

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 51 (1982)
Heft: 4

Artikel: Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino
Autor: Iseppi, Fernando
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-39944>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FERNANDO ISEPPY

Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino

V

d) La comunicazione: ritorno al gesto e alle cose

« *Ciò che conta è comunicare l'indispensabile lasciando perdere tutto il superfluo, ridurre noi stessi a comunicazione essenziale...* »
Ti con zero, p. 145.

Comunicare vuol dire anzitutto 'rendere comune, trasmettere' dal latino 'communicare' derivato da 'communis' comune¹⁸⁶). La definizione del vocabolario etimologico ci rivela un aspetto centrale di questa problematica, ma non ci dà ancora nessuna informazione sul modo di come avviene e sugli elementi che possono instaurare una comunicazione. Per dare maggior chiarezza al discorso voglio precisare i termini ricordando alcuni principi che la linguistica moderna suggerisce in questo campo.

Eco definisce il processo comunicativo « come il passaggio di un Segnale da una Fonte, attraverso un Trasmettitore, lungo un Canale, a un Destinatario »¹⁸⁷). Il percorso del segno da un punto A a un punto B si riproduce generalmente con lo schema seguente:

fonte — trasmittente — segnale — canale — segnale — ricettore — messaggio — destinatario¹⁸⁸).

In un tale sistema un codice comune al trasmittente e al destinatario è indispensabile per garantire una comunicazione meccanica (tra sole macchine) o umana, linguistica o letteraria¹⁸⁹).

¹⁸⁶⁾ Cortelazzo-Zolli, Dizionario etimologico, op. cit.

¹⁸⁷⁾ U. Eco, Trattato di semiotica generale, op. cit., p. 19.

¹⁸⁸⁾ Ibid., p. 50.

¹⁸⁹⁾ Eco distingue due tipi fondamentali di comunicazione: a) quella meccanica, in cui 'il segnale non ha alcun potere significante' e quindi anche di 'significazione', anche se garantisce un passaggio d'informazione; b) quella umana, in cui la significazione è

Come nella informazione della cultura non ci si limita più a quella verbale o scritta, così nella scrittura calviniana sono presenti più sistemi (« *La comunicazione si può stabilire a vari livelli...* »¹⁹⁰); « *Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative. Anche l'udito ha la sua parte, attento ai tuoi ansiti e ai tuoi trilli* »¹⁹¹) che impiegati simultaneamente o alternativamente ripropongono la situazione che si verifica nel nostro ambiente sociale:

« *Appena fuori dalla continuità della materia primordiale, siamo saldati in un tessuto connettivo che riempie l'ato tra le nostre discontinuità, tra le nostre morti e nascite, un insieme di segni, suoni articolati, ideoogrammi, morfemi, numeri, perforature di schede, magnetizzazioni di nastri, tatuaggi, un sistema di comunicazione che comprende rapporti sociali, parentele, istruzioni, merci, cartelli pubblicitari, bombe al napalm, cioè tutto quel che è linguaggio in senso lato* »¹⁹².

La parola, lo strumento tradizionale, si presenta allo scrittore troppo carica di significati, troppo ridondante; il suo suono solleva « *una nuvola di brusio tale che la comunicazione già difficile (gli risulta) ancora più disturbata, soffocata, sepolta come sotto una valanga di sabbia* »¹⁹³).

Le 'Città' diventano il libro della comunicazione 'essenziale' in cui le cose più semplici costituiscono il principio di ogni enunciato e scambio d'informazione¹⁹⁴); infatti fin dalle prime pagine, sembra che l'autore abbia voluto ridurre il linguaggio (quello parlato) a un ruolo secondario o addirittura, se pensiamo a certi dialoghi dove la parola manca completamente, l'abbia voluto sopprimere.

In apertura del secondo dialogo ci vengono esposti i termini entro i quali si stabilisce la nuova comunicazione. Essa si muove tra poli eterogenei e con codici propri, denotando nonostante ciò uno sforzo di trasmettere un messaggio, di comunicare:

sempre presente poiché le persone danno una 'risposta interpretativa allo stimolo'. cfr., ibid., p. 19.

La comunicazione umana va a sua volta distinta in comunicazione linguistica e letteraria: la prima considera lo scambio d'informazione verbale tra un locutore (soggetto parlante) e un interlocutore (soggetto in ascolto) (cfr. per questo tipo di comunicazione *J. Martinet, Introduzione alla semiologia*, Roma, 1976, pp. 16-19; *F. Saussure, Corso di linguistica generale*, op. cit., pp. 21-25); mentre la seconda, di cui ci occuperemo in questo capitolo, si presenta molto più complessa per le seguenti ragioni: a) il messaggio nasconde sovente una informazione difficilmente decodificabile; b) il codice linguistico diventa semplice sostrato del codice letterario, perché la stilizzazione artistica manipola il valore denotativo delle parole; c) spesso la decodificazione è resa difficile per il fatto che dietro al messaggio letterario non c'è soltanto il sistema linguistico dell'autore, ma un complesso di sottocodici storico-culturali evidentemente diversi da quelli del lettore. cfr. *A. Marchesi, Dizionario di retorica*, op. cit., pp. 51-53.

¹⁹⁰) I. C., *Se una notte*, p. 191.

¹⁹²) I. C., *Ti con zero*, p. 98-99.

¹⁹³) Ibid., p. 145.

¹⁹⁴) Il signor Palomar ha capito che « *la vista degli oggetti... gli dà una quantità d'informazione non minore di quella che potrebbe attingere dalle persone* ». I. C., Cds, 18 aprile 1976.

« *Gli ambasciatori erano persiani armeni siriani copti turcomanni; l'imperatore è colui che è straniero a ciascuno dei suoi sudditi e solo attraverso occhi e orecchi stranieri l'impero poteva manifestare la sua esistenza a Kublai* »¹⁹⁵).

Se un processo minimo di comunicazione implica l'esistenza di un emittente e di un ricevente sintonizzati tra loro secondo un codice, allora questi dialoghi presentano delle anomalie, delle disfunzioni che ostacolano un'informazione efficace: l'impero (emittente) attraverso informatori diversi (persiani, armeni, siriani, copti, turcomanni) trasmette un segno (la sua esistenza) all'imperatore (ricevente). Da una parte abbiamo l'esplicita volontà di manifestare l'esistenza, mentre dall'altra un orecchio stanco percepisce i messaggi quasi con indifferenza e inerzia creando una comunicazione articolata a livelli e tramite canali insoliti. L'impero (per sé già molto vicino all'imperatore) deve ricorrere all'aiuto di uno straniero per parlare al suo signore, mentre questi, ignaro di quanto lo circonda, percepisce, attraverso ripetitori rudimentali, echi spesso indecifrabili. La distanza spaziale interposta tra trasmittente e ricevente sottolinea il paradosso della lontananza di due cose tanto vicine come impero e imperatore ed è l'indice di un rapporto di comunicazione avariato, che solo a fatica sa d'avere qualcosa in comune. Proprio questa rete discontinua lungo la quale si muove il messaggio ci dà il senso di una complessa stratificazione della visione del mondo e ci fa capire perché « *la forma delle cose si distingue meglio in lontananza* »¹⁹⁶).

« *In lingue incomprensibili al Kan i messi riferivano notizie intese in lingue a loro incomprensibili* »¹⁹⁷).

Le lingue incomprensibili richiamano alla memoria l'ambiguità della comunicazione sia letteraria che linguistica, l'incoerenza tra mondo e parole, la distanza tra uomo e realtà, il disordine babelico in cui la nostra società si parla¹⁹⁸.

Come dalle lingue incomprensibili il Gran Kan sa trarre i messaggi più sottili, « *cifre introitate dal fisco imperiale, i nomi patronimici dei funzionari depositi e decapitati, le dimensioni dei canali di irrigazione che i magri fiumi nutrivano in tempo di siccità* », così noi leggiamo i segni della nostra 'città', segni che rimandano ad altri senza darci una risposta precisa, ci piace inseguirli nel loro gioco tautologico che continuiamo ad allargare e a perfezionare¹⁹⁹).

195) I. C., *Le città*, p. 29.

196) *Ibid.*, p. 105.

197) *Ibid.*, p. 29.

198) La sottile stratificazione sociale e la frammentazione del lavoro non solo hanno dato la stura alla creazione di nuovi linguaggi, ma hanno pure fatto sorgere il problema della loro utilizzazione; basta pensare ai linguaggi e ai gerghi settoriali, come a quello della pubblicità, per capire fino a che punto si è saputo alterare la lingua.

199) La tematizzazione di questo problema comunicativo, già presente a livello dell'enunciazione (cfr. il cap. 'Strutture narrative dei corsivi'), è documentabile attraverso tutta l'opera in frequenti enunciati: « *L'occhio non vede cose ma figure di cose che*

Calvino ha voluto dar rilievo a questi elementi di alienazione abbinando straniero a stranieri, incomprensibile a incomprensibile e ora, anche se questi termini avvicinati sono semanticamente identici, si oppongono tuttavia nel contesto in cui ricorrono, e della loro affinità resta unicamente un « opaco spessore sonoro »: siamo molto lontani dalle prerogative del linguaggio e da quanto esso ci promette.

Le parole sono il riverbero di un'idea precisa quando i codici del messaggio sono pertinenti alla realtà e si basano su un canone noto agli utenti. Senza questa premessa l'impianto della comunicazione cede e rovina nell'anarchia linguistica, si dilegua in malintesi e in equivoci, nell'incomunicabilità, nel vuoto di un timbro fonico.

Il racconto calviniano si avvia a diventare la storia del linguaggio, vuol essere un tentativo di recupero del segno primitivo e della sua verità ripristinando anzitutto i processi cardine della prima comunicazione. Calvino, cosciente del pericolo che incombe anche sul dialogo, cerca di risolvere il problema instaurando un nuovo discorso per il tramite di Marco Polo:

« *Ma quando a fare il suo resoconto era il giovane veneziano, una comunicazione diversa si stabiliva tra lui e l'imperatore* »²⁰⁰).

La 'comunicazione diversa' che verrà poi a stabilirsi all'interno di tutto il libro è messa in luce dalla congiunzione avversativa 'ma' già all'inizio della frase, da un 'ma' che avverte il lettore di questo cambiamento sollecitando allo stesso tempo un aggiustamento del nostro occhio e orecchio ai nuovi segni.

