bachtin da cui prende avvio la serie dei testi degli anni Settanta: la visione bachtiniana appare a Calvino «quanto mai d'attualità in un mondo come il nostro, mosso nello stesso tempo da spinte antiautoritarie, antirepressive, antiautomatizzanti e spinte a sottomettere ogni valore alle esigenze della produzione» (PS, p. 259).

Lo sforzo di comprensione del mondo che lo circonda si applica anche al sistema linguistico, mediante una critica alla lingua italiana, considerata in *L'antilingua* (1965) prima di tutto come fatto sociale e politico che «sopravviverà soltanto se riuscirà a diventare una lingua strumentalmente moderna» (PS, p. 156). Ciò significa che la lingua deve esprimere la cultura che produce gli stessi fatti linguistici, per cui le strutture tradizionali dell'italiano (letterario e non) devono aprirsi alle nuove acquisizioni della lingua tecnologica se questa aderisce «a un sistema rigoroso, – di una disciplina scientifica o d'una scuola di ricerca – se cioè è conquista di nuove categorie lessicali, ordine più preciso in quelle già esistenti, strutturazione più funzionale del pensiero attraverso la frase» (*ibid.*). Gli stili del discorso scientifico possono servire da spinte innovatrici del lessico e della sintassi della lingua letteraria, che Calvino orienta verso una ricerca estrema di «precisione analitica»²⁶.

È chiaro che uno scrittore che interviene in questo modo nel dibattito culturale non ha certo abbandonato l'idea di incidere criticamente sulla realtà sociale, nonostante sia consapevole che «la società intorno a lui» corrisponde «sempre meno a progetti o previsioni» perché rigetta «ogni schema e ogni forma»²⁷. Sebbene qualsiasi ipotesi di progettualità si presenti impossibile anche per la letteratura, che «non si lascia contenere in nessun discorso», Calvino (o meglio «il protagonista del libro») non rinuncia a inventare formule per rappresentare la

26. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, cit., p. 271.

27. Calvino, *Sotto quella pietra*, cit., pp. 400-1.

«complessità crescente» del mondo²⁸; l'impegno dello scrittore nel costruire un rapporto politico tra letteratura e società non si estingue ma si sposta su un piano diverso, più interno ai procedimenti letterari.

L'idea di fondo è che gli anni Sessanta – gli anni della definitiva apertura dello scrittore all'altro dalla letteratura – modifichino alla radice la posizione di Calvino nei confronti dello spazio sociale, senza che per questo l'«osservatore appartato e pensoso» degli anni Settanta si limiti a osservare e a intervenire «più per senso di dovere civico che per passione politica»²⁹: non si spiegherebbe altrimenti, nel quadro di autocostruzione della propria immagine di saggista (cioè di pensatore critico), l'inserimento nella parte finale di *Una pietra sopra* di saggi quali *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* (1976) o *Note sul linguaggio politico* (1978), che raccoglie più testi sull'argomento. L'atteggiamento di Calvino è senz'altro cambiato perché l'occhio dello scrittore «comincia a vedere il mondo umano come qualcosa in cui ciò che conta si sviluppa attraverso processi millenari oppure consiste in avvenimenti minutissimi e quasi microscopici»³⁰, ma ciò non gli impedisce di proporre definizioni e orientamenti verso cui la politica deve rivolgersi: «la politica ha bisogno d'un modello ideale a cui tendere (se no, è solo gestione d'un potere) ma nello stesso tempo la politica è empiria, verifica sui fatti, tentativo, correzione ininterrotta dell'errore (se no, è solo teoria astratta)» (*PS*, p. 323).

Un saggio importante a questo proposito è il testo che Calvino dedica ai *Promessi sposi* (1973), definito nel sottotitolo «il romanzo dei rapporti di forza», in cui elabora una lettura politico-antropologica del capolavoro di Manzoni, un autore che gli appare tanto «enciclopedico» quanto scettico verso «la parola scritta» quando è al servizio delle «mascherature ideologiche del potere» (*PS*, pp. 332-3). Calvino nota come Manzoni si soffermi più volte sull'«uso sbagliato del libro» (*PS*, p. 332) e legge nelle pagine sulla biblioteca di Don Ferrante una critica delle «responsabilità degli intellettuali» nello scenario di catastrofe sociale che si estende dal mondo descritto nei *Promessi sposi* a quello su cui Calvino instancabilmente ragiona. Il problema strutturale, osserva in *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, sta nella separazione tra i discorsi politici e quelli letterari, perché «oggi affrontando queste due problematiche provo due sensazioni separate, e sono entrambe sensazioni di vuoto: il vuoto d'un progetto politico in cui io possa credere, e il vuoto d'un progetto letterario in cui io possa credere» (*PS*, pp. 351-2).

