

## Traducendo Calvino in polacco

di *Anna Wasilewska*

Tradurre Italo Calvino è un lusso. Un lusso che garantisce soltanto uno scrittore di qualità. Può risultare anche paradossale, però è più facile tradurre scrittori anche molto difficili, come appunto un Calvino, un Gadda o un Queneau, piuttosto che un autore mediocre o cattivo, per non parlare dei grafomani. In tal caso il risultato non potrà mai essere buono, e la colpa sarà sempre del traduttore. È come ballare con un ballerino che non conosce bene il passo di danza e ci fa inciampare. Con Calvino non si corre questo rischio. Si può avere fiducia nel suo uso della lingua. Nessuna parola sbagliata o inutile, nessuna confusione nelle idee. Basta capire bene il testo, cogliere tutte le sfumature. Sembra una banalità, ma non lo è affatto. La differenza che corre tra un traduttore e un semplice lettore è la seguente: il lettore può anche permettersi di non capire qualche parola, di lasciarsi sfuggire un'espressione, il traduttore svolge il ruolo del lettore modello, deve stare alle calcagna dell'autore, fare un'inchiesta degna di un investigatore, indagare il testo fino in fondo. Non può essere innocente, ma non deve neanche seguire le tracce di Hermes Marana – un antitraduttore per eccellenza, che traduce per scopi di manipolazione.

Deve affrontare le difficoltà che si pongono a tutti i livelli. E, per elencare i problemi che incontra un traduttore di Calvino, bisogna parlare soprattutto della sua opera, della sua scrittura e della sua concezione della letteratura. Calvino vuole seguire quella tradizione della letteratura italiana che risale a Dante e a Galileo Galilei: una tradizione secondo la quale ogni atto dello scrivere ha il valore di un atto di conoscenza nel processo cognitivo che tende a ricoprire la totalità dell'esperienza umana. È un tentativo di cogliere le verità parziali che vengono negate da altre verità altrettanto parziali. Calvino tende a seguire un processo (pur essendo consapevole della sua imperfezione) sottoposto al principio della dialettica. Dunque: ordine/disordine; simmetria/assimmetria; forma/amorfismo; soggetto/oggetto; cristallo/fiamma. La scrittura di Calvino, che vuole dare l'immagine di un mondo sfuggente a una definizione conclusiva, è sospesa tra due poli: quello della precisione e quello del caos. Il traduttore deve riprodurre l'effetto paradossale della sua scrittura, cogliendone tutte le sfumature. Più limpida, chiara e trasparente è la lingua usata da Calvino, più l'immagine che ne esce risulta opaca, annebbiata, complessa e inestricabile.

La prima difficoltà che incontra un suo traduttore è di ordine puramente, per

così dire, tecnico. Molto attratto da tutte le scienze che contribuiscono a spiegare la realtà, Calvino tende a cancellare le frontiere tra la letteratura e la scienza. Bisogna dunque rintracciare tutti i riferimenti alle scienze naturali (la matematica, la fisica, l'astrofisica, la biologia, la botanica, la geologia, la genetica, la medicina) e alle scienze umane (la filosofia, la storia, l'archeologia, le belle arti), nonché tutti i nomi propri, anche quelli degli insediamenti e dei popoli ormai scomparsi. Sono ancora piuttosto recenti i tempi in cui internet pareva fantascienza e ricerche del genere richiedevano decine e decine di ore trascorse in biblioteca.

