

Il bosco e la favella:
attraversamenti del *Castello dei destini incrociati*
di Alessia Scacchi

La voce, quando ebbe di fronte il quadro, per prima cosa lesse la parola scritta, pronunciandola con tono neutro e secco.

– Tutto qui? – dissero i colori.

Ma la parola si pavoneggiava: – Sì, vi pare niente! Vorrei sapere un po' se riesce a leggere voi...

La voce si dispose a leggere i colori. Tutti tesero l'orecchio.

La voce restava in silenzio [...] si concentrò ancora sui colori [...] intonò un motivo senza parole, emise un trillo, un solfeggio, prese a cantare a gola spiegata¹.

Attraversare l'ipertestuale volume di Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*², è un po' come una perdita della favella. Infatti, se associamo l'avvio del testo alla suggestione della selva dantesca³ scopriamo che l'attraversamento è non soltanto la finzione letteraria che consente di dare agio alla narrazione, ma anche una chiara metafora della comprensione del reale: esso viene decifrato alla luce dell'oscurità rappresentata dalla foresta, ovvero attraverso la scrittura che è perdita di parola.

Il «locus a non lucendo», stando all'etimologia di Isidoro, è un *topos* letterario che percorre i secoli per identificarsi, con Curtius, in un luogo delle armonie dei contrari; immerso nella selva, il narratore si muove attraverso di essa, nell'arduo sforzo di ritrovare il cammino, non rispecchiando la condizione del cavaliere errante⁴, ma sperimentando l'esperienza del bosco come luogo chiuso⁵, ove i personaggi sono coinvolti in una sorta di teatro interiore⁶, in cui prendono vita

1. I. Calvino, *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, edizione diretta da C. Milanini, 3 voll., Mondadori, Milano 1991-94, III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione* (1994), p. 418.

2. Edito per la prima volta da Ricci (Parma) nel 1969. Comprende la prima parte del successivo volume pubblicato da Einaudi (Torino) nel 1973.

3. Cfr. G. Gorni, *Dante nella selva*, Pratiche, Parma 1995.

4. Già Bernardini sottolineava le connessioni dell'opera con la cornice boccacciana, ampliando la prospettiva calviniana in direzione dei racconti picareschi di provenienza francese. Cfr. F. Bernardini Napolitano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1977.

5. Come i protagonisti della fiaba di Calvino intitolata *La foresta-radice-labirinto*, ripubblicata da Mondadori nel 2011 per la collana "Oscar Junior".

6. Lo stesso Calvino riflette sull'idea di teatro connessa con la realtà asserendo, nelle confessioni scritte tra il 1971 ed il 1972 e intitolate *Dall'opaco*, che il teatro fatto di velluti non può

i fantasmi dell'inconscio in contrasto con quelli dell'immaginazione, essenziali per l'avvio della storia.

Menzionato nel titolo, il castello imprime nell'opera una densità costituita da riferimenti culturali e rimandi ipertestuali ad altri documenti della tradizione occidentale. Ad esempio, l'Enrico IV di Voltaire, nel poema epico *Enriade*⁷, abita il palazzo dei destini, luogo che segue il Cielo e gli Inferi nella successione avventurosa del *plot*: l'edificio permette di conoscere il futuro e gli eroi francesi del periodo illuminista. Qui, il destino è una costante, come pure in Diderot, che costruisce il castello degli opposti, in cui gli abitanti mentono e dicono la verità allo stesso tempo, si muovono e al contempo restano fermi. Come in *Jacques le fataliste*⁸, quindi, il castello calviniano è il *locus amoenus* ove i personaggi – sospesi in un tempo fiabesco – sembrano immobili e muti, eppure descrivono movimenti e parlano usando le immagini allegoriche dei tarocchi⁹, rappresentazioni dell'inconscio collettivo¹⁰.

Inoltre, a ben vedere, il castello proietta la vicenda in una dimensione mitica, leggendaria e, parafrasando Camilla Giunti¹¹, rende perfino possibile la convivenza in un unico luogo di piani cronologici differenti: la realtà attuale ed il passato mitico. «Questo intreccio di carte, passato presente futuro»¹², in cui il tempo si fa progressione priva di soluzione di continuità, rivela l'inganno prodotto da due luoghi letterari ricorrenti: la foresta e il castello. Potrebbe anche essere – come sostiene Starobinski – un modo di accostarsi a Robert Burton, «nell'arbo-

essere associato al «mondo di erbe e di venti» e se anche ora indica generalmente «un interno che pretende di contenere in sé il mondo esterno, la piazza la festa il giardino il bosco il molo la guerra» esso è al contrario «un esterno che esclude da sé ogni specie di interno, un mondo tutto all'aperto che dà il senso d'essere chiusi stando all'aperto» in I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Racconti sparsi*, cit., pp. 93-4.

7. Cfr. *L'«Enriade» del sig. di Voltaire tradotta in ottava rima da Cipriano Melivenzi tra gli arcadi Sosare Itomejo*, Gennaro Reale, Napoli 1811.

8. Cfr. D. Diderot, *Jacques il fatalista e il suo padrone* (1738), trad. it. di G. Natoli, introduzione di M. Rago, Einaudi, Torino 1992.