Nonostante ciò il nodo «di rapporti tra politica e letteratura», i cui strumenti risultano per entrambe insufficienti ad affrontare la rivoluzione mentale prodotta negli anni Sessanta, «non è ancora sciolto» (*ibid.*). È per questo che Calvino cerca i modi giusti attraverso cui queste due forme di civiltà possano ancora stabilire una relazione costruttiva:

28. *Ibid.*

29. Barenghi, *Italo Calvino*, cit. p. 127.

30. Calvino, *Sotto quella pietra*, cit., p. 401.

La letteratura è necessaria alla politica prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce, quando dà un nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca d'escludere. Intendo aspetti situazioni linguaggi tanto del mondo esteriore quanto del mondo interiore; le tendenze repressive negli individui e nella società. La letteratura è come un orecchio che può ascoltare al di là di quel linguaggio che la politica intende; è come un occhio che può vedere al di là della scala cromatica che la politica percepisce. [...] Ma c'è anche, io credo, un altro tipo d'influenza, non so se più diretta ma certo più intenzionale da parte della letteratura, cioè la capacità d'imporre modelli di linguaggio, di visione, d'immaginazione, di lavoro mentale, di correlazione di fatti, insomma la creazione (e per creazione intendo organizzazione e scelta) di quel genere di valori-modelli che sono al tempo stesso estetici ed etici, essenziali in ogni progetto d'azione, specialmente nella vita politica (PS, pp. 358-9).

La letteratura può quindi avere una valenza sulla pratica politica, così come su ogni altra attività concreta, costruendo un sistema di «valori-modelli» che contemplano estetica ed etica e sono in grado di porsi come punti di riferimento per «ogni progetto d'azione»; in più lo strumento più sofisticato e *politico* che la creazione letteraria offre in dote alla società è il «modo critico con cui la letteratura vede se stessa», così che «la politica, come la letteratura, deve innanzitutto conoscere se stessa e diffidare di se stessa» (PS, p. 360). È perciò nello spazio letterario che può avvenire la fondazione critica e cosciente di valori utili alla costruzione di una società.

2.2.1. Figure: Fourier

Un tassello fondamentale del discorso politico di *Una pietra sopra* è rappresentato dalla serie dei tre saggi che si occupano dell'opera di Charles Fourier e presentati con questi sottotitoli: *La società amorosa*, *L'ordinatore dei desideri* e *L'utopia pulviscolare*. In essi Calvino sperimenta l'elaborazione di una proposta culturale in cui la critica della società non sia disgiunta «dalla facoltà di vedere un mondo completamente diverso» (PS, p. 275): la visionarietà si pone infatti come il carattere originale di Fourier, di cui Calvino ammira inoltre la capacità di costruire un ordine «fantasmatico» basato su «un sistema di rapporti tra le persone e prima ancora di rapporti all'interno d'ogni singola persona» (PS, p. 280), con significativa ridondanza di una parola-chiave del pensiero calviniano.

L'interesse per Fourier nasce in Calvino anche dall'ambizione mostrata dal pensatore francese «di estendere il proprio discorso ai campi più lontani dal loro luogo di partenza, fino alle scienze naturali, alla cosmologia, secondo un'antica tradizione sistematica, che la specializzazione delle discipline non ha mai del tutto soffocato» (PS, p. 286), vale a dire dalla sua vocazione a spingere la ricerca conoscitiva verso i settori più disparati del sapere, stante la volontà di edificare una società più libera e capace di dare senso e rigore mentale alla rappresentazione dei desideri umani.