« *Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati e chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce: piume di struzzo, cerbottane, quarzi, e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi* »²⁰¹).

Siccome Marco ignora le lingue dell'impero tartaro ('ignaro delle lingue del Levante') deve, per farsi capire, ricorrere a un altro mezzo di comunicazione: l'ignoranza dei codici indigeni costringe il veneziano a

significano altre cose». p. 21; « *Continuiamo a girare per le vie di Zermude con gli occhi che ormai scavano sotto alle cantine, alle fondamenta, ai pozzi* ». p. 72; « *Felice chi ha ogni giorno Fillide sotto gli occhi e non finisce mai di vedere le cose che contiene* ». p. 97; « *I tuoi passi rincorrono ciò che non si trova fuori dagli occhi ma dentro, sepolto e cancellato* ». p. 98; « *Pirra aveva il suo posto in mezzo a loro come ognuna di loro inconfondibile agli occhi della mente* ». p. 99; « *Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone* ». p. 26; « *Così viaggiando nel territorio di Ersilia incontri le rovine delle città abbandonate... ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma* ». p. 82; « *La vera Leandra è da loro, che dà forma a tutto quello che contiene* ». p. 85; « *Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere* ». p. 146; « *È l'umore di chi la guarda che dà alla città di Zermude la sua forma* ». p. 72.

200) I. C. Le città, p. 29.

201) I. C., Le città, p. 29 e p. 45.

creare e a improvvisare un discorso onomatopeico, vale a dire universale, i cui segni anche se labili sono pur sempre intellegibili e rimandano a situazioni determinate. Nell'atteggiamento del giovane veneziano si cela un desiderio frenetico di partecipare al dialogo, di comunicare la sua esperienza attraverso un medium primitivo con efficacia singolare. Ecco allora la svolta brusca del dialogo: il discorso viene a collocarsi da questo momento in poi su un piano a noi insolito, anzi completamente ignoto. Linguaggio e pensiero si fondono nella cosa, nel gesto polimorfo e nel suono inarticolato, diventano 'inestricabilmente solidali', nella misura in cui lo spirito dell'informatore prende atto e coscienza del messaggio che emette e che percepisce.

« Se devo dirti dell'operosità degli abitanti, parlo delle botteghe dei sellai odorose di cuoio, delle donne che ciclano intrecciando tappeti di rafia, dei canali pensili le cui cascate muovono le pale dei mulini: ma l'immagine che queste parole evocano nella tua coscienza illuminata è il gesto che accompagna il mandarino contro i denti della fresa ripetuto da migliaia di mani per migliaia di volte al tempo fissato per i turni di squadra ».

oppure,

*« Forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, e in quale ordine e ritmo, oppure basta lo sguardo la risposta il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento tutti gli spazi cambiano, le altezze, le distanze, la città si trasfigura, diventa cristallina, trasparente come una libellula »*²⁰²⁾.

Per continuare la lettura del nostro testo dobbiamo tener nota di questi fattori, e se vogliamo capire il messaggio in essa contenuto è necessario dapprima liberarci da ogni visione consueta, da ogni assuefazione che possa togliere ai segni la loro vera intenzione.

Il dialogo che si inaugura con l'intervento di Marco Polo dispone di tre distinti canali di comunicazione: uno gestuale, uno fonico e l'altro ideo-grafico. I primi due sono convenzioni, ma anche principi di una memoria genetica (*« ...per dire ci vuole un linguaggio, e scusate se è poco. Io come linguaggio avevo tutti quei bruscolini o stecchini detti cromosomi... »*²⁰³⁾); gesti e urli si rifanno a una matrice primitiva e perciò, possono essere accostati a ogni linguaggio o possono addirittura sostituirlo ²⁰⁴⁾.

²⁰²⁾ I. C., Le città, p. 67 e p. 161.

²⁰³⁾ I. C., Ti con zero, p. 75.

²⁰⁴⁾ L. Wittgenstein considera questo rapporto di interdipendenza e complementarietà tra gesto e parola 'sonderbar'. « Wir möchten das Verstehen einer Geste als ein Uebersetzen in Worte erklären, und das Verstehen von Wörtern als ein Uebersetzen in Gesten. Und wirklich werden wir Wörter durch eine Geste und eine Geste durch Wörter erklären. Anderseits sagt man « ich verstehe diese Geste » in dem Sinn wie: « ich verstehe dieses Thema », « es sagt mir etwas », und das heisst hier: ich folge ihm mit bestimmtem Erlebnis ».

Calvino scopre la forza espressiva racchiusa nei misteri della gestualità già nel 1949 con 'L'avventura di un soldato', creando una delle pagine più belle della sua narrativa. Questo racconto, in cui l'autore riesce a manifestare attraverso il gesto, il tatto, il movimento e altre espressioni del corpo i sentimenti e i desideri più segreti di un 'giovane soldato di fanteria alla prima licenza' e di una vedova 'alta e formosa' durante un viaggio in treno, non solo anticipa e conferma egregiamente la funzionalità di questo genere d'informazione, ma ci offre uno squisito modello di percezione e di comunicazione poetica. Per esemplificare i dialoghi delle 'Città' (che per quanto concerne il linguaggio gestuale sono da considerare un'appendice o variante di quel racconto) e affinché il lettore possa farsi un quadro preciso di come questa narrativa è nata, riporto qui i passi più salienti reperiti nel brano:

« *Teneva le mani, grosse e con stretti anelli scuri, incrociate sul grembo, sopra una borsetta lucida e una giacca che s'era tolta scoprendo tonde e chiare braccia. Tomagra, al gesto, s'era scansato come per far posto a un ampio sbracciarsi, ma lei era rimasta quasi immobile, sfilandosi le maniche con brevi movimenti delle spalle e del torso.* »

« *Era pur sempre un contatto lievissimo, che ogni battito del treno bastava a ricreare e a perdere; la signora aveva ginocchia forti e grasse e le ossa di Tomagra ne indovinavano a ogni scossa il balzo pigro della rotula; e il polpaccio aveva una serica guancia rilevata che bisognava con impercettibile spinta far combaciare con la propria.* »

« *Tomagra decise di trasmetterle, in qualche modo, un messaggio: contrasse il muscolo del polpaccio come fosse un duro quadrato pugno, e poi con questo pugno di polpaccio, come se una mano dentro volesse aprirsi, corse e bussò al polpaccio della vedova... subito Tomagra per bisogno di giustificare quel gesto segreto, aveva spostato la gamba come per sgranchirla.* »

« *Era stato un gesto veloce, Tomagra non sapeva se l'avesse o no toccata, un gesto da nulla; pure adesso comprendeva quanto importante fosse il passo avanti fatto, e in quale rischioso gioco egli ormai fosse preso... oramai qualsiasi movimento della sua mano sarebbe stato un inaudito gesto d'intimità verso la vedova.* »

« *Non c'erano più dubbi possibili: la vedova non poteva non essersi accorta di quel suo armeggio, e se non si ritraeva, e fingeva impossibilità e assenza, voleva dire che non respingeva i suoi approcci.* »

« *...i polpastrelli del soldato, come dotati d'una improvvisa chiaroveggenza, indovinavano d'attraverso quelle diverse stoffe gli orli d'indumenti sotterranei e perfino minutissime asperità della pelle, pori e nei... forse la carne di lei, marmorea e pigra, avvertiva appena che proprio di polpastrelli si trattava e non, mettiamo, di dorsi d'unghia o nocche* »²⁰⁵⁾.

Un vero dialogo tra 'corpi' quindi in cui si producono significanti con un'autonomia illimitata, e qui, in questo scambio di messaggi, tocca a noi identificare possibili significati. Ogni sua parte, anche la più segreta, diventa un attivo sistema di segni pronto a manifestarsi o a rispondere a un nostro interrogativo:

²⁰⁵⁾ In, Gli amori difficili, pp. 5-7 e in, I racconti, pp. 283-85.

« Non solo il corpo è in te oggetto di lettura: il corpo conta quanto parte d'un insieme d'elementi complicati, non tutti visibili e non tutti presenti ma che si manifestano in avvenimenti visibili e immediati: l'annuvolarsi dei tuoi occhi, il ridere, le parole che dici, il modo di raccogliere e di spargere i capelli, il tuo prendere l'iniziativa e il tuo ritirarti, e tutti i segni che stanno sul confine tra te e gli usi e i costumi e la memoria e la preistoria e la moda, tutti i codici, i poveri alfabeti attraverso i quali un essere umano crede in certi momenti di star leggendo un altro essere umano »²⁰⁶⁾.

Come all'occhio dell'etnologo esso è fonte d'ogni informazione per capire il comportamento umano, così al lettore si rivela quale vibrante parola, testo con potenza particolare:

« La Lettrice passa in rassegna il tuo corpo come scorrendo l'indice dei capitoli, ora lo consulta come presa da curiosità rapide e precise, ora indugia interrogandolo e lasciando che le arrivi una muta risposta... »²⁰⁷⁾.

Attraverso il corpo, il gesto, l'uomo esprime la sua presenza, la propria individualità, l'appartenenza a un gruppo sociale e riproduce inconsciamente tutta la sua storia. Il nano del Cottolengo in una scena silenziosa ma estremamente espressiva rompe il guscio di quel mondo ritenuto chiuso e incomunicabile:

« Gli occhi del nano erano fissi sull'onorevole, e contro il vetro della finestra s'alzarono delle dita corte corte, la griniosa palma d'una piccola mano, che batté contro il vetro, batté due volte, come per chiamarlo. Cosa aveva da comunicargli ? si domandò Amerigo. (...) Il nano batté ancora con la manina sulla finestra, ma l'onorevole ormai non si voltava. Certo il nano non aveva nulla da dire all'onorevole, i suoi occhi erano solo occhi, senza pensiero dietro, eppure si sarebbe detto che volesse fargli arrivare una comunicazione, dal suo mondo senza parole, che volesse stabilire un rapporto, dal suo mondo senza rapporti »²⁰⁸⁾.

Anche il nano muto può comunicare perché il suo corpo è già una lingua, « Significa ! Comunica ! Grida ! Contesta ! Sovverte ! »²⁰⁹⁾. Il recupero e l'instaurazione di questi canali nel dialogo è per Calvino il 'retour à la nature' della comunicazione²¹⁰⁾, ritorno al grado zero della

206) I. C., *Se una notte*, p. 155.