Comunque, il suo punto di riferimento più importante rimane sempre la letteratura. E traducendo Calvino si scopre che la sua opera è intessuta di svariate citazioni, criptocitazioni, accenni che interessano la letteratura mondiale. Così succede soprattutto nel caso del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Storia di una mistificazione letteraria, scritta, come è noto, tenendo per fermi i principi dell'OUOLIPO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si serve di diversi codici letterari, ammiccando alle opere degli scrittori non solo contemporanei (un procedimento simile ha seguito nello stesso tempo Georges Perec per la *Vie mode d'emploi*). I dieci *incipit* di romanzi inseriti formano un potenziale catalogo delle categorie dei romanzi. Non sono dei *pastiches* o delle parodie di opere reali. Calvino mescola le carte non soltanto per sondare le possibilità narrative del romanzo, esaminando tra l'altro il romanzo fantastico, politico, poliziesco, simbolico, giallo, di avventura, erotico, psicologico, catastrofico ecc., né si limita a fare un *exercice de style*; piuttosto, intende lanciare una sfida a se stesso esercitandosi nella stesura di libri che non avrebbe mai scritto, come confessa nel suo articolo *Se una notte un narratore*, pubblicato su "Alfabeta"<sup>1</sup>. Si colgono rinvii a una lunga lista di autori, fra cui si possono riconoscere Borges, Poe, Rilke, Kafka, Novalis, Twain, Flaubert, Michaux, Robbe-Grillet, Chandler, Mishima, Landolfi, e anche due autori polacchi, Witkacy (St. I. Witkiewicz) e Gombrowicz.

Il richiamo a Witkacy è più ovvio, più esplicito, anche se si riferisce soprattutto a certi indizi della trama. Nel secondo *incipit* del libro, *Fuori dell'abitato di Malbork*, appare il personaggio di Tazio Bazakbal che è il protagonista del romanzo *Addio all'autunno* (*Pożegnanie jesieni*, tradotto in italiano nel 1969): ma le analogie finiscono qui. In *Senza temere il vento e la vertigine*, appare invece il personaggio di Irina Piperin, che sembra riecheggiare l'eccentrica e perversa donna fatale, la principessa Irina Wsiewołodowna Ticonderoga protagonista dell'*Insaziabilità* (*Nienasycenie*, tradotto in italiano nel 1973). Anche la trama del "racconto" (come Calvino amava definire i suoi *incipit*) si inserisce nella cornice di una rivoluzione, proprio come succede nel romanzo di Witkacy.

Viceversa, pur rimanendo molto più sotterranea, si potrebbe dire che una maggiore affinità lega Calvino a Gombrowicz. Per puro caso ho letto *Cosmo* (*Kosmos*, tradotto in italiano nel 1966) subito dopo aver terminato la traduzione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, alla fine degli anni Ottanta. E sono stata colpita dalle somiglianze. Ho avuto l'impressione netta che le loro ricerche andavano nella stessa direzione. La struttura del mondo viene percepita da en-

1. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in "Alfabeta", 1, 1979, 8, pp. 4-5.

trambi come un vortice di elementi in continuo movimento e in fase di costante trasformazione. Nulla si fissa in un ordine. Si passa da uno stato di disordine a un altro stato di disordine, con minime porzioni di ordine che rischiano di essere invase dal caos, minacciate dall'entropia. Sia Calvino che Gombrowicz sono attratti dal momento in cui qualcosa emerge dal nulla. È conosciuto l'interesse che aveva Calvino per la teoria dei quanti e per la legge della discontinuità. Per pura coincidenza i loro libri dai titoli imparentati, *Le Cosmicomiche* e *Il Cosmo* sono usciti nello stesso anno, il 1965. *Cosmo* ha ricevuto il Prix International de Littérature nel 1967, l'anno della pubblicazione di *Ti con zero*. È probabile che Calvino abbia letto Gombrowicz. Ne darebbe testimonianza il suo testo *La squadratura* (pubblicato in quanto prefazione al volume *Idem*, 1975), in cui Calvino scopre un po' le carte presentando lo schema iniziale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il nome di Gombrowicz figura al primo posto tra gli scrittori menzionati nell'elenco dei generi romanzeschi. Non si sa invece se Gombrowicz abbia letto Calvino. Nel suo *Diario* non ci sono testimonianze in tal senso. Si sa che entrambi erano affascinati da Lucrezio, ma con questo le affinità potenziali delle loro scritture si esauriscono. Le loro poetiche sono diverse. Affrontano il continuo processo del farsi e disfarsi e il carattere discontinuo della realtà con mezzi stilistici diversi. Gombrowicz tende verso il grottesco e la buffoneria, Calvino verso un'ironia discreta.