La meditazione su Fourier è la risposta di Calvino – i testi furono scritti tra il 1971 e il 1973, a seguito di un «periodo di letture di e su Fourier» che ebbe

inizio nel 1968 – agli sconvolgimenti ideali e sociali di quegli anni, una risposta che però parte dall'interno della letteratura, cioè dall'«esperienza che il discorso letterario ha fatto su di sé, per il proprio uso, per la propria *utilità* pubblica, e che può trasmettere per l'uso, per l'*utilità* d'ogni altro tipo di discorso» (*PS*, p. 306). Resiste la convinzione che la scrittura letteraria contenga una valenza estendibile ad altri generi discorsivi, in primo luogo quelli politici, senza che ciò comporti una rinuncia al valore specifico e autonomo della letteratura, tanto che Calvino dichiara di aver letto Fourier «come si legge un poeta, un romanziere, un moralista, cioè per appropriarsi di un sistema fantastico-morale» (*PS*, p. 314) e di aver studiato la sua macchina logico-immaginativa perché offre la possibilità di allargare lo spettro di ciò che lo scrittore può rappresentarsi mediante l'invenzione di figure nuove. Nell'opera di Fourier Calvino raccoglie l'immagine dell'utopia «polverizzata» e «corpuscolare» (*PS*, p. 314) che diventa l'emblema della società che lo scrittore elabora nel suo tentativo di organizzare gli oggetti sociali mediante un sistema organizzato di segni.

2.3. La responsabilità delle immagini

L'ultimo saggio di *Una pietra sopra – I livelli della realtà in letteratura* (1978) – è aperto da una possibile definizione di cosa sia un'opera letteraria, e si presenta quasi come la sintesi del ragionamento critico iniziato con *Il midollo del leone*, la cui costante, tra le molte varianti e digressioni, è il rapporto tra la letteratura e la realtà. Non è un caso che Calvino, dopo aver raccolto e assorbito numerose idee e molti strumenti dalla cultura scientifica del suo tempo, avverte ora in modo più delineato la possibilità di una letteratura utile ad altri ambiti di conoscenza:

L'opera letteraria potrebbe essere definita come un'operazione nel linguaggio scritto che coinvolge contemporaneamente più livelli di realtà. Da questo punto di vista una riflessione sull'opera letteraria può essere non inutile allo scienziato e al filosofo della scienza (*PS*, p. 381).

La rivendicazione di una specificità nei modi conoscitivi della scrittura letteraria nasce dal fatto che essa «conosce la *realità dei livelli* e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi» (*PS*, p. 398); bisogna quindi riconoscere alla letteratura un grado di penetrazione nella complessità del reale tramite la complessità del suo linguaggio – «scritto», ed è una precisazione fondamentale – che l'altro dalla letteratura non possiede. La tessitura dei livelli codificati di cui la realtà si compone è appunto il compito che lo scrittore si propone al fine di costruire in ogni caso una letteratura di impegno sebbene con uno sguardo sempre più obliquo e mediato.

Si osserva insomma una linea di continuità nei tracciati discontinui che Calvino di volta in volta incide sulla mappa del suo discorso saggistico in *Una Pietra sopra* e che si estende a *Collezione di sabbia*: poiché una funzione politica della letteratura è quella di integrare linguaggi diversi in un sistema di rapporti, Calvino, consape-

vole «della voragine che si è aperta fra le varie discipline, può mirare a una cultura di mediazione» e «perseguire una ricerca artistica volta a salvaguardare i superstiti fondamenti comuni»³¹. È evidente che questa concezione della letteratura, nonostante la modestia del «peso politico» di un «libro letterario» (*PS*, p. 203), investa lo scrittore di una «responsabilità etica»³² che coincide con la forma stessa dell’opera letteraria: è proprio Calvino a sottolineare nel saggio su Vittorini che «c’è una responsabilità storica anche nell’immaginare» e che lo scrittore che produce visioni del mondo non è esente dalla «responsabilità delle immagini» (*PS*, pp. 176 e 186), nella cui valenza etica risiede parte del significato politico della scrittura.

La costruzione di un senso di responsabilità – che per definizione è qualcosa che pesa e dà sostanza all’immaginazione – è il fondamento su cui Calvino poggia *Collezione di sabbia*, incardinandolo in *Una pietra sopra* mediante saggi-cerniera come *Gli dei della città* (1975) o *La penna in prima persona* (1977), che anticipano temi e stili del secondo libro saggistico. È ora il «rapporto tra mondo e arte», nel senso di mondo che «è visto come opera d’arte», a schiudersi come nuovo orizzonte di conoscenza: se con Michelangelo è nata una «nuova antropologia per cui ogni attività e produzione dell’uomo vale in quanto comunicazione visiva nei suoi aspetti linguistici ed estetici», l’arte «sarà riflessione sulle forme, ipotesi di formalizzazioni visive d’un mondo virtuale» e «sul mondo dato come oggetto visuale» (*PS*, p. 365), cioè percezione delle tracce che vi sono iscritte.