9. I tarocchi utilizzati da Calvino nella prima parte del libro risalgono al XV sec. Ritraggono minuziosi spaccati di quotidianità, sono rifiniti nei minimi dettagli dalla bottega cremonese di Bonifacio Bembo, artigiano milanese che in due anni di lavoro – tra il 1442 e il 1444 circa – illustra il contesto cavalleresco del tempo: mode, vesti, acconciature, serragli, parchi e dimore ritagliati sul modello dei romanzi medievali di Artù e Lancillotto, assecondando il gusto araldico della committenza: il duca di Milano Filippo Maria Visconti. «Così l'artigianato e l'arte si fondono insieme, il confine si scioglie nei *triumphi*. Il materiale delle opere la dice lunga: cartoncino pressato rivestito di un sottile strato di gesso con foglia d'oro o d'argento e coloritura a tempera. Fragilissimi capolavori miniati» (tratto da L. Zuccala, *I tarocchi di Brera* #2, <http://www.artslife.com/2013/02/19/i-tarocchi-di-brera-2/>, 19 febbraio 2013). Nella seconda parte del volume, invece, vengono utilizzati e riprodotti in miniatura i tarocchi di Marsiglia la cui origine risale al XVIII sec. (Cfr. A. Jodorowsky, *I tarocchi di Marsiglia restaurati o "L'arte del tarocco"*, disponibile in versione pdf all'indirizzo: <http://www.camoin.com>).

10. I. Calvino, *Prefazione*, in Id., *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 1999, p. xi.

11. C. Giunti, *Castello*, in G. M. Anselmi, D. Ruozzi, *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2003, pp. 86-97.

12. I. Calvino, *Tutte le altre storie*, in Id., *Il castello*, cit., p. 45.

rescenza, nelle digressioni narrative e nell'organizzazione ramificata»¹³, oppure un meccanismo finalizzato ad inscenare la malinconia, che compare quando «il filo dell'intreccio s'ingarbuglia, quando le parole escono dalla penna come ceneri, mentre la vera vita, fuori del libro, fa sentire il suo rumore gioioso»¹⁴.

Anche se questo fosse vero, nel testo solamente il bosco attraversato al di fuori del castello consente l'atto della narrazione, la costruzione artificiale di una come di mille storie all'ombra delle oscure carte dei Tarocchi. Un ordine arbitrario, quello delle carte, che Calvino ritrova nel 1976 e descrive nel *Tempo e i rami* parlando dell'affresco che raffigura un albero di Jesse, visto in Messico: il dipinto ha per protagonisti delle «figure stereotipate e atemporali nel loro abbigliamento tra medievale e barocco»¹⁵ che sono poste ai lati di un albero. Anche l'albero di Tule, durante lo stesso viaggio, imprime nell'animo dello scrittore ligure uno sconcerto che si fa necessità di narrare – così esso compare nel 1981 nella *Foresta-radice-labirinto*¹⁶: il gelso, passaggio segreto tra il mondo ed il suo “opaco”, è come il bosco che precede il castello.

I

Disfida al labirinto: una storia che deve rifarsi

Quindi veniamo alla forma rigida, imposta da Calvino alla narrazione, ragione della disposizione dei tarocchi sul desco. Nel 1962 egli pubblica sul “Menabò” *La sfida al labirinto*¹⁷, cui seguono due articoli sull'uomo tecnologico – discussione avviata da Pier Paolo Pasolini nel 1965 – a dimostrare un interesse per la rappresentazione del mondo come mappa del possibile. Mentre frequenta Queneau e conosce alcuni membri dell'OULIPO, contribuisce al «rimescolio di idee»¹⁸ del '68 francese, con storie cosmicomiche, che costituiscono la «memoria del mondo»¹⁹.

Tuttavia, la prospettiva sulla realtà si va interiorizzando fin dal 1966, quando Calvino si sente animato da una «vocazione di topo di biblioteca»²⁰, cui certamente è riconducibile, tra gli altri, l'interesse per i tarocchi²¹ e per la memoria. Agli orizzonti cosmologici, scientifici, tecnologici, alla bibliofilia si aggiungono gli *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, pubblicati sulla rivista

13. J. Starobinski, *Prefazione*, in Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., I, p. xv.

14. Ivi, p. xvii.

15. Presente in *Collezione di sabbia* (1984), ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 1995, pp. 603-5.

16. I. Calvino, *La foresta radice-labirinto*, Emme, Milano 1981.

17. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 105.

18. Cfr. F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973.

19. I. Calvino, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Club degli editori, Milano 1968.

20. Cfr. Camon, *Il mestiere*, cit.

21. I. Calvino, *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Franco Maria Ricci, Milano 1969. Attualmente, il mazzo illustrato dal volume è conservato presso la Pinacoteca di Brera (informazioni reperibili all'indirizzo: http://www.brera.beniculturali.it/Page/toi/view_html?idp=602).

“Nuova Corrente”²², cui seguono nel 1969 i progetti per una rivista a larga tiratura, che si venda nelle edicole, in cui confluiscono romanzi a puntate uniti ad una cura per l’impaginazione che renda immagini e testi attraenti. Inoltre, a margine della prima redazione del *Castello*, Calvino lavora al *Furioso* di Ariosto, raccontandolo in radio e poi pubblicandone una selezione di brani commentati. L’attrazione verso le arti figurative è forte e, dopo una serie di seminari sui tarocchi²³, darà alle stampe nel 1977, su una rivista francese, *La penna in prima persona*²⁴. Nell’articolo emerge l’interesse già dimostrato nel 1969: il segno grafico è la vera sostanza del mondo²⁵, un mondo che viene trasformato in linea ma che imprigiona e allo stesso tempo libera l’essere umano, che così diviene padrone del reale, come Verbena nella fiaba del 1981. Il pensiero precede la parola detta, mentre l’immagine anticipa la scrittura, ovvero il segreto della comprensione sta nell’attraversamento del labirinto, che è esso stesso conoscenza.