207) *Ibid.*, p. 155.

208) I. C., *La giornata di uno scrutatore*, p. 51-52.

209) I. C., *Se una notte*, p. 220.

210) Così possiamo leggere nel 'Contrat social' che:

« Le premier langage de l'homme, le langage le plus universel, le plus énergique, et le seul dont il eût besoin avant qu'il fallût persuader des hommes assemblés, est le cri de la nature. Comme ce cri n'étoit arraché que par une sorte d'instinct dans les occasions pressantes, pour implorer du secours dans les grands dangers ou du soulagement dans les maux violents, il n'étoit pas d'un grand usage dans le cours ordinaire de la vie, où règne des sentiments plus modérés. Quand les idées des hommes commencèrent à s'étendre et à se multiplier, et qu'il s'établit entre eux une communication plus étroite, ils cherchèrent des signes plus nombreux et un langage plus étendu; ils multiplierent les inflexions de la voix, et y joignirent les gestes qui, par leur nature, sont plus expressifs, et dont le sens dépend moins d'une détermination antérieure. Ils exprimoient donc les objets visibles et mobiles par des gestes, et ceux qui frappent l'ouie par des sons imitatifs... » *J. J. Rousseau*, *Du Contrat social*, Paris, 1962, p. 53.

parola per riscoprire la sua autenticità ²¹¹). Proprio in questo momento di sottile creatività e d'impegno poetico l'artista è (e nel nostro caso possiamo ben condividere l'idea di Sartre) « prima di tutto un produttore di oggetti, piuttosto che un produttore di significati » ²¹²).

La corrente del dialogo non s'arresta a queste forme primordiali; man mano che ci inoltriamo nel discorso si evolve e i codici si perfezionano sempre più, di modo che, individuati a un livello superiore di specificazione, possiamo continuare a relazionarli a gradi più alti: questa è l'immagine dinamica, la forza d'urto della scrittura calviniana.

Entriamo ora nel dialogo gestuale tra Marco e il Kan per vedere come e che cosa sanno dirci nella loro lingua:

« Così per ogni città, alle notizie fondamentali enunciate in vocaboli precisi, egli (Marco) faceva seguire un commento muto, alzando le mani di palma, di dorso o di taglio, in mosse oblique o diritte, spasmodiche o lente. Una nuova specie di dialogo si stabilì tra loro: le bianche mani del Kan, cariche d'anelli, rispondevano con movimenti composti a quelle agili e nodose del mercante. Col crescere d'un'intesa tra loro, le mani presero ad assumere atteggiamenti stabili, che corrispondevano ognuno a un movimento dell'animo, nel loro alternarsi e ripetersi » ²¹³).

A questo punto ci è chiaro quali possibilità di composizione e di invenzione abbia il linguaggio di Marco, visto che nel gioco delle figure disegnate emergono espressioni sottilissime come quelle dell'animo. Il linguaggio del gesto, come forma di comunicazione naturale, creativa e

²¹¹) Nella conferenza di Zurigo (13.11.77, già cit.) Calvino ricordò l'efficacia della comunicazione primitiva, 'naturale' leggendo e commentando tre testi inediti in cui si era servito unicamente degli odori quali mezzi informativi. Questi canali comunicativi sono stati adottati un po' ovunque nell'opera calviniana (v. soprattutto Marcovaldo), ma essi torneranno con maggior insistenza in 'Se una notte' dove il viaggiatore, ormai educato a una scrittura semiologica, riconosce il suo ambiente attraverso l'olfatto:

« ...tanto questo è un ambiente che tu conosci a memoria, con l'odore di treno che resta anche dopo che tutti i treni sono partiti, l'odore speciale delle stazioni dopo che è partito l'ultimo treno. (...) Io sono sbarcato in questa stazione stasera per la prima volta in vita mia e già mi sembra d'averci passato una vita, entrando e uscendo da questo bar, passando dall'odore della pensilina all'odore di segatura bagnata dei gabinetti, tutto mescolato in un unico odore che è quello dell'attesa, l'odore delle cabine telefoniche quando non resta che recuperare i gettoni perché il numero chiamato non dà segno di vita. » p. 12

oppure,

« Un odore di fritto, aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto, soffritto di cipolla, un po' bruciaticcio, perché nella cipolla ci sono delle venature che diventano viola e poi brune... è il succo di cipolla che si carbonizza passando attraverso una serie di sfumature olfattive e cromatiche, tutte avvolte nell'odore dell'olio che frigge appena appena. » p. 33 v. *at*cora p. 34/227/228.

e ancora,

« ...ma era il puzzo a tenerlo sveglio, il puzzo acuito da un'intollerabile idea di puzzo, per cui anche i rumori, quei rumori attutiti e remoti, e l'immagine in controluce dell'autocarro con la gru non giungevano alla mente come rumore e vista ma soltanto come puzzo. E Marcovaldo smaniava, inseguendo invano con la fantasia delle narici la fragranza di un roseto ». I. C., Marcovaldo, p. 27.

²¹²) In R. Escarpit, op. cit., p. 12.

²¹³) I. C., Le città, p. 46.

irripetibile, tende a raggiungere l'atto, a ridare i moti 'dell'animo', più che a ripetere l'oggetto²¹⁴⁾). Così, mentre la parola è il riflesso di un processo di forme logiche, grammaticali e sintattiche, il gesto riconduce il discorso alle sue origini concrete²¹⁵⁾.

Anche nella comunicazione gestuale (come in quella orale) si combinano tra di loro diversi elementi: la posizione che assume la mano, il punto dove le mani recitano e il ritmo dei loro movimenti, che ordinati secondo un codice danno forma a un segno comunicativo. Perciò ogni cambiamento di forma, di ordine spaziale e di sforzo energetico determina una differenza di significato. Il gesto ha quindi la facoltà di riprodurre fotograficamente l'immagine dell'idea, cosa impossibile per il linguaggio parlato. E' facile immaginarsi come con un linguaggio manuale per metà convenzionale e per metà iconico si possa parlare di tutto con tutti:

« ...tuttavia quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi, giorno per giorno, sera dopo sera, le parole gli venivano meno, e a poco a poco tornava a ricorrere a gesti, a smorfie, a occhiate »²¹⁶⁾.

214) Nei suoi racconti Calvino adotta spesso il linguaggio gestuale sottolineando l'importanza e la funzionalità di questo sistema comunicativo: « *Palomar sente cos'è la distanza tra due civiltà: non sapere cosa c'è in essi d'usuale e cosa d'individuale, cosa è normale e cos'è insolito* ». I. C., Due donne, due volti del Giappone, CdS, 5.12.1976. « *Mi misi a conversare, tutto a gesti. Sabbia. Non sabbia, — dissi, indicando prima intorno e poi noi due... — Io. Tu non io, — provai a spiegare a gesti* ». *Cosmicomiche*, p. 65-66.

« — *Conversazione?* — disse ad alta voce. — *Conversazione come?* — e allungò una mano verso di lei... le sfiorò il collo con le dita, sollevò una collanina che ella aveva, e la lasciò ricadere. La risposta della donna consistette in una mossa dapprima lenta, come rassegnata e un po' ironica... poi rapida, come in un calcolato scatto aggressivo: gli morsicò il dorso della mano... — Ecco,... questo mio modo di far conversazione non le piace, quindi conversazione non se ne fa, e io leggo — ... ». *Gli amori difficili*, p. 68.

« ...Tomagra allora, prima con gesti timidi,... e con un affannoso brancolare cercava di spiegarle la miseria e l'insostenibile felicità del suo stato, e il suo bisogno, non d'altro, ma che lei uscisse da quel riserbo ». *Gli amori difficili*, p. 11.

« Quando uno degli ospiti voleva chiedere al vicino che gli passasse il sale o lo zenzero, gli faceva un gesto, e ugualmente con gesti si rivolgeva ai servi perché gli trinciassero una fetta del timballo di fagiano o gli versassero mezza pinta di vino ». *Il castello*, p. 5.

« ...stiamo tutti cercando di far capire qualcosa agli altri a gesti, a smorfie, tutti come scimmie ». *Il castello*, p. 52.

215) A proposito J. L. Rivière, che ha curato la voce 'gesto' per l'Encyclopedia Einaudi, scrive: « La gestualità che è alla base dei processi di comunicazione, lavoro, rappresentazione, ricompare nel momento in cui quei processi entrano in crisi, e presenta perciò un carattere duplice: sovversivo, in quanto ribalta i processi che su di essa si fondano; rassicurante, quando le si attribuisce quel brevetto di naturalità che quei processi hanno smarrito... ». Secondo l'Encyclopédie di Diderot e d'Alambert, il gesto è una delle prime espressioni del sentimento che la natura abbia dato all'uomo... esso esprime per Buffon, 'i moti dell'anima', e, secondo Rousseau, agli occhi si parla assai meglio che agli orecchi. La semplicità della comunicazione (gestuale) fa di essa il primo linguaggio di cui gli uomini abbiano fatto uso... Precedente alla divisione babelica, il linguaggio gestuale è perciò universale... universale poiché è fondato sulla natura: e la natura 'fu e sarà sempre la stessa'.

Encyclopedia Einaudi, op. cit., VI vol., pp. 775-76.

216) I. C., *Le città*, p. 46.

E per Marco non esiste altra soluzione, la parola si rivela in questo frangente impotente e sopraffatta dal gesto. Il testo sembra si modelli sulla musicalità del gesto-parola in cui si profilano gli elementi della nuova comunicazione che lascia trasparire solo l'essenziale, che dà origine alla lingua delle associazioni dirette, al segno onomatopeico. Disegni d'oggetti sono spesso incastonati nei dialoghi per casellare il carattere e accentuare la qualità evolutiva del discorso. La scrittura può vivere così nella ripetizione e permutazione di alcuni temi e motivi centrali; infatti in tutte le descrizioni di città ricorre un modello fisso con leggere varianti: 'ogni città va somigliando a tutte le città'.

Sono i movimenti, 'i gesti' del discorso che con minime variazioni sanno descrivere quelle città tutte uguali e tutte diverse, movimenti che ripetuti, fissano l'oggetto nella sua concretezza e realtà dando vita a quel mondo di 'objets et gestes' auspicato da Robbe-Grillet²¹⁷). I mezzi comunicativi qui impiegati ('gli oggetti estratti dalle valige') accompagnati da precisazioni fatte da 'gesti, salti, grida, smorfie, occhiate'²¹⁸) fissano nella loro ambivalenza scene naturali, momenti intimamente vissuti²¹⁹), spesso impreziositi da 'un vuoto non riempito da parole', da un 'repertorio di commenti muti', da conversazioni in cui si resta 'il più del tempo zitti e immobili'²²⁰).