Rimane molto forte il contrasto tra la lingua usata da Calvino e l'effetto che risulta dalla sua descrizione. Un'analisi minuziosa della realtà, quella fatta per esempio nei racconti di *Ti con zero*, con supporto della terminologia scientifica fa nascere delle immagini limpide ma incomprensibili, indeterminate, ambigue, indistinte. Si avverte il lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, fin dalle prime righe: «Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto». Calvino non smonta le strutture della lingua, però fa saltare le convenzioni romanzesche, fa esplodere la sintassi. La sua frase rischia talvolta di crollare da un momento all'altro, invece è vertiginosa ma impeccabile, sottoposta ai rigori di una logica infallibile e costruita con precisione. Fa pensare a un attore che recita la parte di un attore mancato e fa finta di non saper recitare.

Calvino impiega diversi registri della lingua. Il linguaggio dotto e retorico viene contrapposto al linguaggio corrente oppure al linguaggio incongruo. Questa binomia coesiste nel *Castello dei destini incrociati* e nella *Taverna dei destini incrociati*. Come Queneau (a cui lo legava uno straordinario rapporto di amicizia intellettuale), Calvino non scriveva frasi inutili, usate al modo di riempitivi, che si potrebbero cancellare senza portare alcun danno al testo. (Del loro rapporto parlano ancora oggi i membri dell'OUILPO che ne sono stati testimoni, come Harry Mathews o Paul Fournel. Paul Fournel conserva nei suoi archivi privati il manoscritto di Calvino dal titolo rousseliano *Comment j'ai écrit un de mes livres*, apparso sul periodico "Actes sémiotiques – Documents" del 1984: il testo verde sulle procedure et *contraintes* usate in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Quel che accomuna la scrittura dei due autori è tra l'altro il carattere fittizio, puramente digressivo dell'aneddoto raccontato sempre tra virgolette, che assume la tempra ironica di un pretesto, di un racconto di secondo grado. Queneau era

appassionato soprattutto dalla lingua, lingua in quanto strumento estremamente ingannevole di comunicazione, causa di tanti equivoci e malintesi, nonché di menzogne. Per Calvino «la letteratura è un inganno che genera realtà più vere del vero»<sup>2</sup>. Un inganno che dovrebbe svelare tutta la verità sul mondo, sull'universo. L'atto dello scrivere è il tentativo, sempre ripetuto e sempre condannato al fallimento, di catturare un'infinita molteplicità dell'esperienza.

Per tornare alle difficoltà che incontra un traduttore polacco della letteratura italiana in generale, va detto subito che italiano e polacco sono due lingue assolutamente divergenti. Dunque si tratta di trovare spesso un equivalente del testo e della riscrittura del libro. Senza confondere la fedeltà con la testualità. Se tutto deve rimanere com'è – adottiamo questa frase famosa estrapolandola dal contesto originario – tutto deve cambiare. Cos'altro potrebbe fare un traduttore, quando i campi semantici delle parole non si corrispondono? Prendiamo come esempio le parole “discorso” e “scrittura”. Sono due parole-valigie, che veicolano molti sensi. Il traduttore francese non avrà nessun problema, il “discorso” è l'equivalente del *discours*, la “scrittura” dell'*écriture*. In lingua polacca il “discorso” diventa secondo i casi: *mowa, rozmowa, przedmowa, rozprawa*. Anche la “scrittura” offre varie alternative: *pismo, pisanie, charakter pisma, zapis, dzieło, utwór*.

Questi due termini sono di uso frequente specialmente nelle *Lezioni americane*. Se esistono determinate norme generali che ogni traduttore di mestiere rispetta, si può anche ammettere che ogni soluzione richiede un approccio per così dire “patafisico” – nel senso che ogni uso è unico, singolare. Ho, per esempio, potuto riprodurre in italiano le due parole del bellissimo detto di Galileo, citato da Calvino nella *Rapidità*: «Il discorrere è come il correre»<sup>3</sup> perché dal contesto risulta il loro significato. Però quando nella stessa pagina Calvino scrive: «Se il discorrere circa un problema difficile fosse come il portar pesi» ho dovuto trovare una soluzione diversa e ho scelto la parola «roztrząsanie»: «gdyby roztrząsanie trudnych problemów było tym samym co przenoszenie ciężarów»<sup>4</sup>. Oggi avrei preferito la parola «rozważanie».