Calvino, difatti, è affascinato da ciò che lo rende spettatore di una storia – storie illustrate, film, racconti²⁶ –, poiché predilige l’immaginario che si complica quando diviene attenzione al molteplice e la singolarità si moltiplica in esso²⁷; del resto, sostiene Starobinski, ogni singola storia può essere «versata sul conto totale delle storie, che si susseguono a non finire, di variante in variante, di sorpresa in sorpresa»²⁸. Inoltre, è lo stesso Calvino a mettere in relazione la genesi della sua *ars narrandi* alle immagini, quando sostiene, nelle *Lezioni americane*, che l’*inventio* iniziale è data da «un’immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato»²⁹. In tal senso, illuminante appare il volume di Belpoliti³⁰, che ricostruisce i nessi logici e storici tra poetica dello sguardo e scrittura in Calvino, in particolare nel *Castello*. Infatti, nell’opera del 1969, poi ampliata nel 1973, lo scrittore segue tre differenti fasi di elaborazione; questa prevede: operazioni pittografiche, fabulatorie ed una orchestrazione stilistica. Calvino gioca quindi con tre variabili, che concorrono a costruire il senso, in una logica strettissima di incastri. Immerso nello stesso bosco ariostesco di cui narra nel romanzo, Calvino esplora la possibilità di affidare il senso e la memoria alla combinazione di immagini. Non è un caso, infatti, che la prima edizione del volume esca a corredo di una nobile, lussuosa e artistica pubblicazione che comprende riproduzioni del mazzo visconteo di tarocchi.

Ariosto, dunque, sembrerebbe essere l’ispiratore della cornice del testo, un fitto bosco ed un castello che offre riparo a viandanti come a cavalieri e dame: un immediato, malcelato richiamo all’*incipit* del poema che narra della follia di

22. In I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, pp. 199-219.

23. Frequentati alla Johns Hopkins University a Baltimora, nel 1976.

24. Testo inedito in italiano fino alla pubblicazione in volume in Calvino, *Una pietra sopra*, cit., pp. 355-62.

25. Ivi, p. 362.

26. Cfr. Starobinski, *Prefazione*, cit., p. XI.

27. La molteplicità enunciata nelle *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988 (si citerà d’ora in poi dall’edizione Mondadori, Milano 2012).

28. Cfr. Starobinski, *Prefazione*, cit., p. XII.

29. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 104.

30. M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, pp. 113-230.

Orlando. E come il leggendario paladino, il narratore viene sorpreso nel bosco da una serie di prove – come nelle migliori fiabe russe analizzate da Propp – incontri, apparizioni, duelli che impediscono allo sconosciuto Orlando del 1969 di ridare ordine sia ai movimenti sia ai pensieri³¹.

È lo stesso Calvino a presentare il poema ariostesco come «un labirinto nel quale si aprono altri labirinti»³² al cui centro si dipana un trabocchetto: il palazzo incantato del mago Atlante. Proprio in prossimità del castello, attraversando un bosco, Ruggero vede Bradamante cadere e poi sparire nel nulla; per cercare l'amata egli entra nel castello, ma – dice Calvino – «il palazzo è deserto di quel che si cerca, e popolato solo di cercatori»³³. Sembra evidente il nesso tra i due edifici, e la descrizione del castello di Atlante, che rappresenta un «capolavoro dell'interpretazione rinascimentale del tema del labirinto»³⁴, si unisce alla scelta della scacchiera come schema combinatorio sia per le storie del romanzo, sia per le città invisibili, entrambe connesse alla nota opera di Borges *Il giardino dei sentieri che si biforcano*³⁵.

All'interno del castello, ove la promiscuità è imposta dal caso, si fa spazio la differenza dei costumi dei viaggiatori ed una libertà invadente. Fin dalle prime pagine, quindi, l'ambientazione medievale perde la sua autorevolezza storica e si oppone all'incastellamento dei filosofi³⁶ per avvicinarsi al caotico e libertario mondo della narrativa per immagini, della scrittura per tutti che vuole descrivere il mondo, molto vicina alle chiacchiere da taverna, in un gioco di specchi che richiama la seconda parte del volume. Il teorico della letteratura, quindi, appare in trasparenza al testo pubblicato per Ricci, ma emerge chiaramente nella lettera a Celati del 2 marzo 1969, quando afferma che:

l'immaginario umano (o diciamo il pensiero, la logica elementare) continua a funzionare ordinando in strutture d'immagini quelle categorie della prima esperienza umana: il sopra, il sotto; il dentro, il fuori; l'inverno, la primavera ecc. anche quando sa che non esiste un sopra e un sotto [...] e che la letteratura è il luogo in cui le strutture mitiche dell'uomo primitivo e dell'infanzia continuano a imporre la loro logica e a essere discusse sul loro stesso terreno, ed è l'unico terreno in cui si può in qualche modo contestarle e rivoluzionarle, l'unico terreno dove qualcosa cambia, cioè dove anche gli archetipi possono avere una storia, sia pur una storia che deve rifarsi ogni volta da principio, proprio perché ogni vita umana ricomincia da un'infanzia³⁷.

31. Calvino, *Il castello*, cit., p. 5.

32. I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Garzanti, Milano 2004, p. 167 (1 ed. Einaudi, Torino 1970).

33. *Ibid.*

34. Cfr. la voce *labirinto* in A. Ferrari, *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, UTET, Torino 2007, p. 297, ove si evince che la tematica è nota fin dal 1400 a.C. con l'iscrizione in Lineare B rinvenuta su una tavoletta di argilla in cui, per la prima volta, si fa menzione di un labirinto.