Questi silenzi, apice di tante enunciazioni («*Quel mattino lo svegliò il silenzio.*»)²²¹), sono segno di una intensa comunicazione e, concludendo o forse meglio riaprendo i dialoghi, là dove si fanno intellettualmente più complessi²²²), invitano l'emittente e il ricevente a una presa di coscienza.

217) «A la place de cet univers de 'signification'... il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que se soit d'abord par leur présence que les gestes s'imposent...» *A. Robbe-Grillet, Pour un Nouveau Roman*, Paris, 1964, p. 23. Già all'inizio degli anni cinquanta S. Beckett anticipava questa idea adottando per gran parte del suo teatro il linguaggio dei gesti e delle cose; presentava poi nel 1957 con 'Acte sans paroles' una pièce muta in cui la parola serviva unicamente per le istruzioni della messa in scena.

218) Per *Mengaldo* questi mezzi di comunicazione «presentano il rischio, ma anche il pregio, di una duttilità polivalente, e soprattutto quello di lasciare attorno a ogni relazione 'un vuoto'... il mezzo verbale rivela tutti i suoi limiti: le parole con la loro varietà e fissità nomenclatoria, con la loro raggelante precisione, servono solo a fissare schematicamente gli oggetti...» *P. V. Mengaldo*, op. cit., p. 415.

219) «ripensava i propri gesti ora come d'una levità irrilevante, sfioramenti e strofinamenti casuali, ora come d'una intimità decisiva, che lo impegnavano a non più tirarsi indietro». I. C., *Gli amori difficili*, p. 10.

220) I. C., *Marcovaldo*, p. 32.

221) Nella trasmissione 'Italo Calvino ou les mécaniques du charme' del 19.20.78, messa in onda dalla radio France Culture, e preparata da Francois Wahl, con la collaborazione e partecipazione di R. Barthes, G. Perec, G. Miller, I. Calvino e altri, il nostro ha confermato che il tema del 'vuoto', centro attorno al quale girano molti dei suoi racconti, riveste una posizione rilevante nella sua opera (v. nota²⁰) cap. II. del presente lavoro), poiché per meglio definire le cose bisogna far ricorso a simili astrazioni.

222) Così nell'avventura del soldato il racconto si chiude o ricomincia quando «*rimasero soli nello scompartimento il soldato e la vedova, vicinissimi e discosti, a braccia conserte, muti, gli sguardi nel vuoto.*» I. C., *Gli amori difficili*, p. 11.

« ...e per lontano che ci portino le nostre travagliate imprese di condottieri e di mercanti, entrambi custodiamo dentro di noi questa ombra silenziosa, questa conversazione pausata, questa sera sempre uguale »²²³⁾.

Questa problematica, che resta una costante in 'Se una notte' si fa più trasparente nel momento in cui ogni tentativo di possesso delle cose porta inevitabilmente alla scoperta di 'vuoti' sempre più grandi.

« Basta che resti uno strato di crosta terrestre sotto i piedi e il vuoto da tutte le altre parti... Eccomi dunque a percorrere questa superficie vuota che è il mondo... Invece: niente: intorno il vuoto è sempre più vuoto... Lo penso (il mondo, le cose) con tutte le mie forze ma oramai so che esse non bastano a farlo esistere: il nulla è più forte e ha occupato tutta la terra »²²⁴⁾.

Il dialogo calviniano opera una scissione del segno: significato e significante²²⁵⁾ infrangono la convenzione tradizionale provocando così la rottura del rapporto tra cose e parole; i margini di questi due fronti, che si allontanano man mano che il discorso si dipana, tendono i fili della scrittura, obbligandola a cercare nuovi itinerari. Ma ecco quali difficoltà procura ai nostri personaggi la decodificazione del segno:

« Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto: non sapeva mai se Marco volesse rappresentare un'avventura occorsagli in viaggio, una impresa del fondatore della città, la profezia di un astrologo, un rebus o una sciarada per indicare un nome »²²⁶⁾.

Come al cenno di Marco fa eco una caterva disparata di interpretazioni, dalle quali emergono infinite possibilità di associazioni, così alle 'Città' seguono letture sempre diverse: il dialogo è il modello esemplificato del libro e indica come le descrizioni delle città devono essere intese e lette.

« A Cloe, grande città, le persone che passano per le vie non si conoscono. Al vedersi immaginano mille cose uno dell'altro, gli incontri che potrebbero avvenire tra loro, le conversazioni, le sorprese, le carezze, i morsi...

Passa una ragazza che fa girare un parasole appoggiato alla spalla, e anche un poco il tondo delle anche. Passa una donna nerovestita che dimostra tutti i suoi anni, con gli occhi inquieti sotto il velo e le labbra tremanti. Passa un gigante tatuato; un uomo giovane coi capelli bianchi; una nana; due gemelle vestite di corallo. Qualcosa corre tra loro, uno scambiarsi di sguardi come linee che collegano una figura all'altra e disegnano frecce, stelle, triangoli, finché tutte le combinazioni in un attimo sono esaurite,... si consumano incontri, seduzioni, amplessi, orge, senza che si scambi una parola, senza che ci si sfiori con un dito, quasi senza alzare gli occhi »²²⁷⁾.

223) I. C., Le città, p. 123.

224) I. C., Se una notte, pp. 250-53.

225) In una immagine poetica Calvino definisce così i due aspetti della parola: « Il Due di Denari anche per me è un segno di scambio, di quello scambio che è in ogni segno,... la lettera che non va presa alla lettera... pure 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 prendono forma di esse pure loro ». Il castello, p. 100.

226) I. C., Le città, p. 30.

227) I. C., Le città, p. 57.

La molteplicità di significati fluttuanti che il corpo incessantemente emette e riceve non designa nulla di preciso essendo privi di un valore rigidamente codificato (qualcosa corre tra loro) e quindi il messaggio emesso può caricarsi in ogni momento di nuovi contenuti. Questa scrittura ricorda la comunicazione corporale tribale che per essere tradotta nelle sue 'tenui intenzioni' deve far ricorso all'artista il quale la ripeterà '*mediante atteggiamenti, canti, sacrificazioni, tatuaggi, pitture, ornamenti, abiti, maschere*'²²⁸). L'incertezza del Kan e del lettore nell'interpretazione dei segni si spiega per il fatto che già la natura dell'espressione primitiva (l'oggetto, il gesto, l'urlo, l'odore) conosce una potenzialità molto più elevata di quella del discorso verbale. Le 'Città' servendosi di questi canali comunicativi presentano un'entropia molto larga e per conseguenza anche l'informazione investe un ampio campo semantico:

« *Non sempre le connessioni tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti all'imperatore; gli oggetti potevano dire cose diverse: un turcasso pieno di frecce indicava ora l'approssimarsi di una guerra, ora abbondanza di cacciagione, oppure la bottega dell'armaiolo; una clessidra poteva significare il tempo che passa o che è passato, oppure la sabbia, o un'officina in cui si fabbricano clessidre* »²²⁹.

Attraverso questi dedali ci vuol portare Calvino, e qui (nel punto di minor chiarezza ma di massima evoluzione) dobbiamo fare una lettura attenta se vogliamo capire i nessi tra le cose e il loro significato. Mentre il concetto continua ad alterarsi la cosa designata persiste nel tempo e conserva la sua forma primitiva, ciò che muta è solo il rapporto tra significante e significato. Il messaggio del testo calviniano muovendosi tra questi due poli emana un fascio di segni indelebili che una volta percepiti restano fissi nei loro particolari e inconfondibili per la loro peculiarità. L'accumularsi di emblemi però crea una situazione di saturazione in cui il dialogante corre il pericolo d'essere travolto da quest'onda informativa e spinto nel mare dei 'dati labili'.

« *Nella mente del Kan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano* »²³⁰.

Nei dialoghi la decifrazione dei codici si fa ardua poiché la capacità mnemonica del ricevente non può registrare su un piano documentario tutte le informazioni percepite; la frequenza e la distanza nel tempo smussano l'interesse dei significati e riducono il discorso a una scelta permanente: ecco perché al Kan restano solo 'i grani di sabbia'. La

²²⁸⁾ Cfr. Enciclopedia Einaudi, op. cit., p. 1117.

²²⁹⁾ I. C., Le città, p. 45.

²³⁰⁾ I. C., Le città, p. 30.

mente del Kan riflette lo spirito di immagini in abisso ' *mise en abyme*'²³¹⁾ nel momento in cui proietta nelle incerte interpretazioni l'angolazione del racconto decisamente metonimico, che nei logografi di Marco si ammanta dei rebus e delle sciarade che le città evocano.

L'ambiguità costante nel testo conferisce alla comunicazione una funzione così autonoma che riesce impossibile catalogare sotto voci precise la molteplicità dei motivi ovunque presenti. A noi non resta altro che seguire alcune delle possibili linee direttive, dobbiamo rinunciare ' *all'amore e al possesso del tutto*'²³²⁾.

« *Di tutti i cambiamenti di lingua che deve affrontare il viaggiatore in terre lontane, nessuno uguaglia quello che lo attende nella città di Ipazia, perché non riguarda le parole ma le cose* »²³³⁾.

e) Dal gioco dei tarocchi al gioco degli scacchi

« *Così il nostro gioco non finiva mai, e neppure ci veniva a noia, perché ogni volta che ci ritrovavamo con atomi nuovi ci pareva che il gioco fosse nuovo e quella fosse la nostra prima partita* »²³⁴⁾.