Tra le norme che fanno parte di un mio personale “decalogo” formulato nel corso degli anni, c’è pure il rispetto per l’integrità della frase. La lunghezza della frase è cosa determinante per lo stile di un autore. È come la lunghezza del respiro, la misura del verso in un poema. Spezzare le frasi nuoce al testo. Prendiamo Proust: cosa ne rimarrebbe del suo stile, se avessimo tagliato le frasi che procedono anche per due pagine? Oppure, al contrario, cosa ne risulterebbe dalla fusione delle frasi di Margherite Duras, che ha elaborato il suo stile in base alla frase brevissima? Lo stesso vale per Calvino, che impiega tutti i tipi di lunghezza per varie ragioni. Ho cercato di mantenere il suo ritmo. Per fortuna la lingua

2. C. Segre, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di mille colori*, in “Strumenti critici”, XIII, 1979, 39-40, pp. 177-214.

3. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 627-753: 666.

4. I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, trad. di A. Wasilewska, Marabut, Volumen, Gdańsk-Warszawa 1996, p. 42.

polacca, come quella italiana del resto, riesce a tollerare sia i periodi lunghi, sia i periodi brevi, sia lo stile paratattico, sia quello ipotattico. La sintassi delle due lingue non è così rigida come quella francese, è abbastanza malleabile, duttile, predisposta a subire variazioni.

Per non rimanere nel vago, farò un esempio. In uno dei racconti di *Ti con zero*, *Mitosi*, prosa concettuale, astratta, Calvino vuole rendere l'emergere di una coscienza ancora poco consapevole del suo essere. La frase, talvolta meandrica, fa finta di zoppicare, d'inciampare, di attorcigliarsi, di balbettare, di vacillare, rischia di crollare da un momento all'altro, invece si tiene bene in sella.

Mi permetto di citarne un passaggio:

Tutto il dopo si perde nella memoria frantumata e moltiplicata come il propagarsi e ripetersi nel mondo degli individui smemorati e mortali, ma già un istante prima che cominciasse il dopo capii tutto quello che doveva avvenire, il futuro o saldamento di anello che adesso o già allora avviene o tende disperatamente ad avvenire, capii che questo prender su e uscire da se stesso che è la nascita-morte avrebbe fatto il giro, si sarebbe trasformato da strozzamento e frattura in compenetrazione e mescolanza di cellule asimmetriche che sommano i messaggi ripetuti attraverso trilioni di trilioni d'innamoramenti mortali, vidi il mio mortale innamoramento tornare alla ricerca della saldatura originaria o finale, e tutte le parole che non erano esatte nel racconto della mia storia d'amore diventare esatte eppure il loro senso restare il senso esatto di prima, e gli innamoramenti accendersi nella foresta della pluralità dei sessi e degli individui e delle specie, la vertigine vuota riempirsi della forma delle specie e degli individui e dei sessi, eppure sempre ripetere quello strappo di me stesso, quel prender su e uscire, prender su me stesso e uscire da me stesso, delirio di quel fare impossibile che porta a dire, di quel dire impossibile che porta a dire se stesso, anche quando il se stesso si dividerà in un se stesso che dice e in un se stesso che è detto, in un se stesso che dice e certo morirà e in un se stesso che è detto e che alle volte rischia di vivere, in un se stesso pluricellulare e unico che conserva tra le sue cellule quella che ripetendosi ripete le parole segrete del vocabolario che noi siamo, e in un se stesso unicellulare e innumerevolmente plurimo che può essere profuso in innumerevoli cellule parole di cui solo quella che incontra la cellula parola complementare ossia l'altro se stesso asimmetrico tenterà di proseguire la storia continua e frammentaria, ma se non l'incontra non importa, anzi nel caso di cui sto per dire non era previsto che l'incontrasse affatto, anzi in principio si cercherà d'evitare che succeda, perché quello che importa è la fase iniziale anzi precedente che ripete ogni fase iniziale anzi precedente, l'incontro dei se stessi innamorati e mortali, nel migliore dei casi innamorati e in ogni caso mortali, quel che importa è il momento in cui strappandosi a se stesso si sente in un barbaglio l'unione di passato e di futuro, così come io nello strappo da me stesso che vi ho proprio ora finito di raccontare vidi quello che doveva accadere travandomi oggi innamorato, in un oggi forse del futuro forse del passato ma anche certamente contemporaneo di quell'ultimo istante unicellulare e contenuto in esso, vidi chi mi veniva incontro dal vuoto dell'altrove altravolta altrimenti con nome cognome indirizzo soprabito rosso stivaletti neri frangetta lentiggini: Priscilla Langwood, chez Madame Lebras, cent-quatre-vingt-treize Rue Vaugirard, Paris quinzième<sup>5</sup>.