35. Racconto risalente al 1941, ora in J. L. Borges, *Finzioni* (1944), trad. di F. Lucentini, con un saggio di M. Blanchot, Einaudi, Torino 1967, pp. 79-91.

36. Accusa che lo stesso Calvino rivolge a Gianni Celati in una lunga lettera che scrive da Parigi il 2 marzo 1969, ora in Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, intr. di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, pp. 1029-35.

37. Calvino, *Lettera a Gianni Celati*, cit., p. 1033.

Il torpore del corpo si estende alle lingue³⁸ che tacciono, nonostante la necessità di scambiare gesti e parole; all'oralità necessaria alla situazione, si sostituisce un silenzio interrotto dai rumori delle stoviglie e della masticazione, un silenzio che descrive lo spazio³⁹. Il narratore sembra fin troppo sbrigativo nella spiegazione di un fatto tanto inatteso, forse perché è insita la perdita nell'attraversamento del bosco?⁴⁰ Oppure è un meccanismo in cui converge, sulla pagina scritta, la lotta tra natura e cultura e in cui prende vita il rovesciamento della vecchia struttura naturale?⁴¹

Calvino sembra rispondere a queste domande in una lettera indirizzata ad Edoardo Sanguineti, in cui conferma le supposizioni dell'avanguardista sostenendo che «assumere il narrabile come combinazione di carte, di storie che narrano se stesse, dà per risultato la cancellazione dell'io», ma al contempo l'autore del *Castello* rivela i numerosi dubbi che hanno accompagnato la stesura dell'edizione Einaudi, influenzata dal successo della critica estetica e strutturalista per l'edizione Ricci, ma minata dalla profonda solitudine dell'operazione tentata.

Oppure è la città dei segni chiamata Tamara a rispondere al gioco di specchi tra natura e cultura, alla necessità di osservare e descrivere il rovescio del mondo proprio dall'altrove entro cui lo stesso Calvino si ritrae. Egli rimanda un'immagine di lettore che esce dall'esperienza del *Castello* come se l'interno fosse la metafora di un libro da cui l'uomo fuoriesce per riconoscere figure iscritte nella natura stessa, nelle nuvole:

Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo. Fuori s'estende la terra vuota fino all'orizzonte, s'apre il cielo dove corrono le nuvole. Nella forma che il caso e il vento danno alle nuvole l'uomo è già intento a riconoscere figure: un veliero, una mano, un elefante...⁴².

Anche nel *Castello* le figure rimandano a concetti, perfino quando l'orizzonte è il cielo, quando i segni non ci sono. Infatti, il bosco attraversato non è altro che il rovescio dell'intrico fitto di segni formato dalle carte dei tarocchi; e le persone coinvolte nel gioco combinatorio non riescono a capire - come la principessa Verbena - se sono prigionieri del gioco delle carte, oppure se sono fuoriusciti dalla città per vivere la libertà della foresta⁴³.

38. Calvino, *Il castello*, cit., p. 7.

39. Come illustrato in *Dall'opaco*, in Calvino, *Racconti sparsi*, cit., p. 95.

40. «... era chiaro che la traversata del bosco era costata a ciascuno di noi la perdita della favella» (Calvino, *Il castello*, cit., p. 7).

41. «Dico naturale nel senso in cui Valesio (*Intorno ai segni*) riabilita la «naturalità delle lingue». L'archetipo-struttura-modello mitico è diventato «natura esso stesso, natura seconda, dopo esser stato prima vittoria della cultura sulla natura» (Calvino, *Lettera a Gianni Celati*, cit., p. 1033; i corsivi sono nel testo).

42. I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, p. 6. Falaschi, nel 1974, aveva già individuato alcuni nessi tra le due opere in una recensione di *Le città invisibili* ed il *Castello dei destini incrociati* su "Belfagor", il 30 settembre 1974, pp. 600-4.

43. Cfr. I. Calvino, *La foresta-radice-labirinto*, Mondadori, Milano 2011 (1 ed. Emme, Milano 1981).

Qui, il viaggiatore si è fermato per una sosta necessaria e sembra aver chiara l'idea di essersi immerso in un tempo sospeso «né terminato né da terminare»⁴⁴. Questo perché la questione centrale è il viaggio in sé? Oppure è la possibilità di costruire, senza l'ausilio della parola, ma usando le immagini dei trionfi, un teatro della memoria come quello di Giulio Camillo⁴⁵ nel XVI secolo? Ma per rispondere a quest'ultimo dubbio sarebbe necessario approfondire ulteriormente l'argomento e porre in relazione il testo calviniano con i classici dell'*ars memoriae* (Marziano, Cicerone, Quintiliano, fino ai trattati medievali).

2

Loci della memoria: mondi di erbe e di venti

Il libro dei destini incrociati narra, quindi, del e nel lasso di tempo della sosta: il cronotopo dovrebbe essere unico, al contrario, la fiaba che sta prendendo avvio nelle prime pagine sembra riferire un viaggio reale attraverso lo spazio, ma è come se lo stesso fosse stato fagocitato dal bosco nel momento dell'attraversamento: spazio e parola sono sospesi, per dare valore allo studio delle immagini e alla scrittura delle storie che il *lector in fabula* si sta avviando a leggere. Una comunicazione su due piani, dunque, quello della narrazione e quello della lettura; l'una, immersa in un'atmosfera irreale e fiabesca, ma anche epico-cavalleresca; l'altra densa di segni, unica possibilità di memorizzazione della vicenda. È ancora Verbenà a chiarire, in questo dialogo a distanza tra due testi molto diversi, la necessità delle due prospettive, quella del castello, città di pietra e quella della foresta-groviglio:

La città di pietra squadrata e la foresta-groviglio m'erano sempre sembrate nemiche e separate, senza comunicazione possibile. Ma ora che ho trovato il passaggio mi sembra che diventino una cosa sola... Vorrei che la linfa della foresta attraversasse la città e riportasse la vita tra le sue pietre. Vorrei che in mezzo alla foresta si potesse andare e venire e incontrarsi e stare insieme come in una città⁴⁶.