Basta aprire a caso uno degli ultimi libri di Calvino per rendersi conto dell'assidua ricorrenza del tema e della parola ' *gioco*' . La voce ' *gioco*' , che in ogni buon dizionario è definita attraverso un vasto numero d'ac-

²³¹⁾ L. Dällenbach nel suo saggio sulla ' *mise en abyme*' dopo aver spiegato le origini giadiane del termine così lo definisce: « *Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéciuse* ». L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, 1977, p. 50. Per J. Ricardou, citato estesamente da Dällenbach, la presenza di una ' *mise en abyme*' è indice di « *enclave, caillot, microcosme de l'oeuvre, miroir, micro-récit, histoire dans l'histoire, miroirs producteurs* ». In ibid., p. 203 e p. 207. Cfr. anche Bourneuf-Ouellet, op. cit. p. 70-71: « *Le immagini in abisso forniscono dunque (...) delle varianti di una stessa scena e questo gioco di riflessi finisce col far dubitare della realtà descritta...* Come scrive Butor, « *forme nuove riveleranno nella realtà cose nuove* ». Il romanzo, in quanto ' *laboratorio del racconto*' , ci permette di prendere una nuova coscienza del reale, « *e svolge una funzione di denuncia, di esplorazione e di adattamento* ».

²³²⁾ I. C., *Il cavaliere inesistente*, p. 120
v. ancora: « *... l'involontario pellegrino, — arriva nella Città del Possibile, da cui si contempla il Tutto e si decidono le Scelte* ». Il castello, p. 27; « *... così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante interezza. Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di veder tutto e non era che la scorza* ». Il visconte dimezzato, p. 51-52.

²³³⁾ I. C., *Le città*, p. 53.

²³⁴⁾ I. C., *Cosmicomiche*, p. 78.

cezioni²³⁵), nel nostro come si dimostrerà più avanti, assume due significati precisi: quello di mezzo comunicativo e di metodo di ricerca. In questi ultimi anni anche la scienza, considerando il gioco un valido modello descrittivo e esplicativo di processi razionali, vi ha fatto sovente ricorso per illustrare situazioni economiche e sociali; nella linguistica invece ci si è serviti di schemi ludici per allestire paradigmi che spiegassero il funzionamento della comunicazione²³⁶). Spinto da questi alllettanti suggerimenti teorici e convinto che un connubio tra linguaggio scientifico e poetico sia di grande utilità per la sua inventiva e indagine letteraria (« *il confronto tra uso poetico e uso scientifico del linguaggio non potrà non portare a un accrescimento dei poteri della poesia* »)²³⁷) Calvino insegue incessantemente nuovi 'giochi' espressivi e adotta strategie inedite per conquistare spazi che la parola ha lasciato finora inesplorati²³⁸).

E poiché 'l'universo è una specie di macchina che crea informazioni su

235) Più dell'estensione semantica (cfr. le 29 accezioni date da S. Battaglia nel Grande dizionario della lingua italiana, Torino, 1961) ci interessa qui la creazione culturale che può scaturire dal gioco in cui, secondo Piaget e Freud, si manifesta il carattere 'egocentrico' dell'uomo e, come nel sogno, 'l'espressione o drammatizzazione di desideri', ma soprattutto il bisogno di comunicare 'in parole e atti' le proprie esperienze. Cfr. Encyclopédia Einaudi, Vol. 6, pp. 817-18.

236) Per le applicazioni della teoria dei giochi nelle diverse branche della scienza v. Ibid., pp. 798-812.

Dell'analogia tra gioco e lingua, già suggerita da Saussure nel 'Cours', Wittgenstein dirà: « Wir reden von dem räumlichen und zeitlichen Phänomen der Sprache; nicht von einem unräumlichen und unzeitlichen Unding. Aber wir reden von ihr so, wie von den Figuren des Schachspiels, indem wir Spielregeln für sie angeben, nicht ihre physikalischen Eigenschaften beschreiben. Die Frage « was ist ein Wort » ist analog der: « was ist eine Schachfigur (etwa der Schachkönig) ». L. Wittgenstein, Philosophische Grammatik, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1969, p. 121; v. inoltre dello stesso autore i 73 'language games' con cui si esemplifica la molteplicità dei giochi nella comunicazione. The blue and brown books, Oxford, B. Blackwell, 1958, pp. 77-125. Sul rapporto lingua gioco degli scacchi v. F. Saussure, Corso di linguistica generale, op. cit., pp. 33-34; 107-109; e citazioni dallo stesso in questo capitolo.

Cfr. inoltre su questo problema, *Nouveau Roman*: hier, aujourd'hui, op. cit., pp. 126-128.

237) I. C., Chi cattura chi ?, in L'Approdo letterario, XIV, 1968, p. 110. Questa idea Calvino l'aveva già espressa nel saggio 'La sfida al labirinto' in cui asseriva che: « *l'atteggiamento scientifico e quello poetico coincidono: entrambi sono atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione* ». in Menabò, 1962, n. 5, p. 87.

238) La ricerca di un nuovo linguaggio lo ha indotto a servirsi 'della macchina come mezzo per scoprire nuove procedure che indichino all'oggetto imprevedibile della conoscenza' e da ciò nasce il bisogno di 'una pluralità di linguaggi per raggiungere e esteriorizzare quanto è escluso dalla parola abituale'. Così Calvino in un suo intervento finale alla tavola rotonda emessa da Radio France con il titolo 'Les mécaniques du charme', trasmissione cit.

Proprio in questa occasione R. Barthes dirà che il linguaggio di Calvino per l'attento dosaggio, le sottili combinazioni e seducente 'charme' costituisce una scrittura specifica, un idioletto quindi, proprio solo ai grandi. Quello calviniano è il prodotto di una immaginazione matematico-mecanica avvicinabile per certi versi alla scrittura di E. Poe, alla strategia del testo machiavelliano per la sua 'politique-forme' a entrate e soluzioni multiple.

239) I. C., nella trasmissione sopracit.

se stesso e lo scrittore è solo un anello di questa catena' ²³⁹), la presenza di un linguaggio interdisciplinare (magari frutto di quel 'nutrimento galileiano') ²⁴⁰), che ricalchi nella sua grammatica universale i giochi infiniti di ogni processo e stato, si fa necessaria per avvicinarsi con maggior efficacia all'essenza delle cose: ²⁴¹)

« ...sto al gioco, insomma, al gioco di fingere un ordine nel pulviscolo, una regolarità nel sistema, o una compenetrazione di sistemi diversi ma comunque misurabili sebbene incongrui, tale da far combaciare a ogni granulosità del disordine la sfaccettatura d'un ordine che subito si sbriciola » ²⁴²).

Qui il 'gioco', di evidente sapore gaddiano ²⁴³), pur accusando tutta la sua precarietà, può riprodurre e anticipare nelle situazioni generate dalle diverse combinazioni gli 'avvenimenti possibili':

« Ma la passione del gioco mi portava, d'ogni avvenimento possibile, a prevedere le serie interminabili di avvenimenti che ne conseguivano, fino ai più marginali e aleatori.

...in un attimo compresi che con questo che pareva un casuale accozzo di parole avevo toccato una riserva infinita di nuove combinazioni tra i segni... quella corsa che io per primo avevo previsto e auspicato... » ²⁴⁴).

Già nelle 'Cosmicomiche' e in modo particolare nel capitolo 'Giochi senza fine' Calvino aveva indicato un modo esclusivo per la creazione del racconto, progetto 'in fieri' di quello che sarebbe poi diventato il programma di lavoro del gioco dei tarocchi nel 'Castello' e del gioco degli scacchi nelle 'Città'. Il filo del testo nasceva allora dalla lettura

240) Cfr. I. C., Chi cattura chi ?, op. cit., p. 107 in cui l'autore dice di aver trovato 'nutrimento in Galileo' e anche in Dante per la sua visione 'encyclopedica e cosmologica' del mondo. Sulla problematica dell'impiego di linguaggi provenienti da diversi settori scientifici nella narrativa calviniana, M. David osserva: « Dans ses Cosmicomics et dans Temps zéro Calvino exhibe sans fausse pudeur ses lectures scientifiques, qui vont de l'astrophysique et de la mathématique à la linguistique structurale, en passant par la biologie, la cytologie, la géophysique, la zoologie, la géologie, la théorie de l'information, la sémiotique et la cybernétique. Il va de soi que ces échos de manuels seraient un obstacle ennuyeux à la bonne santé narrative, s'ils n'étaient présentés par l'auteur comme des exercices parascientifiques (et pré-scientifiques) dont l'objectivité et la pédanterie amidonnée sont très drôlement parodiés. Le pari de Calvino est précisément de prendre son bien dans la matière la moins poétique par définition et de faire fonctionner sa machine à fabuler sur des lambeaux d'images arrachés à des 'discours' qu'on aurait pu croire rigoureusement stérilisés de ce côté-là ». M. David, Italo Calvino, Des variations sur l'infini des possibles, in Le Monde, 25.4.1970.

241) Il linguaggio scientifico in Calvino utilizzato come 'modello formalizzato, deduttivo, strutturale' diventa 'strumento operativo necessario sia come schema del presente, sia come progetto del futuro (o utopia, o profezia) da contrapporre al presente'. I. C., in F. Camon, Il mestiere di scrittore, op. cit., p. 200.

242) I. C., Ti con zero, p. 39.

243) Calvino recensendo la 'Meditazione milanese' dirà di prediligere « una visione del mondo come 'sistema di sistemi', in cui ogni singolo elemento è sistema a sua volta, e ogni sistema-individuo riporta a 'un'ascensione di sistemi' e ogni cambiamento d'un dato singolo implica la 'deformazione' dell'intero sistema e così via ». I. C., Meditazione milanese di Gadda e la traduzione francese di 'La cognizione del dolore', Gadda e le carte nascoste, in Corriere della Sera, 20.10.1974.

244) I. C., Cosmicomiche, p. 109.

di 'nebule di pulviscolo', di disegni geometrici 'd'invisibili triangoli' tracciati nel 'vortice luminoso del sistema planetario' ²⁴⁵).

Da questa attività ludica primordiale, in cui scrittore e lettore vivono con la massima intensità l'alternarsi delle vittorie e delle sconfitte, prendono forma un'infinità di congetture:

« Certo m'ero lasciato andare a far pronostici su avvenimenti sfuggenti, impalpabili, e ne avevo fatto molti, moltissimi, e adesso non potevo più tirarmi indietro, non potevo correggermi... »

E io penso a come era bello allora, attraverso a quel vuoto, tracciare rette e parabole, individuare il punto esatto, l'intersezione tra spazio e tempo in cui sarebbe scoccato l'avvenimento, incontestabile nello spicco del suo bagliore; mentre adesso gli avvenimenti vengono giù ininterrotti, come una colata di cemento... » ²⁴⁶).