5. I. Calvino, *Ti con zero*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, edizione diretta da C. Milanini, pref. di J. Starobinski, 3 voll., Mondadori, Milano 1991-94, II, pp. 223-356: 286-8.

Nella versione polacca la frase diventa:

Dalszy ciąg gubi się w pamięci rozbitej i zwielokrotnionej, niczym występowanie i powtarzalność jednostek śmiertelnych i pozbawionych pamięci, ale chwilę przedtem, nim zaczął się dalszy ciąg, zrozumiałem wszystko, co miało się wydarzyć, całą przyszłość lub domknięcie pierścienia, do czego dochodzi już teraz albo doszło już wtedy lub też ma rozpaczliwie dojść, zrozumiałem, że ten akt zebrania się w sobie i wyjścia z siebie, który jest narodzinami-śmiercią, zatoczył koło, i ze stanu pęknięcia i uwięzienia przeobraził się we wzajemną penetrację i wymieszanie asymetrycznych komórek, które sumują informacje powtórzone w trylionach trylionów śmiertelnych stanów zakochania, zobaczyłem, że mój stan śmiertelnego zakochania domaga się początkowego lub końcowego zespolenia, i wszystkie słowa, które w mojej miłosnej historii nie były dotąd precyzyjne, stały się precyzyjne, ale ich sens pozostał pierwotnym, dokładnym sensem, a akty zakochania zapłonęły w lesie mnogości płci, osobników i gatunków, i zobaczyłem, że zawrotna pustka wypełnia się odmianami gatunków, osobników i płci, a jednak zawsze powtarzał się ten gest oderwania się od samego siebie, zebrania się w sobie i wyjścia z samego siebie, powtarzało się szaleństwo tego niemożliwego aktu, które prowadzi do mówienia, do tej niemożliwej mowy, która prowadzi do mówienia o sobie, także wtedy, gdy owo ja rozdzieli się na ja, które mówi, i na ja, które jest przedmiotem mówienia, na ja, które mówi i z pewnością umrze, i na ja, które jest przedmiotem mówienia i czasami udaje mu się żyć, na ja wielokomórkowe i jedyne, a ono pośród innych komórek przechowuje tę, która powielając się, powiela sekretne słowa ze słownika, jakim jesteśmy, i na ja jednokomórkowe, i nieskończenie mnogie, które może się powieść w nieskończonej ilości komórek-słów, z jakich tylko ta, która napotka dopełniającą komórkę-słowo, czyli asymetryczne drugie ja, próbuje kontynuować tę ciągłą i fragmentarną historię, ale jeżeli jej nie spotka, to nic się nie stanie, a nawet w przypadku, o którym wam mówię, nie było przewidziane, że naprawdę ją spotka, a nawet z początkiem próbuje uniknąć tego spotkania, bo tym, co jest ważne, jest faza początkowa, czyli poprzednia, która powtarza każdą fazę początkową, czyli poprzednią, liczy się spotkanie samych siebie, zakochanych i śmiertelnych, najlepszym razie zakochanych, a w każdym razie śmiertelnych, i ważny jest moment, w którym odrywając się od samego siebie, wyczuwa się w przebłysku chwili związek jednoczący przeszłość i przyszłość, tak jak ja w akcie odrywania się od samego siebie, o czym wam właśnie opowiedziałem, ujrzałem to, co miało się wydarzyć i wprawić mnie dzisiaj w stan zakochania, w dniu, który należy może do przeszłości a może do przyszłości, ale jest też z pewnością równoczesny z tym ostatnim mgnieniem życia jednokomórkowca w nim zamkniętego, ujrzałem, jak wychodzi mi naprzeciw, wynurzając się z pustki tego gdzie indziej, innym razem, inaczej i ma imię, nazwisko, adres, czerwony płaszcz, czarne botki, grzywkę, piegi: Priscilla Langwood, chez Madame Lebras, cent-quatre-vingt-treize, Rue Vaugirard, Paris quinzième<sup>6</sup>.