3 Estetica: *Collezione di sabbia*

3.1. La facoltà dell’immagine

Quando Calvino pubblica *Collezione di sabbia*, in cui confluiscono – a volte rielaborati – testi scritti tra il 1974 e il 1984, accompagna il volume con una quarta di copertina che ne definisce con esattezza sia la struttura di libro sia il contenuto fondamentale attorno a cui i suoi temi si configurano:

Insieme a dieci di queste cronache di passeggiate per le gallerie parigine, *Collezione di sabbia* raccoglie altre pagine “di cose viste” o che, anche se nate da letture di libri, hanno come oggetto il visibile o l’atto stesso di vedere (compreso il vedere dell’immaginazione). Completano il volume tre gruppi di riflessioni in margine a viaggi in altre civiltà – Iran, Messico, Giappone – dove dalle “cose viste” s’aprano spiragli d’altre dimensioni della mente³³.

La visione e i suoi oggetti, le «cose viste» che Calvino mette a fuoco mediante gli stili della descrizione, includono ciò che si vede con l’«immaginazione» e

31. Milanini, *L’utopia discontinua*, cit., p. 9.

32. Asor Rosa, «*Lezioni americane*», cit., p. 69, sottolinea come sia «possibile dimostrare che alcune delle categorie più squisitamente letterarie del pensiero calviniano sono state plasmate da questa concezione della responsabilità etica dello scrittore».

33. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., II, p. 2954.

pongono le basi per il passaggio dal «visibile» al pensabile cui allude il riferimento alle «altre dimensioni della mente». Questa saldatura tra visibilità e pensabilità è la premessa concettuale per un nuovo esperimento letterario che abbia come campo di applicazione le «cose» del mondo, la cui varietà si dispone nelle pagine del libro come fosse una collezione di oggetti disparatissimi perché sia esplorabile «la tangenza tra territori lontani» mediante «un libero sconfinamento dell'uno nell'altro»³⁴. Gli oggetti selezionati vengono descritti e interpretati come nuclei di una rete di relazioni che implicano una trama di significati. La descrizione singolare di questi oggetti-segni delle civiltà umane riceve senso compiuto nella disposizione seriale dei testi, organizzati in un disegno d'opera in cui, al contrario che in *Una pietra sopra*, il rapporto tra l'altro (gli oggetti, le cose, i segni) e la scrittura letteraria è assorbito nell'esperienza estetica.

In *Collezione di sabbia* Calvino «non parla quasi mai»³⁵ di letteratura, e però la letteratura è il modo attraverso cui l'altro viene percepito. Per fronteggiare il mare dell'oggettività, lo scrittore ha potenziato il proprio arsenale di strumenti conoscitivi e di codici di rappresentazione, necessari a una letteratura che funziona da sistema di rapporti; questo arsenale converge ora verso un'operazione letteraria che si sviluppi come forma di percezione e come linguaggio in grado di leggere segni e tracce. È questo il nuovo impegno che lo scrittore assegna al lavoro letterario: dopo aver composto insieme un tessuto di strumenti e codici, come i fili di un tappeto – una metafora della scrittura ricorrente in Calvino –, è necessario registrare un catalogo delle tracce (storiche e naturali) di cui il mondo è cosparso.

La parola che l'autore delinea nella struttura quadripartita di *Collezione di sabbia* mette in opera quattro diverse modalità della conoscenza umana: l'osservazione-registrazione dei segni del passato conservati nei musei nella prima parte (*Esplorazioni-esposizioni*); la visione (*Il raggio dello sguardo*) e l'immaginazione (*Resoconti del fantastico*) nelle due parti centrali; l'osservazione-meditazione dei segni del presente nei viaggi dell'ultima sezione (*La forma del tempo*). Queste quattro modalità, oltre a tracciare le linee di una ricerca epistemologica (come conoscono gli esseri umani?), delimitano i confini di una letteratura intesa come strumento estetico che trasforma le sensazioni, prodotte dagli oggetti e dai segni osservati, in immagini e quindi in figure³⁶. L'opera letteraria agisce certo nel quadro politico di una civiltà, ma il suo modo di agire è filtrato da un'estetica, cioè dalla facoltà di percezione mediante cui gli esseri umani conoscono.