Il meccanismo di attraversamento innescato all'avvio è metafora della memoria trascritta sulla pagina a stampa, ovvero consta delle ipotesi interpretative che uno dei commensali fa, attraversando la selva d'immagini sistemate su un'arcana scacchiera. Permane il senso di gioco e l'atmosfera conviviale vicina al *Decameron*, immersa però nel silenzio cupo di un castello medievale. Un silenzio molto simile a quello descritto dallo stesso Calvino in un appunto per Fabio

44. Calvino, *Il castello*, cit., p. 8.

45. Il teatro della memoria di Giulio Camillo è descritto con dovizia di particolari nel sesto capitolo di F. A. Yates, *L'arte della memoria* (1966), Einaudi, Torino 1985, pp. 148-59, di cui forniamo una breve citazione: «[...] il [...] teatro [di Camillo] è basato sui principi dell'arte mnemonica classica. Ma il suo edificio di memoria ha il compito di fissare nella mente la verità eterna; in esso l'universo sarà ricordato per mezzo delle associazioni organiche di tutte le sue parti con l'ordine eterno soggiacente» (ivi, p. 128).

46. Cfr. Calvino, *La foresta-radice-labirinto*, cit., p. 12.

Borbottoni, intitolato *Il silenzio e la città*. I muri sono vestiti una fodera diafana e impalpabile, che è come una lastra di vuoto depositata su un fiume, oppure lago esso stesso⁴⁷, funzionale alla comprensione del ruolo degli esseri umani: «figurine messe lì per dare un'idea delle dimensioni e delle distanze in prospettiva»⁴⁸.

È piuttosto il bosco, in cui sono racchiuse per incanto le parole, che si profila come luogo della corporeità: esso delinea per metonimia il corpo della donna ed il piacere da esso derivante, vicino sia al «bel bosco» petrarchesco, sia all'amore vissuto da Pietro Boccamazza e l'Agnolella⁴⁹, che dovranno attraversare sperimentando «la condizione di anomia della foresta, la natura primordiale e impersonale del desiderio che si fa violenza e sopraffazione»⁵⁰. In tal senso è interessante notare come proprio da quel corpo femminile, e in particolare dalla parte di esso che rappresenta il limite tra la vita e la morte, espressione della genesi dell'essere umano, si origini la perdita di parola, in contrapposizione con il potere della madre di donare essa stessa la parola.

Tuttavia, non sembra condivisibile l'ipotesi di Milanini secondo cui la crisi della virilità, tema della letteratura contemporanea al *Castello*, si condensi intorno alla ricerca problematica di una convivenza civile tra uomini e donne: il discorso è centrato piuttosto sulle possibilità della parola, orale e scritta, in rapporto all'immagine. In questo Calvino richiama molto da vicino ciò che accade nella seconda città degli scambi, dei passaggi⁵¹ tra le città invisibili, in cui le persone non si conoscono, proprio come nel *Castello*, dove tutti cercano continuamente altri sguardi:

Una vibrazione lussuriosa muove continuamente Cloe, la più casta delle città. Se uomini e donne cominciassero a vivere i loro effimeri sogni, ogni fantasma diventerebbe una persona con cui cominciare una storia d'inseguimenti, di finzioni, di malintesi, d'urti, di oppressioni, e la giostra delle fantasie si fermerebbe⁵².

La lussuria dunque è connessa allo sguardo, tuttavia il sogno non può vivere altrimenti che in compagnia di fantasmi, per sognare è necessario non cominciare la storia, mentre il gioco della fantasia si nutre, appunto, solamente di immagini. Eppure qui, come afferma il narratore, nella scrittura ciò che parla è il represso, dunque il procedimento ossimorico del bosco come madre che fagocita è del tutto in linea con le pulsioni maschili che vorrebbero la donna come oggetto di piacere, non come custode e attrice della formazione della *parole*. Inoltre, a commento del poema ariostesco, proprio Calvino sottolinea che i cercatori entrati nel palazzo incantato di Atlante rincorrono un desiderio e la loro è una corsa verso il nulla, poiché «l'incantesimo di Atlante concentra tutte le brame inappa-

47. Calvino, *Il silenzio e la città*, in Id., *Racconti sparsi*, cit., p. 390.

48. Ivi, p. 394.

49. Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, v, 3.

50. G. Baffetti, *Foresta*, in G. M. Anselmi e G. Ruozzi, *Luoghi della letteratura italiana*, B. Mondadori, Milano 2003, p. 206.

51. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 24.

52. *Ibid.*

gate nel chiuso d'un labirinto, ma non muta le regole che governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo»⁵³; ciò comporta, dunque, che «la giostra delle illusioni è il palazzo, è il poema, è tutto il mondo»⁵⁴.