Spezzare una frase del genere sarebbe stato impensabile, però ho dovuto evitare qua e là l'uso del pronome relativo "che", che nella sintassi del polacco è sottoposto a delle regole inderogabili. Non è possibile ripeterlo in proposi-

6. I. Calvino, *Wszystkie opowieści kosmikomiczne* (*Tutte le cosmicomiche*), trad. di B. Sie-roszewska e A. Wasilewska, Amber, Warszawa 2005, pp. 171-2.

zioni subordinate di secondo grado: «che conserva tra le sue cellule quella che ripetendosi ripete le parole segrete del vocabolario che noi siamo». Perciò ho dovuto ricorrere a un'altra soluzione che è quella del ritmo “staccato”: «na ja wielokomórkowe i jedyne, a ono pośród innych komórek przechowuje tę, która powielając się, powiela sekretne słowa ze słownika, jakim jesteśmy».

Per tornare ai punti di contatto delle opere di Calvino con opere di altri autori, vorrei nominare ancora una volta Gadda. Quando negli anni Ottanta traducevo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un rebus letterario, ed erano già stati scoperti tanti riferimenti più o meno ovvii, avevo l'impressione che mi mancasse la chiave principale del libro. Soltanto alcuni anni dopo, quando ho letto e tradotto le *Lezioni americane* e, successivamente, mi sono interessata agli scritti giovanili di Gadda, mi è parso di capire e di poter avanzare l'ipotesi che l'asse principale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fosse tracciata dal dialogo sottinteso con il sistema epistemologico di Gadda. La *Meditazione milanese* stilata nel 1928 venne pubblicata soltanto nel 1974. Però, nel *Pasticciaccio brutto de via Merulana*, Gadda mette in atto il suo metodo conoscitivo secondo cui ogni catastrofe o «fattaccio» è l'effetto di tutta una «molteplicità di causali convergenti»<sup>7</sup> che provocano l'effetto del nodo, o groviglio, o garbuglio. Calvino ha scritto alcuni articoli su Gadda, tra cui l'introduzione a un'edizione americana del *Pasticciaccio* uscito a New York nel 1984. Gli *incipit* dei romanzi inseriti nella cornice del romanzo, fra cui *In una rete di linee che s'allacciano* e *In una rete di linee che s'intersecano*, non sarebbero dunque soltanto un rimando a Borges, ma anche a Gadda. Il concetto della rete appare quasi in tutti gli *incipit*, e ogni volta la rete si rivela una trappola, un agguato in cui cadono i protagonisti. La rete simboleggia sia un pericolo costante sia la struttura del mondo. Il pericolo risulta dal carattere illusorio di ogni ragionamento, dato che è impossibile prendere in considerazione una quasi infinita quantità di combinazioni. I protagonisti avanzano tutta una serie di supposizioni, cercano di chiarire le cause di determinate circostanze e anche di prevederne le conseguenze. E ogni volta falliscono. Basti che non funzioni un solo elemento di un piano meditato nei particolari e tutto crolla:

Un uomo che non conosco doveva incontrarmi appena sceso dal treno, se tutto non andava per storto. Un uomo con una valigia a rotelle uguale alla mia, vuota. Le due valige si sarebbero scontrate come accidentalmente nel va e vieni dei viaggiatori sul marciapiede, tra un treno e l'altro. Un fatto che può capitare per caso, indistinguibile da ciò che avviene per caso; ma ci sarebbe stata una parola d'ordine [...] e ci saremmo allontanati verso treni divergenti facendo scorrere ognuno la sua valigia nella sua direzione. Nessuno se ne sarebbe accorto, ma io sarei rimasto con la valigia dell'altro e la mia se la sarebbe portata via lui. Un piano perfetto, tanto perfetto che era bastata una complicazione da nulla per mandarlo all'aria<sup>8</sup>.

7. C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano 2007<sup>7</sup>, p. 4.

8. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 611-870: 626.

Nella materia aggrovigliata del mondo niente è univoco. Ogni cosa, percepita separatamente, appartiene a una struttura, anche provvisoria, effimera e fugace:

Le foglie del ginkgo cadevano come una pioggia minuta dai rami e punteggiavano di giallo il prato. [...] Dissi che avrei voluto separare la sensazione d'ogni singola foglia di ginkgo dalla sensazione di tutte le altre, ma mi domandavo se sarebbe stato possibile. [...] Ora io, pur senza perdere nulla di queste gradevoli sensazioni complessive, avrei voluto mantenere distinta senza confonderla con le altre l'immagine individuale di ogni foglia<sup>9</sup>.

Le cose si complicano ancora di più quando vogliamo conoscere la struttura composta di elementi che rimangono in moto. Ogni atto di cognizione richiede di stabilire una relazione tra il soggetto che percepisce e l'oggetto percepito. Invece, secondo Gadda e anche secondo Calvino, il processo della percezione deforma il fenomeno osservato. Ogni oggetto viene percepito come il centro di una rete di linee, crea una rete fitta di cui è impossibile individuare le singole linee:

Tanto la conclusione a cui portano tutte le storie è che la vita che uno ha vissuto è una sola, uniforme e compatta come una coperta infeltrita dove non si possono separare i fili di cui è intessuta<sup>10</sup>.

Nasce quello che Gadda chiama groviglio, pasticcio. Il mondo è groviglio, è caos, perché una struttura superiore non esiste. In questa scoperta di Gadda si potrebbe percepire l'anticipazione del concetto di "labirinto rizomatico" di Gilles Deleuze. L'immagine del groviglio è abbastanza frequente in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

Cerco inutilmente di stringere nel groviglio di membra maschili contrapposte e identiche [...]. (p. 647)

Al centro di questo groviglio, nel cuore del dramma di questo nostro sodalizio segreto [...]. (p. 696)

Ma ora che lo guarda scrivere, sente che quest'uomo sta lottando con qualcosa d'oscuro, un groviglio [...]. (p. 782)

Ero destinato a impigliarmi sempre di più in un groviglio di malintesi [...]. (p. 818)

Il groviglio viene descritto con strumenti da laboratorio. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino formula le ipotesi che sottopone a una logica combinatoria. L'arte combinatoria è presente nel romanzo a livello dell'intreccio, della trama, e anche a livello dell'intertestualità. Siccome tutti gli elementi del mondo sono collegati in una rete di fili invisibili, rimane ingarbugliata non solo la materia del mondo reale ma anche la materia letteraria. Per cui proliferano tutte

9. Ivi, p. 809.

10. Ivi, p. 714.

queste criptocitazioni, ammiccamenti, menzioni, apocrifi, riferimenti alle opere della letteratura mondiale.

Calvino come Gadda costruisce un suo groviglio narrativo, ma lo costruisce con altri mezzi stilistici, secondo una estetica che gli è propria. Gadda, come Gombrowicz, ama usare il sarcasmo, la beffa, il grottesco; Calvino evita una scrittura sfrenata, scatenata, però sa sfuggire sempre alla banalità. Quel che li accomuna è il gusto per la parafrasi e per il *pastiche*.