Il gioco non è dunque solo mezzo per diventare padroni di un'esistenza presente e futura, ma è anche il banco di prova delle possibilità d'indagine. Proprio le speculazioni più aleatorie possono razionalizzare ciò che sfugge al probabile, facendo del gioco la dimostrazione 'suprema dell'accessibilità della realtà' ²⁴⁷). Ma a quali principi e a che regole ubbidisce la ricerca dello scrittore 'ludens'?

« Com'era il nostro gioco? E' presto detto. Lo spazio essendo curvo, attorno alla sua curva facevamo correre gli atomi, come delle biglie, e chi mandava più avanti il suo atomo vinceva. Nel dare il colpo all'atomo bisognava calcolare bene gli effetti, le traiettorie, saper sfruttare i campi magnetici e i campi di gravitazione, se no la pallina finiva fuori pista ed era eliminata dalla gara. Le regole erano le solite: con un atomo potevi toccare un altro atomo tuo e portarlo avanti, oppure togliere di mezzo un atomo avversario. Naturalmente si badava a non dar botte troppo forti perché dal cozzo di due atomi d'idrogeno, tic! se ne poteva formare uno di deuterio, o addirittura d'elio, e quelli erano atomi perduti, per la partita: non solo, ma se uno dei due era del tuo avversario, dovevi pure rimborsarglielo » ²⁴⁸).

La partita tra i due bambini Qfwfq e Pfwfp, in cui ciascuno guadagna ciò che l'altro perde, doveva chiudersi, secondo le regole fissate in partenza, quando uno dei due restava senza atomi; però l'imprevista formazione di nuovi atomi li costringeva a stabilire altre regole avviando così 'giochi infiniti': si passa dalle 'biglie' all'inseguimento tracciando tra vittoria e sconfitta una costante linea d'equilibrio:

« Le nostre distanze un po' s'accorciavano un po' s'allungavano ma ormai era chiaro che l'uno non avrebbe mai raggiunto l'altro né mai l'altro l'uno. Di giocare a rincorrerci avevamo perso ogni gusto, e del resto non eravamo più bambini, ma ormai non ci restava altro da fare » ²⁴⁹).

²⁴⁵) I. C., *Cosmicomiche*, pp. 109-10.

²⁴⁶) *Ibid.* p. 110 e p. 112.

²⁴⁷) Cfr. *Enciclopedia Einaudi*, op. cit., vol. 6, p. 821.

²⁴⁸) I. C., *Cosmicomiche*, pp. 77-78.

²⁴⁹) I. C., *Cosmicomiche*, p. 83.

Ci si può chiedere allora in che cosa consista 'l'ars poetica' di Calvino. Per il profano rendere intelligibile una sequenza di dati non è ancora atto artistico, anche se il gioco può sembrare nuovo e originale²⁵⁰⁾. Tuttavia operando una minuziosa scelta l'occhio del lettore accorto intercetta nelle reazioni a catena del testo (certamente non casuali e di facile decodificazione) i segni d'un mondo complesso, di esistenza plurime²⁵¹⁾.

E' dopo l'esperienza cosmicomica che nasce il 'Castello dei destini incrociati'. Gli invitati al 'Castello' e alla 'Taverna', diventati improvvisamente muti, si servono di un mazzo di tarocchi²⁵²⁾ per raccontare le loro storie: le singole carte accompagnate dal linguaggio gestuale e da espressioni del viso sostituiscono la parola instaurando un insolito codice di comunicazione.

« *Prendemmo a spargere le carte sul tavolo, scoperte, come per imparare a conoscerle, e dare loro il giusto valore dei giochi, o il vero significato nella lettura del destino* »²⁵³⁾.

Lasciando che i commensali sviluppino, con l'aiuto d'una interpretazione fantastica, da un mazzo di tarocchi (« *insieme limitato di segni all'interno del quale esiste una virtualità combinatoria, generatrice di tutte le funzioni e gli interessi dei vari racconti* »)²⁵⁴⁾ la propria storia, Calvino assimila nel modo più egregio la lezione di A. Robbe-Grillet secondo cui allo scrittore-lettore non restano che le « *figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur... chaque joueur (leur) donnera un sens, le sien, en le disposant dans sa main puis en le abattant sur la table selon sa propre ordonnance, sa propre invention de la partie qui se joue* »²⁵⁵⁾.

Così i tarocchi che danno vita alle storie non sono simboli univoci, ma segni polivalenti a cui solo il contesto assegna un significato preciso. Il racconto risulta il compendio delle ipotesi ove si studia in che misura la realtà si manifesta; essa non offre mai una versione ultima e definitiva della vita. Il messaggio iconico la cui forza « è *inversamente proporzio-*

250) R. Barthes vede nel gioco come centro tematico « una attività regolata e sempre soggetta al ritorno » in cui non si accumulano « le parole per puro piacere verbale » ma si moltiplica « una stessa forma di linguaggio, come se si volesse esaurire la pur infinita invenzione di sinonimi, ripetere e variare allo stesso tempo il significante, in maniera da affermare l'essere plurale del testo, il suo ritorno ». Esso « consiste nell'allineare acrobaticamente, più a lungo possibile, la diversità plurale dei possibili sotto un sintagma singolo ». S/Z, op. cit., p. 57-58.

251) A proposito A. Robbe-Grillet osserva: « *Notre parole ludique n'est pas faite pour nous mettre à l'abri du monde, mais au contraire pour nous mettre en question nous-mêmes et ce monde, et par conséquent le transformer, au moyen de ce que vous pouvez appeler imagination...* » in AAVV, Nouveau Roman, hier aujourd'hui, Paris, U.G.E., 1972, p. 97.

252) Per una chiara informazione sulla storia e sull'impiego del tarocco nella scrittura cfr. S. Eversmann, Poetik, op. cit., pp. 146-153.

253) I. C., Il castello, p. 6.

254) M. Corti, Il gioco dei tarocchi come creazione d'intrecci, in Il viaggio testuale, op. cit., p. 171.

255) A. Robbe-Grillet, in AAVV, Nouveau Roman, op. cit., pp. 91-92.

*nale alla quantità di informazione contenuta nel suo significato »*²⁵⁶⁾ ci fornisce solo pochi indizi che evocano parzialmente l'oggetto in questione. E' attraverso il numero infinito delle combinatorie che il lettore deve intendere la storia, perché l'universo calviniano non riflette il mondo esistente nella sua materialità, ma ci indica piuttosto il modo di concepirlo. Quando tutte le carte sono 'spiattellate sul tavolo' e ogni invitato ha raccontato la sua avventura, manca ancora la storia dello scrittore: Calvino compone allora, quasi con un tocco magico, proprio su quello stesso schema 'Tutte le altre storie', le sue, e d'improvviso oltre alla trama muta pure il significato delle carte, che lette in un altro ordine assumono nuovi valori e generano altrettanti intrecci narrativi:

*« ...perché le storie raccontate da sinistra a destra o dal basso in alto possono pure essere lette da destra a sinistra o dall'alto in basso, e viceversa, tenendo conto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato, e il medesimo tarocco serve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali »*²⁵⁷⁾.

Ora nell'interpretazione dei tarocchi sono da tener presenti due fattori d'essenziale importanza: la carta come struttura di base (la parola sul piano virtuale) e come struttura di superficie (la lingua sul piano attuale)²⁵⁸⁾; dati questi ruoli, la figura del tarocco può avere funzioni polivalenti fuori dal contesto, mentre in una determinata catena espressiva assume un valore ben definito.

Per Calvino ogni carta è in tempi diversi un nuovo anello di articolazione semantica, un segmento di sequenza per una narrativa differente. Proprio questa operazione di scrittura la possiamo paragonare al gioco degli scacchi, in cui ogni mossa corrisponde a una nuova fase della partita, anche se le pedine conservano singolarmente una funzione univoca²⁵⁹⁾.

256) M. I. Lekomceva, B. A. Uspenskij, La cartomanzia come sistema semiotico, cit. da M. Corti in *Il viaggio*, op. cit., p. 181.

257) I. C., *Il castello*, p. 41.

258) Per 'langue' e 'parole' nel 'Cours' si trovano le seguenti definizioni: « Essa (la langue) è al tempo stesso un prodotto sociale della facoltà del linguaggio ed un insieme di convenzioni necessarie adottate dal corpo sociale per consentire l'esercizio di questa facoltà negli individui ». p. 19.

« La lingua esiste nella collettività sotto forma di una somma di impronte depositate in ciascun cervello, a un dipresso come un dizionario del quale tutti gli esemplari, identici, siano ripartiti tra gli individui. E' dunque qualcosa che esiste in ciascun individuo pur essendo comune a tutti e collocata fuori della volontà dei depositari ». p. 29. « la 'parole', al contrario, è un atto individuale di volontà e di intelligenza, nel quale conviene distinguere: 1. le combinazioni con cui il soggetto parlante utilizza il codice della lingua in vista dell'espressione del proprio pensiero personale; 2. il meccanismo psico-fisico che gli permette di esternare tali combinazioni ». p. 24 V. F. Saussure, *Corso di linguistica*, op. cit.

259) Per un'analisi più estesa della comunicazione tramite i tarocchi v. M. Corti, *Le jeu comme génération du texte*, in *Semiotica*, VII, 1973, pp. 33-48; ora leggermente modificato e col titolo 'Il gioco dei tarocchi come creazione d'intrecci' in *Il viaggio*, op. cit., pp. 169-184. G. Genot, *Le destin des récits entrecroisés*, in *Critique*, XXVIII, 1972, pp. 788-809. F. Bernardini, *Da il castello e la taverna dei destini incrociati*, in *I segni nuovi* di I. C., pp. 115-168. T. De Laurentis, *Calvino e la dialettica dei massimi sistemi*, in *Italica*, n. 1, 1976, pp. 64-71.

Come il quadro magico dei tarocchi nei suoi percorsi labirintei può proporre inestricabili trame²⁶⁰), così sulla scacchiera possono nascere dalle stesse figure combinazioni e racconti diversi. Nelle 'Città' il gioco degli scacchi oltre a conferire al libro quello spirito 'esatto e freddo e senza ombre'²⁶¹) stabilisce un nuovo circuito di comunicazione tra Marco e il Kan garantendo un intendimento inequivocabile.