Qui Calvino rovescia il comune sentire letterario, per narrare di un bosco che è veicolo di conoscenza, mentre il castello è un pretesto – molto lontano da Tasso quanto da Ariosto – ed è raffigurazione del groviglio della mente che si produce tra le anguste ed ibride mura degli edifici descritti⁵⁵. Non è il luogo che produce il labirinto né lo veicola, è piuttosto l'essere vivente che esplora i meandri della mente come fosse un'intricata foresta, abitata da luci ed ombre⁵⁶, immersa nel su e giù dove l'uno è il riflesso e al contempo l'opposto dell'altro, un po' come osservando l'albero del Tule:

[...] uno e molteplice, come fasciato da colonne d'altri tronchi minori che sporgono addossati al mastodontico fusto centrale o se ne distaccano quasi volessero farsi credere radici aeree calate giù dai rami come ancore per ritrovare la terra, mentre invece sono proliferazioni delle radici terrestri cresciute verso l'alto. Il tronco sembra unificare nel suo perimetro attuale una lunga storia d'incertezze, geminazioni, deviazioni⁵⁷.

Come del resto sembra dire lo stesso narratore quando si chiede: «La parola scritta ammansisce le passioni? O sottomette le forze della natura? O trova un'armonia con la disumanità dell'universo? O cova una violenza trattenuta ma sempre pronta ad avventarsi, a sbranare?»⁵⁸. Restano aperte le questioni che coinvolgono la parole e le passioni, la natura e l'armonia in connessione con la violenza: esse sono la ragione stessa per cui è necessario narrare.

Alla natura è affidato il compito della conservazione del gioco, attraverso il labirinto di rami e di foglie: «Nel paesaggio gli oggetti del leggere e dello scrivere si posano tra le rocce le erbe le lucertole, diventano prodotti e strumenti della continuità mineralevegetaleanimale»; al contempo, «la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà. La natura inarticolata ingloba nel suo discorso il discorso umano»⁵⁹. Questa la soluzione al ragionamento iniziale, questa la motivazione posta in principio: la perdita della favella è congenita rispetto alla necessità di conservare il non detto, ciò che non è possibile comprendere; il paesaggio naturale, che fagocita e fa suo il discorso umano per dare spazio alla scrittura, rappresenta il vero atto conoscitivo⁶⁰ possibile.

53. Calvino, *Orlando furioso*, cit., p. 172.

54. Ivi, p. 176.

55. Il castello, la taverna e, nel progetto illustrato da Calvino nell'agosto 1973, poi archiviato, il non-luogo di un motel semidistrutto; da Castiglione della Pescaia, in una lettera ad Antonio Faeti, l'autore attribuisce il titolo *Il motel dei destini incrociati* ad una terza parte del volume. Ora in Calvino, *Lettere*, cit., pp. 1211-2.

56. Come in V. Woolf, *Orlando* (1928) e in D. H. Lawrence, *Classici americani* (1923).

57. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., pp. 600-1.

58. Calvino, *Il castello*, cit., p. 99.

59. *Ibid.*

60. Come afferma L. Di Nicola, *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Università degli Studi "La Sapienza", Roma 2001, pp. 15-20.

La natura nel testo è il *locus* dell'alterità, dunque, «rovello e luogo d'indagine e opposizione alla storia»⁶¹: due elementi combinati insieme ed intrecciati, molto vicini alla percezione montaliana del paesaggio ligure, da cui Calvino deriva molte delle descrizioni presenti nella sua prosa. Il romanzo sembra fare da eco alla poesia di Montale, *L'agave su lo scoglio*, in particolare quando negli ultimi versi afferma: «e nel fermento / d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci / che non sanno più esplodere oggi sento / la mia immobilità come un tormento»⁶².

3

Favola del silenzio: la scrittura che canta

L'abilità tutta calviniana alla scrittura come *puzzle*, ove il tempo si ramifica e diviene plurimo, in questo testo si ferma alle soglie del castello, dunque, del palazzo ariostesco⁶³; l'edificio, prima di andare in fumo, viene abitato da spettri – i commensali – «persone tra loro sconosciute, di diversa condizione e paese, che si trovano a convivere per una notte»⁶⁴ l'esperienza del silenzio. Essi sono in grado di osservare, di esprimere concetti per immagini, nonostante siano privi della favella. Unico sopravvissuto al “rogo” metaforico dell'oralità è il narratore che, del tutto soggettivamente, riporta l'interpretazione delle immagini posizionate sul desco come fosse il reale significato, per poi fingere di prendere parola tra le righe o, espressamente, nel penultimo racconto, intitolato *Anch'io cerco di dire la mia*⁶⁵. In questo capitolo il narratore s'inoltra in questioni teorico-semantiche relative alla scrittura, come mezzo di significazione, e dichiara:

[...] il segno di scrittura imparentato con gli scambi d'altra roba, non per niente inventato dai fenici, coinvolto nella circolazione del circolante come le monete d'oro, la lettera che non va presa alla lettera, la lettera che trasvaluta i valori che senza lettera non valgono niente, la lettera sempre pronta a crescere su se stessa e a ornarsi dei fiori del sublime, vedila qui istoriata e fiorita sulla sua superficie significante, la lettera elemento primo delle Belle Lettere, pur sempre avvolgendo nelle sue spire significanti il circolante del significato, la lettera Esse che serpeggia per significare che è lì pronta a significare significati, il segno significante che ha la forma di un Esse perché i suoi significati prendano forma di esse pure loro⁶⁶.

E sembra proprio la disputa tra oralità e scrittura il senso profondo di questo passo. Calvino intravede nel segno linguistico significante le molteplici possibilità del significato, le ramificazioni del senso che esplorava il Barone Cosimo

61. G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999, p. 241.

62. Cfr. E. Montale in *Ossi di seppia* (1925).

63. «Sotto la soglia era uno spirito chiuso, / che faceva questi inganni e queste frodi» (L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXII 17, 5-6).