Il groviglio del mondo è palese, evidente, incontestabile nelle rappresentazioni di Gadda; in quelle di Calvino, al contrario, è latente, nascosto, celato, ma celato alla superficie delle cose, come notò a suo tempo Giorgio Manganelli citando Hofmannsthal.

### **Bibliografia dei libri di Italo Calvino tradotti in polacco**

In Polonia sono stati finora pubblicati diciassette libri di Calvino:

*Il sentiero dei nidi di ragno* (*Ścieżka pajęczych gniazd*), trad. di W. Minkiewicz, PIW, Warszawa 1957; 1998.

*I Nostri antenati* (*Nasi przodkowie*): *Il cavaliere inesistente* (*Rycerz nieistniejący*), trad. di B. Sieroszewska, Czytelnik, Warszawa 1963, poi Cyklady, Warszawa 1993 e 2004.

*Il barone rampante* (*Baron drzewołaz*), trad. di B. Sieroszewska, Czytelnik, Warszawa 1964, poi Cyklady, Warszawa 2004.

*Il visconte dimezzato* (*Wicehrabia przepołowiony*), trad. di B. Sieroszewska, Czytelnik, Warszawa 1965, poi Cyklady, Warszawa 2004.

*Fiabe Italiane* (*Baśnie włoskie*), trad. di J. Popiel, Nasza Księgarnia, Warszawa 1968.

*Le Cosmicomiche* (*Opowieści kosmikomiczne*), trad. di B. Sieroszewska, PIW, Warszawa 1968, poi Muza, Warszawa 1995.

*Le città invisibili* (*Niewidzialne miasta*), trad. di A. Kreisberg, Czytelnik, Warszawa 1975, poi Collegium Colombinum, Kraków 2005.

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Jeśli zimową nocą podróżny*), trad. di A. Wasilewska, PIW, Warszawa 1989 e 1998, poi WAB, Warszawa 2012.

*Sotto il sole giaguaro* (*W słońcu jaguara*), trad. di H. Flieger, Zysk i S-ka, Poznań 1994.

*Lezioni americane* (*Wykłady amerykańskie*), trad. di A. Wasilewska, Marabut/Volumen Gdańsk/ Warszawa 1996, poi Świat Literacki, Warszawa 2009.

*La giornata d'uno scrutatore* (*Długi dzień Ameriga*), trad. di M. Tulli, PIW, Warszawa 2000.

*Il castello dei destini incrociati* (*Zamek krzyżujących się losów*), trad. di A. Wasilewska, PIW, Warszawa 2000.

*Palomar*, trad. di A. Kreisberg, Collegium Colombinum, Kraków 2005.

*Tutte le Cosmicomiche* (*Wszystkie opowieści kosmikomiczne*), trad. di B. Sieroszewska e A. Wasilewska, Amber, Warszawa 2005.

*La foresta radice labirinto* (*Laskorzeniolabirynt*), trad. di A. Kreisberg, Collegium Colombinum, Kraków 2006.

*Fiabe Italiane (Baśnie włoskie)*, edizione integrale, to. 1, trad. di S. Kasprzysiak, J. Popiel, K. Skórska, A. Wasilewska, M. Woźniak, M. Wyrembelski, Świat Literacki 2011.

In preparazione: *Marcovaldo* (trad. di A. Kreisberg, WAB, Warszawa).

Inoltre nella rivista letteraria “Literatura na Świecie”, tra il 1984 e il 2013, sono apparsi quattro testi di Calvino in mia traduzione: si tratta rispettivamente di *L'esattezza e il caso* (*Precyza i przypadek*), postf. di T. Landolfi, *Le più belle pagine* (Rizzoli, Milano 1982); e di *La Filosofia di Raymond Queneau* (*Filozofia Raymonda Queneau*), *Francis Ponge e Carlo Emilio Gadda. «Il Pasticciaccio»* («O Pasztecisku» *Carla Emilia Gaddy*), tutti e tre tratti da *Perché leggere i classici* (Mondadori, Milano 1991).