« *Ai piedi del trono del Gran Kan s'estendeva un pavimento di maiolica. Marco Polo informatore muto, vi sciorinava il campionario delle mercanzie riportate dai suoi viaggi ai confini dell'impero: un elmo, una conchiglia, una noce di cocco, un ventaglio. Disponendo in un certo ordine gli oggetti sulle piastrelle bianche e nere e via via spostandoli con mosse studiate, l'ambasciatore cercava di rappresentare agli occhi del monarca le vicissitudini del suo viaggio, lo stato dell'impero, le prerogative dei remoti capoluoghi* »²⁶²).

L'idea di ricorrere al gioco degli scacchi come mezzo effettivo di comunicazione e di scrittura, già esposta da Calvino negli 'Appunti sulla narrativa'²⁶³) è da considerare come una particolarità nel campo della letteratura²⁶⁴), anche se questo suggerimento si deve far risalire con

²⁶⁰) Sul valore del discorso labirinteo G. Rimanelli osserva che esso « si pone come immagine dell'incalcolabile calcolabile... Il labirinto è, in essenza, una combinazione che possiede inscindibili qualità, di chiarezza e di confusione, di logicità alogica, di movimento e staticità. Il labirinto diventa... un elemento stilistico del pensiero problematico che cerca di fare una sintesi degli opposti ». In questo contesto, per la sua scrittura d'ispirazione semiologica, Rimanelli avvicina il nome di Calvino a quello di J. Joyce, J. Barth, G. Gardner, A. Burgess, J. L. Borges, H. Michaux, R. Queneau, J. Goytisolo, G. Manganelli. Cfr. G. Rimanelli, *Nel labirinto delle parole*, in *Il Giorno*, 29.12.1978.

Calvino cita a proposito, schierando la problematica del labirinto nella scrittura, il poeta e critico tedesco H. M. Enzensberger:

« *Ogni orientamento presuppone disorientamento. Solo chi ha sperimentato lo smarrimento può liberarsene. Però questi giochi di orientamento sono a loro volta giochi di disorientamento. In ciò sta il loro fascino e il loro rischio. Il labirinto è fatto perché chi vi entra si perda e erri. Ma il labirinto costituisce pure una sfida al visitatore perché ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere. Se egli ci riesce, avrà distrutto il labirinto; non esiste labirinto per chi lo ha attraversato* ».

in *Cibernetica e fantasmi*, op. cit., p. 22.

²⁶¹) Lo scrittore dirà infatti di apprezzare tutti quei « *libri in cui tutti i misteri e le angosce passano attraverso una mente esatta e fredda e senza ombra come quella di un giocatore di scacchi* ».

I. C., *Se una notte*, p. 157.

²⁶²) I. C., *Le città*, p. 127.

²⁶³) « *Sappiamo che, come nessun giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi della scacchiera, così — dato che la nostra mente è una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi — neppure in una vita che durasse quanto l'intero universo s'avrebbe a giocare tutte le partite possibili. Ma sappiamo anche che tutte le partite sono implicite nel codice generale delle partite mentali, attraverso il quale ognuno di noi formula di momento in momento i suoi pensieri, saettanti o pigri, nebulosi o cristallini* ». I. C., *Narrativa come processo combinatorio*, in *Nuova corrente*, 1968, n. 46/47, p. 141.

²⁶⁴) Per quanto riguarda l'impiego di carte da gioco e del gioco degli scacchi nella scrittura non si può qui parlare evidentemente di una novità poiché già lo scrittore e matematico Lewis Carroll (1832-98) trasformò le carte da gioco nei personaggi di Alice nel paese delle meraviglie (Alice's Adventures in Wonderland, 1865), mentre le vicende di Attraverso lo specchio (Through the Looking-Glass, 1871) saranno determinate dagli sviluppi di una partita a scacchi.

molta probabilità alle letture del 'Cours' in cui sovente si confronta il sistema della lingua con una partita a scacchi:

« *Da una parte e dall'altra, si è in presenza di un sistema di valori e si assiste alle loro modificazioni. Una partita a scacchi è come la realizzazione artificiale di ciò che la lingua ci presenta in forma naturale* »²⁶⁵⁾.

Se Saussure si ferma al paragone²⁶⁶⁾, per Calvino il gioco degli scacchi diventa modello di dialogo dinamico realizzato tra Marco e Kublai e allo stesso tempo macchina d'invenzione poetica.

Marco Polo, intuendo la virtualità del gioco, comincia subito a distribuire le sue 'mercanzie' sul pavimento a scacchiera del Kan, e spostandole secondo le regole stabilite trasmette all'imperatore un rapporto dettagliato delle sue ambascerie. Non dobbiamo però pensare che la sostituzione delle figure tradizionali con delle cianfrusaglie possa condizionare lo svolgimento del gioco: solo un aumento o una diminuzione dei pezzi sconvolgerebbe la sintassi del sistema. A quanto sembra, però, Marco è cosciente del pericolo e per prevenire dei malintesi dispone 'con un certo ordine gli oggetti' e li sposta 'con mosse studiate'.

Il Kan aderisce subito all'invito dello straniero, e una volta capito il funzionamento del gioco pensa di poter conquistare il suo impero adottando la strategia degli scacchi.

« *Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscere le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene* »²⁶⁷⁾.

Il desiderio di una conquista totale dell'impero, per sé già suo, è un motivo iterativo e sintomatico nel discorso del Kan²⁶⁸⁾. La metafora-paradosso evidenzia e mima l'atteggiamento dello scrittore mentre cerca di superare 'l'impasse' della parola con uno stratagemma che prescinde da ogni convenzione linguistica; il pensiero di possedere 'il modello', la forma 'perfetta' di testo ossessiona Calvino obbligandolo a escogitare nuove strategie e nuovi 'segni'²⁶⁹⁾. Il dialogo tra Marco e il Kan diventa, come nei tarocchi, il gioco delle infinite possibilità, dove ogni figura è

265) *F. Saussure*, Corso di linguistica generale, Bari, 1974, p. 107.

266) Anche nell'ambito della ricerca filosofica ci si è serviti del gioco degli scacchi come modello d'indagine. V. p. e., *C. E. Gadda*, Meditazione milanese, Torino, Einaudi, 1974, pp. 12-15, 60-62, 73-74.

267) I. C., *Le città*, p. 127.

268) « *Eppure io so, — diceva, (il Kan) — che il mio impero è fatto della materia dei cristalli, e aggrega le sue molecole secondo un disegno perfetto* ». p. 66 oppure, « — *Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili, — disse Kublai* ». p. 75.

269) I termini di evidente provenienza semiologica come: 'modello', 'forma', 'segno', 'scambio', 'sistema', già assunti nelle 'Cosmicomiche' tornano con una fitta frequenza nelle 'Città' palesando il genere e lo schema letterario di cui Calvino si è avvalso. Cfr. a proposito, *P. V. Mengaldo*, La tradizione, op. cit., pp. 411-12.

investita di un contenuto preciso e ogni mossa implica uno spostamento all'interno del sistema²⁷⁰).

« *A ogni pezzo si poteva attribuire un significato appropriato: un cavallo poteva rappresentare tanto un vero cavallo quanto un corteo di carrozze, un esercito in marcia, un monumento equestre; e una regina poteva essere una dama affacciata al balcone, una fontana, una chiesa della cupola cuspidata, una pianta di mele cotogne* »²⁷¹.

Nella città, gioco degli scacchi (corrispondente alle strutture compiute della 'langue') lo scrittore ricupera un fascio di nuovi significati, prospettive inedite, una parte di quei segni latenti non ancora utilizzati nel sistema, attualizzandoli, attraverso questa scelta individuale, in 'parole'²⁷²).

La virtualità nascosta in determinate posizioni del gioco è illimitata. Se però lo scacchista vuol impostare un discorso preciso deve programmare la sequenza delle mosse: per esempio, se vuol disporre del movimento ortogonale, porterà in un dato punto la torre e non un alfiere, e viceversa se vuol usufruire dello spostamento diagonale. E' il movimento che genera il discorso, e perciò il giocatore potrà esprimere la propria abilità sfruttando al massimo la dinamica degli spostamenti.

Così si esprime lo scrittore e mentre effettua tutti quegli spostamenti che il suo discorso esige scopre nella catena delle permutazioni 'un sistema coerente e armonioso'.

« *Ormai Kublai Kan non aveva più bisogno di mandare Marco Polo in spedizioni lontane: lo tratteneva a giocare interminabili partite a scacchi. La conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato dai salti spigolosi del cavallo, dai varchi diagonali che s'aprirono alle incursioni dell'alfiere, dal passo strascicato e guardingo del re e dell'umile pedone, dalle alternative inesorabili d'ogni partita* »²⁷³.

Il dialogo delle figure è racchiuso nell'intreccio dei movimenti, e dai disegni tracciati si può dedurre il senso della storia che i due giocatori si raccontano. Lo scambio dei messaggi articolandosi in quei movimenti geometrici 'spigolosi', 'diagonali' e 'strascicati', riflette bene il pro-

²⁷⁰) « ...uno spostamento in un sistema è spostamento... di tutti gli elementi di un sistema ». C. E. Gadda, *Meditazione*, op. cit., p. 77.

²⁷¹) I. C., *Le città*, p. 128.

²⁷²) Mentre per Saussure la sostituzione delle stesse figure o il cambiamento dei loro nomi non comporta un mutamento all'interno del sistema perché il suo modello esemplifica il funzionamento della 'langue'. « Supponiamo che durante una partita questo pezzo si sia per caso distrutto o smarrito si può sostituire con un altro equivalente ? Certo non soltanto un altro cavallo, ma anche una figura priva di qualsiasi rassomiglianza con quella sarà dichiarata identica, purché ad essa si attribuisca lo stesso valore ». p. 134. « Anzitutto uno stato del gioco corrisponde bene a uno stato della lingua. Il valore rispettivo dei pezzi dipende dalla loro posizione sulla scacchiera, allo stesso modo che nella lingua ogni termine ha il suo valore per l'opposizione con tutti gli altri termini ». Ibid., p. 108.