64. Calvino, *Il castello*, cit., pp. 11-2.

65. Ivi, pp. 93-104.

66. Ivi, p. 94, così come in Calvino, *Collezione di sabbia*, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 447-54.

Piovasco di Rondò dall'alto dell'elce da lui abitato⁶⁷. Eppure non sembra, come invece sostiene Milanini, che il capitolo in questione sia abilmente studiato per scompaginare una perfetta simmetria tra prima e seconda parte dell'opera⁶⁸, piuttosto appare – come già nel nono capitolo del *Sentiero* – l'ideologia dell'autore, il punto di vista, la parola che si fa pronome personale, che si allarga ad occupare un intero capitolo. Qui, come nel *Sentiero*, Milanini afferma che «il sistema dei parametri rispetto ai quali si definiscono e si orientano i personaggi non viene più trattato alla stregua di una serie di dati preliminari, omogenei, fissi»⁶⁹ ed i rapporti di forza tra narratore ed autore vengono messi a nudo. Si comprendono, così, le ultime parole usate nella favola della scrittura, in cui emerge l'ombra della melanconia e lo spettro dello specchio, tanto caro a Calvino⁷⁰: «Sono stanco che Il Sole resti in cielo, non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del Mondo, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'infoglio, i frantumi di specchio del disastro»⁷¹. Quasi a costruire un ideale nesso con il successivo racconto *La spada nel sole*⁷² – in cui Calvino troverà una strada di compromesso – l'autore prevede e risolve la binarietà in una convivenza di opposti per cui, come ricorda Asor Rosa, «lo sguardo umano e l'inconscio dardo solare sopravvivono l'uno in virtù dell'altro»⁷³.

Emerge, così, la scrittura come involuzione rispetto alle possibilità insite nell'attraversamento della natura; quest'ultima viene percepita come luogo di evoluzione, poiché luogo dell'ignoto, della radice che disegna il labirinto. Calvino scopre ciò che Asor Rosa chiama la «contemplazione dell'essere»⁷⁴, non un'entità astratta, ma la vita come processo biologico, mentre il racconto termina, così come nel *Cavaliere inesistente*, «quando vien meno lo scarto tra l'attività della scrittura e la “vita reale”, lo scarto tra il desiderio amoroso e l'oggetto d'amore»⁷⁵. Quando prende parola il narratore, la corporeità dei personaggi si pone tra oralità e scrittura ed essi avvicinano la capacità logica grazie alle incisioni nei tarocchi.

Dunque, il luogo da cui si esce privi della parola è il labirinto gnoseologico-culturale della logica⁷⁶, la selva oscura di dantesca memoria ove lo smarrimento

67. Cfr. Calvino, *Il barone rampante*, Mondadori, Milano 2010 (1 ed. Einaudi, Torino 1957).

68. «Calvino olia con cura i suoi congegni narrativi per poi immettervi un materiale che provoca attrito. Scompagina dall'interno le sue impeccabili geometrie, infrange con contromosse sornione le regole che si è dato. Così, dopo aver perseguito una perfetta simmetria nell'ordine delle sequenze di cui si compongono il *Castello* e la *Taverna* [...] ha introdotto nel libro un capitolo eslege, che scompiglia il canovaccio tanto accuratamente predisposto» (C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990, p. 138).

69. C. Milanini, *Introduzione*, in Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., I, p. XLVIII.

70. E a Maria Corti, che riflette sulle capacità di significazione dello specchio nell'opera narrativa di Calvino.

71. Calvino, *Il castello*, cit., p. 112.

72. Cfr. Calvino, *Palomar*, Mondadori, Milano 1994 (1 ed. Einaudi, Torino 1983).

73. A. Asor Rosa, *Natura e struttura*, in Id., *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 135-59: 155.

74. Ivi, p. 158.

75. Starobinski, *Prefazione*, cit., p. XVII.

76. Il concetto è ampiamente illustrato in I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 105-23.

non è soltanto fisico ma soprattutto razionale. L'attraversamento del bosco, sia all'inizio del romanzo, sia alla fine della prima parte, rappresenta la perdita, ma è anche il luogo di partenza dell'avventura conoscitiva. Del resto, anche Propp aveva individuato nella foresta il punto di partenza, mai precisamente descritto, in genere molto fitta, buia e misterica⁷⁷; infine con Baffetti, uno «spazio archetipico del mito e della fiaba, correlato al rito d'iniziazione e alla rappresentazione della morte»⁷⁸. In tal modo, il bosco costituisce il cronotopo principale presente nel testo ed è associato al labirinto, poiché hanno entrambi un «moto antifinalistico che si avvolge su se stesso»⁷⁹. Esso provoca un tempo ciclico e iterativo, che effettivamente crea la ripetizione del medesimo standard sia nel *Castello*, sia nella *Taverna*. Unica guida di riferimento, punto fermo nel percorso di perdizione della selva selvaggia, è il narratore: aiutante magico presente anche nelle fiabe, l'unico a poter indicare la via della comprensione del testo attraverso l'interpretazione per immagini, poiché ne è l'artefice, ne è il disegnatore⁸⁰. Così, all'uomo che scrive – dice Calvino – «non resta che un modello impareggiabile cui tendere: il Marchese tanto diabolico da esser detto divino, che ha spinto la parola a esplorare i confini neri del pensabile»⁸¹; dunque la scrittura, che dovrebbe sanare l'impossibilità della parola, diviene «come un sogno che la parola porta in sé e che passando attraverso chi scrive si libera e lo libera»⁸². Alfine Calvino, attento conoscitore di Joseph Conrad, ha certo pensato alla foresta attraversata dai personaggi di *Cuore di tenebra*⁸³, in cui il viaggio nella boscaglia africana cela forze implacabili e destini imperscrutabili, quindi si trasforma in «una catabasi negli abissi della coscienza umana»⁸⁴.