34. Serra, *Calvino*, cit., p. 249.

35. Barenghi, *Italo Calvino*, cit., p. 142.

36. Garroni, *Immagine linguaggio figura*, cit., p. IX, distingue l'immagine dalla figura, prodotta dall'esteriorizzazione e dalla riduzione di un'immagine interna (o di qualcuno dei suoi aspetti), ad esempio mediante un disegno. L'immagine interna è «sia il precedente di un'immagine (sensazione), sia l'immagine in quanto attualmente prodotta (percezione), sia l'immagine in quanto riprodotta o ricordata-rielaborata (immaginazione)». Questi tre aspetti dell'immagine interna sono prodotti dalla «facoltà dell'immagine» e risultano talmente connessi da essere talvolta quasi indistinguibili (*ibid.*).

Cosa significa percepire? Calvino suggerisce che la percezione è anzitutto una forma di rapporto con le cose che consente di attribuire un'unità di significato a ciò che l'occhio vede molteplice e frammentario:

La mente umana possiede un misterioso dispositivo, capace di convincerci che quella pietra è sempre la stessa pietra, sebbene la sua immagine – per poco che spostiamo il nostro sguardo – cambi di forma, di dimensioni, di colore, di contorni. Ogni singolo e limitato frammento dell'universo si sfalda in una molteplicità infinita: basta girare intorno a questa bassa lampada di pietra ed essa si trasforma in un'infinità di lampade di pietra; il poliedro traforato, maculato di licheni, si sdoppia e si quadruplica e si sestuplica, diventa un oggetto completamente diverso a seconda del lato che si trova sotto il suo sguardo, a seconda se t'avvicini o t'allontani (CS, p. 584).

La descrizione di ciò che Calvino osserva nel giardino della villa imperiale di Katsura, a Kyoto, è una delle «immagini che si presentano alla vista» nel catalogo contenuto in *I mille giardini* in cui lo scrittore legge i segni codificati negli spazi dei giardini giapponesi, paesaggi studiati in ogni dettaglio che guidano lo sguardo dei visitatori per trasmettere un «messaggio» celato «nelle sensazioni e nelle cose», ma impossibile da tradurre «in parole» (CS, p. 583)³⁷. Il valore che conta nella progettazione del giardino è il sentiero che lo attraversa, perché è nel «percorso» la «ragione essenziale» del suo ordine spaziale, che Calvino descrive come «il filo del suo discorso, la frase che dà significato a ogni sua parola» (*ibid.*), con un salto analogico che visualizza l'immagine del giardino mediante la metafora della scrittura (secondo il principio semiotico che i segni naturali e culturali di cui il mondo è pieno sono leggibili, a patto che se ne conosca il codice).

Il modo con cui lo scrittore restituisce la sensazione ricevuta dalla visione del giardino che si è prodotta come percezione, o meglio l'immagine in lui rielaborata-ricordata dall'immaginazione, è espressa in figura attraverso l'analogia con la parola scritta, che stabilisce un rapporto tra immagine (nella triplice accezione sensitiva, percettiva e immaginativa) e linguaggio: posto che la percezione – osserva Garroni – «non è tutta sensibile» e che «anzi il suo stesso organizzare il sensibile è un'operazione per sé non sensibile», perché «essa è già disposta a correlarsi con una qualche intelligenza e un qualche linguaggio» (ed è quindi una specie di soglia del pensiero), ne consegue «che percezione e linguaggio si condizionino a vicenda, che l'uno supponga l'altra e quella supponga questo, che essi insomma costituiscano una stretta correlazione»³⁸. Tale correlazione tra

37. Sulla difficoltà di descrivere, si legga quanto sostiene Calvino nel testo di una conversazione datata 1985: «Tutto il mio sforzo è una continua approssimazione a creare con la parola l'equivalente di un oggetto, di qualcosa di non scritto. È sempre un esercizio frustrante, perché la parola arriva a un certo punto, ma non si arriva mai a un risultato soddisfacente. C'è uno sforzo di conoscenza attraverso la parola che vuole limitarsi per quanto possibile a una descrizione del visibile, della superficie delle cose, e ogni volta si scontra con la difficoltà di render conto di tutto ciò che ci danno le sensazioni, di quello che risvegliano in noi come valore simbolico, culturale, emotivo, psicologico e che la parola non può fare a meno di registrare» (Calvino, *Sono nato in America...*, cit., p. 611).

38. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, cit., pp. 35, 41. Se il linguaggio è «responsabile di

percezione e linguaggio scritto è il nucleo dell'indagine che Calvino conduce in *Collezione di sabbia*, ciò che spiega anche perché nella scelta stilistica prevalga anzitutto la descrizione, che si presenta come una «sorta di contrappunto verbale-letterario» della percezione³⁹ e che – in modo originale – finisce per contenere anche il piano della narrazione e quello della comprensione.

Un esempio di questi procedimenti è offerto nel saggio *La forma dell'albero* in cui gli stili della narrazione, della descrizione e della critica (cioè i modi letterari di figurazione delle categorie di tempo e spazio e la funzione analitica del pensiero) appaiono condensati in un unico piano stilistico. A un inizio narrativo – «In Messico, vicino a Oaxaca, c'è un albero che si dice abbia duemila anni» – segue subito una fase immaginativa in cui una «sensazione minacciosa» sopraggiunge «prima ancora che l'occhio distingua»; è la minaccia sempre incomibile quando lo sguardo umano percepisce criticamente l'incommensurabilità tra uomo e Natura: la «nuvola o montagna vegetale» che si profila nel «campo visivo» dell'occhio di Calvino, oltre a mostrare come la percezione organizzi ciò che è sensibile in immagini che vengono iscritte nella mente, innesca un ragionamento (leopardiano) sulla Natura «intenta a mandare avanti un suo piano che non ha nulla a che fare con le proporzioni e dimensioni umane» (*CS*, p. 559). In questi passaggi ad alta densità risalta la concrezione degli stili che Calvino sperimenta perché sia rappresentabile sulla pagina scritta la plurivalenza della realtà:

Sto già per dare un'esclamazione di meraviglia confrontando la mia visione col concetto d'albero che finora mi è servito a unificare tutti gli alberi empirici che ho incontrato, quando m'accorgo che quello che sto guardando non è l'albero famoso ma un altro della sua stessa schiatta cresciuto non lontano, certo un po' più giovane e un po' meno mastodontico, dato che la guida non ne parla. Mi volto: l'albero del Tule propriamente detto me lo vedo lì all'improvviso come fosse spuntato in quel momento. Ed è un'impressione tutta diversa da quella che m'andavo preparando. L'estensione quasi sferica della chioma che sovrasta la spropositata ampiezza del tronco fa apparire l'albero quasi tozzo. La mole s'impone all'occhio prima che l'altezza (*CS*, p. 559).

La situazione che Calvino descrive è la propria esperienza percettiva che svela l'incongruenza tra «visione» e «concetto», tra l'occhio che percepisce e il cervello che elabora modelli conoscitivi; e sono appunto esperimenti di percezione quelli che vengono registrati e conservati in *Collezione di sabbia*, una sofisticata opera letteraria che si fonda sulla «motivazione più intrinseca dell'arte», vale a dire l'«esigenza di affrontare e in qualche modo di mimare, con inevitabile distacco, il funzionamento della percezione quale luogo originario della coscienza dell'essere al mondo e nel mondo»⁴⁰. Se l'arte è in sostanza presa di coscienza

ogni investitura di senso», a sua volta «la percezione, non la sensazione come tale, è un correlato del linguaggio e quindi è una premessa necessaria del nostro pensare un mondo»; il lavoro della percezione consiste perciò nel «passare in rassegna percettivamente i tratti caratteristici degli innumerevoli oggetti del mondo, simili e dissimili tra loro, e l'offrire tale materiale all'opera del linguaggio» (ivi, pp. 43, 44, 51).

39. Ivi, p. 93.

40. Ivi, p. 97.

di ciò che accade nella percezione, lo sforzo di Calvino è rivolto a registrare mediante la scrittura le immagini che la memoria trattiene in seguito alle sensazioni e alle percezioni che gli esseri umani producono a contatto con il mondo attraverso quel singolarissimo organo bivalente (visivo e cerebrale) che è l'occhio, in cui – suggerisce lo scrittore – «il cervello comincia» (*CS*, p. 530).