²⁷³) I. C., *Le città*, p. 128.

cesso mentale che li ha prodotti e il disegno segmentato secondo cui il libro è stato creato. La comunicazione attraverso figure geometriche, oramai diventata una parte integrante della scrittura calviniana, si è cristallizzata soprattutto nelle ultime opere, anche se le prime applicazioni sono già riscontrabili nella trilogia:

« *Lo scorse sotto un pino, seduto per terra, che disponeva le piccole pigne cadute al suolo secondo un disegno regolare, un triangolo isoscele. A quell'ora dell'alba, Agilulfo aveva sempre bisogno d'applicarsi a un esercizio d'esattezza: contare oggetti, ordinarli in figure geometriche, risolvere problemi d'aritmetica... Allora si metteva a contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse davanti. O a metterle in fila, a ordinarle in quadrati o in piramidi. L'applicazione a queste esatte occupazioni gli permetteva di vincere il malessere, d'assorbire la scontentezza, l'inquietudine e il marasma, e di riprendere la lucidità e compostezza abituali.* »

...con mosse assorte e rapide disponeva le pigne in triangolo, poi in quadrati sui lati del triangolo e sommava con ostinazione le pigne dei quadrati dei cateti confrontandole a quelle del quadrato dell'ipotenusa. Rambaldo comprendeva che qui tutto andava avanti a rituali a convenzioni, a formule, e sotto a questo, cosa c'era sotto? »²⁷⁴⁾.

La predilezione per l'espressione geometrica è sottolineata da Calvino stesso nella nota ai 'Nostri antenati' là dove parla di un racconto organizzato 'secondo uno schema perfettamente geometrico'²⁷⁵⁾. Inoltre nel commento al 'Barone rampante' ci fa notare il balletto di Viola disposto 'secondo una geometria contorta', i sentimenti nascosti dietro una narrazione di 'movimenti geometrici'²⁷⁶⁾, 'il gioco geometrico' degli spostamenti²⁷⁷⁾; ma sarà ancora più esplicito quando osserva che:

« *Lo stesso sollievo e senso di sicurezza lo provo ogni volta che una estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesco a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità* »²⁷⁸⁾.

La danza ritmica e lineare delle figure, tracciate sul quadrato della scacchiera da una mano che ci ricorda quella di P. Klee o di V. Kandinskij, si scioglie in 'una perenne deformazione'²⁷⁹⁾.

« *Al contemplarne questi paesaggi essenziali, Kublai rifletteva sull'ordine invisibile che regge le città, sulle regole cui risponde il loro sorgere e prender forma e prosperare e adattarsi alle stagioni e intristire e cadere in rovina. Alle volte gli sembrava d'essere sul punto di scoprire un sistema coerente e armonioso che sottostava alle infinite difformità e disarmonie, ma nessun modello reggeva il confronto con quello degli scacchi. Forse, anziché scervellarsi a*

274) I. C., Il cavaliere inesistente, p. 25-26.

275) I. C., I nostri antenati, ed. 1974, p. 355.

276) I. C., Il barone rampante, ed. per la scuola, p. 79.

277) Ibid., p. 213.

278) I. C., Narrativa come processo combinatorio, op. cit., p. 143.

279) Così Gadda nella 'Meditazione': « Giocando agli scacchi, si ottengono situazioni logiche continuamente difformi: quel gioco è, in misura tipica, una perenne deformazione logica ». op. cit., p. 11.

*evocare col magro ausilio dei pezzi d'avorio visioni comunque destinate all'oblio, bastava giocare una partita secondo le regole, e contemplare ogni successivo stato della scacchiera come una delle innumerevoli forme che il sistema delle forme mette insieme e distrugge »*²⁸⁰).

Questo farsi e disfarsi, simile all'interminabile partita che si gioca sulla 'mappa-scacchiera' dell'*Orlando Furioso*, in cui 'le mosse dei personaggi si susseguono secondo regole fisse'281), lo si direbbe dominato 'dall'idea d'un mondo assolutamente regolare, simmetrico, metodico' se quel preteso stato perfetto non si disgregasse subito 'nella noia, nell'inappetenza, nel nulla'282). Rinunciando al 'cristallo totale' l'écriture calviniana non s'arena nelle secche della mimesi scientifica, ma conserva nei guizzi improvvisi la sua inconfondibile andatura discontinua²⁸³). Calvino resta, anche nei momenti in cui il discorso asettico sembra abbassare la tenuta del testo, un creatore di nuovi giochi poetici.

« ...la letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità dell'autore, ma è anche gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stiamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui appartiene »²⁸⁴).

L'alternarsi di vari livelli nella scrittura (fantastico-scientifico, ironico-serio, irreale-reale) e la rete di meandri in cui lo scrittore s'aggira col pensiero per ritrovarsi e per 'perdercisi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa'285) possono sopraffare il lettore, che negli sbalzi repentinii rischia di perdere il filo della trama, teso tra umori e immagini volubili. Ma il pericolo di smarrirsi che corre il lettore è effimero e si può scongiurare con una lettura globale, che recepisca il racconto come una polifonia di voci distinte e alternate. In questo modo la pagina contrappuntistica di Calvino con la sua ambiguità ci sollecita a chiederci il perché del 'gioco' letterario.

« Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nel senso della conferma delle cose come stanno e come si sanno. Il confine non è sempre chiaramente segnato; a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo »²⁸⁶).

²⁸⁰) I. C., *Le città*, p. 128.

²⁸¹) Cfr. *Orlando furioso*, raccontato da I. C., Torino, Einaudi, 1970, p. 45-6.

²⁸²) Cfr. I. C., *Ti con zero*, p. 40.

²⁸³) La voce 'discontinuo, discontinuità' sono dei veri 'topos' nell'ultimo Calvino, basti qui questo concetto di fondo: « *Il pensiero che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido... oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui* ». I. C., *Cibernetica e fantasmi*, op. cit., p. 11-12.

²⁸⁴) I. C., *Narrativa come processo combinatorio*, op. cit., p. 146.

²⁸⁵) I. C., *Le città*, p. 45.

²⁸⁶) I. C., *Cibernetica e fantasmi*, op. cit., p. 22.

L'idea della letteratura e della sua funzione che Calvino è andato elaborando lungo la sua esperienza di scrittore si manifesta nel gioco combinatorio che egli tesse continuamente con ordine, ma che non chiude mai lasciando in sospeso ogni soluzione finale²⁸⁷): spetta al lettore proseguire e tirare una conclusione.

« *Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vittoria o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero e bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piattato: il nulla... »*²⁸⁸).

Il piacere al gioco che adescò Calvino in una partita a scacchi con la promessa di affidare ai movimenti delle figure ogni contenuto espressivo e ogni possibilità di rappresentazione, si rivela ora uno 'scacco matto', una fatica inutile: anche questa nuova macchina che sembrava il modello assoluto e insuperabile di comunicazione ideale lascia tanti altri perché insoluti e ci riporta al 'nulla'. Il pieno e il vuoto sono gli anelli del racconto calviniano che, raggiunto un suo grado di saturazione, si svuota per essere riempito d'altri 'contenuti'. La letteratura, centro di questi occulti meccanismi, riesce a liberare lo scrittore d'ogni oppressione « *appena essa può permettersi un atteggiamento ludico, un gioco combinatorio che a un certo punto si carica di contenuti preconsci e dà loro finalmente una voce; ed è per questa via di libertà aperta dalla letteratura che gli uomini affinano uno spirito critico e tendono a farlo diventare... un patrimonio collettivo* »²⁸⁹).

Il perché e la posta della partita stanno dunque nel liberare le forze represse attraverso quel divertimento che si protrae all'infinito (« *I vincitori — per ora — siamo noi altri, i discontinui* »)²⁹⁰) nel disegno delle linee che corrono divergendo e convergendo senza mai toccarsi, attraverso quel vortice di parole congiunte nel loro rapporto di significato-significante.

Infatti il passo citato sopra viene ripreso parola per parola a p. 139 con la sola eccezione di 'il nulla' della chiusura: operata questa appendice la scrittura avvierà un'altra storia.

« *...si riduceva a un tassello di legno piattato.*

Allora Marco parlò: — La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno

287) A proposito Calvino osserva: « *Tutto a un certo punto tende a serrarmisi addosso, anche questa pagina in cui la mia storia sta cercando un finale che non la dia per conclusa...* ». *Ti con zero*, p. 99.

288) I. C., *Le città*, p. 128-29.

289) I. C., *Narrativa come processo combinatorio*, p. 148.

290) I. C., *Ti con zero*, p. 98.

strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere ».

E qui non solo Kublai, ma anche il lettore è sorpreso per

*« La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzo di legno liscio e vuoto...; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre... »*²⁹¹⁾.

Con vero virtuosismo lo scrittore sa esorcizzare questi apparenti vuoti promuovendo attraverso impulsi liberatori la creatività della lettura. Se per una tale lettura il discorso critico non può essere determinante, certo c'è d'aiuto l'opinione sul fine del processo poetico e la dichiarazione d'adesione a una certa interpretazione piuttosto che a un'altra formulate da Calvino stesso:

*« La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare di una di queste permutazioni sull'uomo dotato di una coscienza e d'un inconscio, cioè sulla società, sull'uomo storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esiste una società con i suoi fantasmi nascosti »*²⁹²⁾.

Il momento decisivo dell'opera, la sua attualizzazione, sta appunto nella responsabilità e collaborazione dell'uomo 'dotato di una coscienza', che sa leggere anche sui quadrati bianchi della scacchiera un'infinità di cose subendone il fascino, e che allo stesso tempo intuisce, con sensibilità da rabdomante, gli umori più profondi.

Come abbiamo cercato di provare, i meccanismi, che la scrittura calviniana instaura, provocano le reazioni a catena contraddistinte dal ritmo discorsivo, così che dal testo, per la sua natura plurivoca, emergono sempre nuovi contenuti. Per quelle 'reti multiple, galassie di significanti, mancanza d'inizio, reversibilità, accessi a più entrate' ²⁹³⁾ il racconto di Calvino risponde nel modo più perfetto al testo ideale barthesiano e con ciò anche alle esigenze di una lettura attiva.

Attraverso questi dedali possiamo avvicinarci al nostro autore, riconoscendo alla sua scrittura quella vita plurima («interpretare un testo non è dargli un senso..., è invece valutare di quale pluralità sia fatto » ²⁹⁴⁾) che la rende inconfondibile.

(continua)

²⁹¹⁾ I. C., *Le città*, p. 139-40.

²⁹²⁾ I. C., *Narrativa come processo combinatorio*, p. 146.

²⁹³⁾ Cfr. *R. Barthes*, *S/Z*, op. cit., p. 11.

²⁹⁴⁾ *Ibid.*, p. 11.