Ritorno all'immagine, dunque, come veicolo del senso, al segno insito nelle carte come nei dipinti, passibili del medesimo gioco combinatorio attuato nel *Castello* e nella *Taverna*⁸⁵; ma dallo scherzo museale emerge solamente l'attenzione reiterata e concentrica sul confronto tra scrittura e natura. Del resto, come afferma Di Nicola, Calvino arriva dall'immagine visiva all'espressione verbale attraverso un percorso che dalla fantasia passa alla capacità associativa, ovvero egli ha «sempre vissuto il binomio immagine-parola come una ricerca continua e inesauribile [...]: se la parola intrappola l'immagine, l'immagine limita le potenzialità della parola che vuole entrare nel 'rovescio' dell'immagine»⁸⁶. L'autore

77. Cfr. V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), Bollati Boringhieri, Torino 1972.

78. G. Baffetti, *Foresta*, in Anselmi, Ruozzi, *Luoghi*, cit., pp. 201-12.

79. Ivi, p. 201.

80. Calvino, *La penna in prima persona*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 365.

81. I. Calvino, *Anch'io cerco di dire la mia*, in Id., *Il castello*, cit., p. 95.

82. *Ibid.*

83. In una lettera a Giuseppe Sertoli, datata Torino 28 febbraio 1973, Calvino parla di alcune traduzioni di Conrad e definisce *Cuore di tenebra* un capolavoro: ora in Calvino, *Lettere*, cit., p. 1200.

84. Baffetti, *Foresta*, cit., p. 210.

85. «Il gioco di prestigio che consiste nel mettere dei tarocchi in fila e farne uscire delle storie, potrei farlo anche coi quadri dei musei», in Calvino, *Il castello*, cit., p. 98.

86. Di Nicola, *Italo Calvino*, cit., p. 17.

sfugge alla cancellazione della memoria⁸⁷ mettendo in scena le immagini stesse della memoria, non attraverso un discorso orale, bensì attraverso la scrittura del suo *Castello*. Molto vicino, questo processo, all'esperienza che i mercanti fanno nella città di Eufemia, la «città in cui ci si scambia la memoria»⁸⁸.

Il bosco non è, come afferma ancora Milanini, «la metafora di un'opacità della mente, della perdita individuale e collettiva d'ogni punto d'orientamento etico culturale»⁸⁹, ma piuttosto l'altrove migliore da attraversare; il *Castello* è un'opera che appartiene al bosco, poiché i personaggi che partecipano alla decameroniana avventura lasciano alla natura la loro capacità dialettica per attingere alla fonte della comprensione: l'immagine come segno. Calvino, infatti, ritiene che l'arte sia un «osservatorio dell'occhio» che produca una «utopica corrispondenza ottico-cibernetica del mondo col mondo»⁹⁰. Solamente il narratore, che prende con difficoltà la parola alla fine dell'opera, riesce ad interpretare, o meglio a proporre una interpretazione che si fonda proprio sul «guardare», ovvero sull'unico modo possibile di essere in mezzo al mondo⁹¹.

Tramite il bosco si compie un procedimento diverso da quello della scoperta: è in atto un processo di evoluzione. Infatti, si entra in un territorio sconosciuto ma al contempo fruttuoso, in cui perde valore la favella, mentre acquista significato la riproducibilità tecnica, data dalle immagini, ed il gioco combinatorio ad esse legato. Alla narrazione dei poemi epici classici e medievali, trasmessi per via orale, si sostituisce l'immagine; come in un teatro della memoria cinquecentesco, le figure allegoriche rimandano al vissuto e, appunto, alla densità vera della narrazione: la parola scritta. Lucrezio *docet*, ed il mondo rappresentato nel romanzo si palesa nei suoi singoli *stoicheia*, elementi e segni alfabetici si confondono, perché emissione corpuscolare⁹², mentre il libro della natura viene letto solamente dopo aver attraversato il bosco.

La prospettiva del narratore dell'opera che ha per centro il castello – simile al luogo abitato dall'amato *Candide*⁹³ – è una visione derivante dall'ombra delle sue mura, da una prospettiva esterna, come dall'alto; una separazione che riflette l'«incomoda singolarità e solitudine»⁹⁴ che è propria sia del poeta, come dell'esploratore o del rivoluzionario. Un «invito a prender quota»⁹⁵ nell'ignoto, dunque, ove la legge di gravitazione non riesce ad ingabbiare il gioco combinatorio dello scrittore, in modo che la sua voce, quando voglia interpretare il quadro offerto dalla natura, non sia ridotta al silenzio, perché non riesce a leggere i colori del mondo, ma intoni un motivo senza parole: una sorprendente melodia.

87. Di cui parla lo stesso Calvino nelle *Città invisibili*, cit., p. 432.

88. Ivi, p. 17.

89. Milanini, *L'utopia discontinua*, cit., p. 138.

90. Bertone, *Lo sguardo escluso*, cit., p. 34.

91. Cfr. I. Calvino, *I libri degli altri*, citato in M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, p. 262.

92. Si veda in tal senso il saggio intitolato *Un occhio sui rami*, in Belpoliti, *L'occhio*, cit., p. 263; ma anche il capitolo *Leggerezza* nelle *Lezioni americane*.

93. Starobinski, *Prefazione*, cit., p. xv.

94. Ivi, p. XXI.

95. Ivi, p. XXIV.