Cosa percepisce l'occhio dello scrittore? L'infinito universo di segni e tracce di cui l'albero del Tule non è che un esemplare scritto dalla Natura nel libro del mondo⁴¹, cioè in definitiva scrittura (nel senso esteso di iscrizione⁴²) che la letteratura s'incarica di leggere e trascrivere in segni alfabetici e in immagini metaforeiche: in questo modo, tutto ciò che è *altro* (granelli di sabbia, pietre, oggetti, dipinti, persino nodi e legature) diventa *segno* che la letteratura, evolutasi, nel solco di Roland Barthes, in semiotica, può decodificare mettendo in opera i suoi specifici strumenti di figurazione. È una posizione che Calvino espone lucidamente già nel 1965 proprio in una lettera indirizzata a Garroni a proposito di *La crisi della semantica delle arti* (1963), un saggio che lo scrittore mostra di apprezzare «di più (sia come chiarimento che come sollecitazione) anche della *Semiologie* di Barthes»:

La lettura del Suo libro mi è venuta al momento giusto, dato che le cose che scrivo adesso sono dei racconti in cui più che mai sono alle prese con «segnicità» (quello che per me è uno sviluppo d'una immagine di partenza secondo una logica interna all'immagine o al sistema d'immagini) e una «semanticità» (quello che per me è la raggiunta di possibili significati d'ogni segno-immagine-parola, per lo più allegorizzazioni storico-intellettuali, che si presentano sempre un momento dopo e di cui non devo preoccuparmi troppo se voglio trovare l'organizzazione perfetta in cui la logica segnica – che è una e una sola – e la logica semantica – che deve avere libero gioco su vari piani – diventano una sola cosa)⁴³.

È infatti una lettura semiologica quella che Calvino espone in *La forma dell'albero*: la descrizione del significante⁴⁴ («il tronco è uno e molteplice», le «radici terrestri» proliferano verso l'alto, la chioma dei rami si espande in «corte protuberanze gibbose», «la continuità della scorza» rivela «una condizione così poco vivente da non poter più morire») serve da mediazione ai significati contenuti nell'albero e di cui lo scrittore va in cerca: «gli giro intorno per scoprire il segreto d'una forma vivente che resista al tempo» (*CS*, pp. 600-1). Se la descrizione è semiologica, la ricerca è invece semantica, e avviene con l'apertura di zone di riflessione, in cui la percezione si organizza in pensiero (sempre scettico) che

41. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 240-1, nota che «girando intorno all'albero di Tule, lo scrittore lo legge come un sistema linguistico».

42. Su questi argomenti cfr. il libro di M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009, in particolare il capitolo *Scrittura, archiscrittura, pensiero*, pp. 221-49.

43. Lettera di I. Calvino a Emilio Garroni del 26 ottobre 1965, in Id., *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 891-2.

44. R. Barthes, *Elementi di semiologia* (1964), Einaudi, Torino, 2002³, p. 36, afferma che «l'unica differenza» tra significato e significante è che quest'ultimo «è un mediatore».

s'interroga su ciò che ha visto in rapporto ai suoi modelli concettuali. Calvino si chiede allora se non stia nella «ridondanza», nella crescita abnorme dell'albero, il «segreto del durare» e il suo significato:

Certo è ripetendo innumerevoli volte i propri messaggi che l'albero si garantisce contro il continuo incombere d'accidenti mortali sulle singole sue parti, e così riesce a imporre e perpetuare la sua struttura essenziale, l'interdipendenza di radici e tronco e chioma. [...] È attraverso un caotico spreco di materia e di forme che l'albero riesce a darsi una forma e mantenerla? Vuol dire che la trasmissione d'un senso s'assicura nella smodatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi, nel buttar fuori, vada come vada? Per temperamento ed educazione sono sempre stato convinto che solo conta e resiste ciò che è concentrato verso un fine. Ora l'albero del Tule mi smentisce, vuol convincermi del contrario (CS, pp. 601-2).

In questo orizzonte di «gnoseologia estetica», per utilizzare una formula che Calvino attribuisce all'opera di Barthes (CS, p. 486) scrivere significa al tempo leggere, cioè comprendere ciò che si è percepito e registrato in una forma.

3.2. La persistenza della forma

La lettura visiva del mondo che Calvino opera in *Collezione di sabbia* è basata sul principio che oggi «il mondo non si lascia leggere, però dobbiamo cercare di leggerlo lo stesso»⁴⁵. Cosa cerca di trovare il Calvino lettore nella foresta infinita di segni che il mondo dispiega davanti ai suoi occhi? Senza dubbio la sua «attenzione si concentra sul problema della durata» e sulla «conservazione della forma, a prescindere dalla deperibilità dei materiali»⁴⁶ e il tempo s'imponete come una costante tematica del libro, incastonato *ab origine* nel cuore del progetto collezionistico; in particolare, l'oggetto d'indagine – si direbbe filosofico-naturale – di Calvino è il rapporto specifico tra il tempo e la forma, come emerge dalle meditazioni esposte in *Il tempio di legno*:

Sorgono e cadono le dinastie, le vite umane, le fibre dei tronchi; ciò che perdura è la forma ideale dell'edificio, e non importa se ogni pezzo del suo supporto materiale è stato tolto e cambiato innumerevoli volte, e i più recenti odorano di legno appena piallato. Così il giardino continua a essere il giardino disegnato cinquecento anni fa da un architetto-poeta, anche se ogni pianta segue il corso delle stagioni, delle piogge, del gelo, del vento; così i versi d'una poesia si tramandano nel tempo mentre la carta delle pagine su cui saranno via via trascritti va in polvere (CS, p. 581).

Se «ciò che perdura è la forma», sebbene deprivata del suo «supporto materiale», il compito dell'«architetto-poeta», nella cui opera i disegni del giardino sono analoghi ai versi poetici che «si tramandano nel tempo», è quello di cercare la

45. Calvino, *Sono nato in America...*, cit., p. 615, in cui l'autore dichiara inoltre – nella già citata intervista del 1985 – che «oggi la lettura del mondo si presenta come una continua sfida, e spesso si trova di fronte a uno scacco».

46. Barenghi, *Calvino*, cit., p. 145.

persistenza della forma, un fenomeno al contempo temporale e visivo per cui la percezione si prolunga e si cristallizza in immagine: è l'immagine fissata in una forma quel «qualcosa che resta» dopo che «tutti i pezzi dell'universo» sono caduti «a uno a uno» (*CS*, p. 582).

L'occhio che osserva e pensa non è sufficiente in letteratura, perché il valore indispensabile allo scrittore è dare forma persistente (e perciò trasmissibile) all'immaginazione, come si ricava dal bellissimo testo di *Le fiamme in fiamme* in cui, una volta stabilito che «il tempo è come il fuoco» e che il suo unico fine equivale a «consumare ogni cosa e consumarsi», agli esseri umani non resta «altro modo d'essere che la fiamma» (*CS*, p. 620): l'astrazione del concetto è assorbita completamente nel sistema metaforico del fuoco e della fiamma, cioè nella forma in cui il pensiero è fissato come fosse un'iscrizione. Se – come sostiene Calvino – ciò che nel mondo resiste al tempo è la forma, la persistenza della letteratura è affidata all'opera, forma specifica della creatività letteraria; tutto ciò che è altro dalla letteratura, il contenuto extratestuale e storicamente determinato che l'opera conserva nella sua forma, è deperibile come il materiale con cui è stato edificato il tempio di legno, a meno che non lasci una traccia formale.

È in fondo questo il ragionamento che Calvino svolge nelle postume *Lezioni americane* in cui è ancora centrale il tema della durata⁴⁷. Nei testi che le compongono viene dispiegata una mobile encyclopédia delle forme in cui affluisce ed è assimilato, per essere trasmesso ai posteri (a coloro che oggi abitano nel nuovo millennio), tutto l'*altro* che è stato conosciuto ed è diventato *letteratura*, cioè una delle forme estetiche più persistenti nel costruire «un sistema di valori, in cui ogni parola, ogni segno è un valore per il solo fatto d'esser stato scelto e fissato sulla pagina» (*PS*, p. 237): che è il contributo, indispensabile e specifico, che la letteratura fornisce a tutto ciò che è altro.

47. Asor Rosa, «*Lezioni americane*», cit., pp. 130-1, sostiene che le “Norton Lectures” sono «un atto di conservazione», cui va aggiunta l’osservazione, utile per il nostro discorso, che «la letteratura secondo Calvino continua a essere indispensabile per “tenere unito” l’insieme», in quanto «nel mondo umano è quell’operazione che “stende ponti”».